

*МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Российская государственная библиотека для молодёжи
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая*

ИЗОТЕКСТ — 2021

*Материалы
VI Международной конференции исследователей
рисованных историй и визуальной культуры
11 — 13 ноября 2021 г.*

*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 Ученым советом ИЭА РАН*

Рецензенты:

кандидат исторических наук Д. А. Трынкина,
кандидат исторических наук М. А. Чернова

Ответственные редакторы-составители:

А. И. Кунин, А. А. Плеханов

Оформление обложки — К. Комардин

Изотекст—2021: Материалы VI Международной конференции исследователей рисованных историй и визуальной культуры. Москва, 11 — 13 ноября 2021 г. / Рос. гос. б-ка для молодёжи; Отв. ред. А. И. Кунин, А. А. Плеханов. — Москва : Рос. гос. б-ка для молодёжи; ИЭА РАН, 2022. — 228 с.

ISBN 978-5-6045372-4-4

В сборник вошли материалы выступлений Шестой научной конференции «Изотекст», посвящённой проблематике рисованных историй (в т.ч. комиксов, манги и т.п.) в контексте книжного дела и смежных областей знания. Конференция состоялась 11 — 13 ноября 2021 г. в Российской государственной библиотеке для молодёжи.

Сборник адресован специалистам книжного дела, антропологам, культурологам, а также любителям рисованных историй и широкому кругу читателей. Содержит материалы научного, научно-методического, справочного и рекомендательного характера.

ISBN 978-5-6045372-4-4

© Российская государственная библиотека для молодёжи, 2022.

© Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, 2022.

© Коллектив авторов, 2022.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ	5
-----------------------	---

МАТЕРИАЛЫ VI МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ РИСОВАННЫХ ИСТОРИЙ И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Моррис М.-В. В.

Якобитские комиксы через призму постколониальной опти-
ки: «благородный дикарь» от Хогарта до Гэблдон..... 8

Гучинова Э.-Б. М.

ГУЛАГ как «заповедник XVII века» и как «мифоло-
гический ад» в мемуарах Ефросиньи Керсновской
и рисунках Ёсио Уэцухара 17

Борисова Д. С.

Формирование навыков образного мышления на уроках ли-
тературы при помощи техники doodle notes 47

Лесин А. А.

Манга «Дан приказ умереть» Сигэру Мидзуки в контексте
Второй мировой войны на Тихом океане 53

Фролова А. В.

Мобилизация советской идентичности в творчестве Ку-
крыников: взгляд антрополога 66

Быкова Е. В.

Современный старообрядческий лубок на Енисее: кон-
струирование художественных миров..... 74

Голиков А. Г.

Образ Японии в русской карикатуре на рубеже XIX —
XX веков..... 88

Пляцек Н. А.

Ретроспектива исследований влияния комикса на развитие
детей и подростков в США: причины и методы 99

<i>Башмак М. А.</i> Комикс как один из способов популяризации анимационного бренда	109
<i>Васеха М. В.</i> Кричащая идентичность: визуализация Сибири и сибирскости (о чем сообщают изображения на футболках)	124
<i>Илизарова В. В.</i> Кофе и беспорядок: репрезентация родительства в коротких рисованных историях	144
<i>Левандовский А. Н., Синцеров Л. Л.</i> Проблемы интерсекционального феминизма в комиксах, издающихся в России	153
<i>Самохина Е. Г., Тихонова С. В.</i> Таротное последовательное искусство и комикс: колода Мило Манара	167
<i>Скворцова М. О.</i> BL-манга как индикатор лакуны на рынке розового романа в России	178
<i>Воропаев Н. Н.</i> Рисованные истории китайских иероглифов.....	194
<i>Моргунова Е. Я.</i> Токспрайт персонажа как инструмент нарративной механики в видеоиграх	207
<i>Каш Н. А.</i> Граффити: текст как городской визуальный сериал.	215

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Представляем вниманию читателей материалы Шестой Международной научной конференции исследователей рисованных историй и визуальной культуры «Изотекст», состоявшейся 11 — 13 ноября 2021 года в Москве.

Конференция была учреждена Российской государственной библиотекой для молодёжи (РГБМ) и впервые проведена в 2016 году 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 года «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.

В 2021 году в работе конференции приняли участие 53 докладчика из России, Республики Беларусь, Германии, Норвегии и Великобритании. Конференция длилась три дня и проходила в гибридном формате: онлайн и офлайн с прямыми Интернет-включениями докладчиков, посредством zoom-конференции.

Программа конференции состояла из восьми секций: «Репрезентации культур: источники, формы, нарративы», «Рисованные истории в социальной работе, образовании, педагогике», «Рисованные истории и карикатуры в прошлом и настоящем», «Общества и личности в визуальных культурах», «Идентичность в визуальных нарративах», «Комиксы как междисциплинарное исследовательское поле», «Гендер, телесность и социальные практики в комиксах» и «Рисованные истории как языковые объекты и субъекты».

Одной из основных задач этой сессии конференции была попытка определить возможные границы предметного поля Comics Studies как междисциплинарного направления исследований.

А. И. Кунин

А. А. Плеханов

**МАТЕРИАЛЫ
VI МЕЖДУНАРОДНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
РИСОВАННЫХ ИСТОРИЙ
И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Якобитские комиксы через призму постколониальной оптики: «благородный дикарь» от Хогарта до Гэблдон

Моррис Мария-Валерия Викторовна,
канд. юрид. наук, старший научный сотрудник ШАГИ РАНХиГС,
доцент кафедры культурологии и социальной коммуникации ИОН
РАНХиГС

Аннотация: *В настоящей статье исследуется эксплуатация образа «благородного дикаря» в графической прозе, посвящённой якобитским восстаниям: от гравюр 18 века до современных комиксов по мотивам любовных романов. Прослеживается история формирования данного тропа в контексте англо-шотландских отношений и колониальной политики Британской империи, а также история его рецепции в формально «про-шотландских» нарративах. Хотя основной темой очерка является именно графическая проза и последовательное искусство, затронута также рецепция тропа в классических викторианских исторических романах.*

Ключевые слова: *якобиты, Шотландия, комиксы, Роберт Льюис Стивенсон, Вальтер Скотт, Диана Гэблдон, 18 век, якобитские восстания.*

Репрезентация якобитских войн 1689 — 1759 гг., принятая в британской историографии вплоть до конца XX — начала XXI века, была столь примечательна в своей ангажированности, что выражение «вигская историография» стало фактически синонимом «истории, которую пишут победители». Как в британской историографии позднего XVIII и XIX века, так и в наследовавшей ей по этой части советской интерпретативной традиции якобитское сопротивление представлялось, во-первых, этнически и религиозно

окрашенным («шотландцы и ирландцы против англичан», «католики против протестантов») конфликтом, а во-вторых, столкновением «старого», архаического мира и неотвратимо наступающего мира нового, прогрессивного. В итоге сложилось два нарратива, успешно проникшие не только в научный оборот, но и в популярную культуру, включая визуальную.

Первый из них, диахронически первичный, рассказывает о противостоянии коварных и мракобесных сил реакции, с одной стороны (в качестве которых выступают Яков II Стюарт и его сторонники), и относительно прогрессивного и веротерпимого лагеря в лице Вильгельма Оранского. Эта риторика родом, по существу, ещё из самих 1690-х годов, и даже ранее (когда Яков Стюарт был ещё только принцем Уэльским, его уже обвиняли в заговорах против брата-короля на том только основании, что Яков был католиком). Однако на самом деле причиной свержения Якова II стала принятая им Декларация о веротерпимости, предоставлявшая равные гражданские права представителям всех конфессий и вероисповеданий. Это не устраивало пресвитерианскую и англиканскую элиты, так как католики-ирландцы обещали потеснить их в военных и чиновных рядах, а потенциальные протестантские и еврейские беженцы, спасавшиеся от погромов и религиозных преследований, могли составить конкуренцию на экономическом и торговом фронте. Укоренившиеся к тому времени предубеждения против католиков позволили выдать программу Якова — как минимум, на уровне пропаганды — за желание всех принудить к переходу в Римскую Католическую Церковь. Таким образом эксплуатировался, устоявшийся образ католика как опасного Другого, лояльного не Англии и не Шотландии, а прежде всего Святому Престолу и, как следствие, католической Франции, с которой Англия весь XVIII в. находилась в состоянии вялотекущей «холодной», дипломатической и политической войны.

Второй нарратив, который образовался чуть позже, опирался на эксплуатацию образа горного шотландца как Дру-

гого, как опасного и недалёкого дикаря. Якобитские повстанцы первые принялись эксплуатировать и во многом изобретать подчёркнутую «шотландскость» со всеми привычными нам ныне поп-культурными атрибутами, включая облачение в тартан с головы до ног и т.п. Это визуальное приравнивание якобитской кампании к шотландской и гэльской кампаниям было тут же подхвачено противником — но если якобиты эксплуатировали здесь эстетику своеобразной романтической мужественности и «кельтского» героизма (в противовес якобы феминности и изнеженности их противников), то антиякобитская пропаганда принялась «выжимать» из образа типичного якобита как типичного шотландца историю о типичном якобите как о тупом и злобном дикаре, который спустился с гор, чтобы грабить, крушить и предаваться каннибализму. Таким образом, в то время как якобиты конструировали подчёркнутую «шотландскость» как основу некоей новой идентичности, которая способна объединить мультиэтническое и мультиконфессиональное множество, то сторонники действующего правительства транслировали её же как доказательство «дикости» и «опасности» повстанцев, их стремления погрузить страну в первобытное варварство.

Корни этого, как ни парадоксально, можно видеть уже в статутах Айоны, — когда с 1609 года предпринимались планомерные шаги по замещению шотландской гэльской культуры и языка английскими, а то и раньше — с XVI столетия, когда о «варварстве» гэлов писал влиятельный историк Джордж Бьюкенан. Поэтому, когда мы смотрим на пропагандистские гравюры и «комиксы эпохи якобитских войн», можно заметить разительное отличие «личных» выпадов — карикатур, направленных на конкретных персоналий, — и визуальности, которая атакует не конкретных людей, а враждебный политический лагерь в целом. Она не гонится за портретным сходством, но вместо этого уже начинает эксплуатировать образ косматого, кровожадного дикаря.

Хорошим примером здесь могут послужить две работы Уильяма Хогарта. Одна — портрет лорда Саймона Фрэйзера,

нарисованный Хогартом незадолго до казни последнего — крайне нелестно обходится с «моделью», подчеркивая и болезненную тучность, и коварную злобную ухмылку. Однако ничего в этом портрете не маркирует лорда Саймона как «дикого горца». Но взглянем на другую работу Хогарта — «Ворота Кале, или Ростбиф старой Англии». В тени на переднем плане на этом полотне изображен якобитский беженец — и вот он, в отличие от Саймона Фрэйзера (и, кстати говоря, от реальных якобитов тоже — то есть полностью списать это на разный социальный слой персонажей нельзя), с ног до головы облачен в клетчатые одежды, его длинные волосы спутаны и распущены, и сам он имеет вид чрезвычайно зверообразный. Как мы видим, «сферический якобит в вакууме» значительно более экзотизирован, чем якобит вполне конкретный.

Ближе к концу XVIII столетия, когда с якобитским сопротивлением в Шотландии было покончено (в Ирландии дело для правительства обстояло куда сложнее, — но продолжавшаяся на там герилья постепенно переставала идентифицировать себя именно как якобитская), созданный якобитами визуальный код «типичного шотландца» был апроприирован — равно как и романтическое кабинетное якобитство само по себе — публичным дискурсом и задаваемой им модой. Нарратив о якобите как о коварном и хитром противнике, стороннике авторитаризма и представителе профранцузской и прокатолической «пятой колонны» окончательно уступил место выработавшемуся в 1745 — 1746 годах нарративу о якобите как о дикаре — только вот теперь это, как и любой шотландский горец, был уже благородный дикарь. Пускай «дикий хайлендер» якобы не мог совладать со своей кровожадностью и разрушительными порывами — зато можно было направить таковые в нужное русло и сделать из дикого горца не менее дикого, но британского солдата, и пусть бы его кровожадность отныне направлялась на врагов империи. Пускай он был якобы неспособен к созидательному труду и интеллектуальной деятельности — но прекрасно ложился в образ благородного дикаря по

Руссо, наивного и благонамеренного. Неслучайно именно в это время Макферсон создаёт мистификацию «Песен Оссиана», да и вообще начинается волна романтического увлечения «кельтской древностью» — весьма хорошо укладывающаяся в общую моду на пасторальную созерцательность, удаление от суеты света и наёмных псевдоотшельниках в заботливо сооружённых псевдоантичных гротах.

Образ политизированного шотландского персонажа, гэлаякобита, претерпевал схожие изменения — набравшие полную силу, конечно же, уже в конце столетия, когда увлечение Георга IV всем шотландским и якобитским ввело события шестидесятилетней на тот момент давности в моду. «Романтический» вигский нарратив о якобитах сочетал в себе черты обоих политических нарративов XVIII века — нарратив 1690-х., о представителях сил реакции, желавших силой втянуть страну назад в некое мрачное прошлое, и нарратив конца 1740-х — о кровожадном и недалеком дикаре. «Романтические» якобиты, вроде выведенных в романах Вальтера Скотта (т.н. «кодификатором тропа» тут, вне всякого сомнения, будет служить роман «Уэверли»), с одной стороны, действительно представители прошлого и их дело обречено, так как будучи благородными, но всё же дикарями, они неспособны или отказываются это признать. С другой стороны, погибая по собственной глупости, они, тем не менее, достойны уважения за наивную принципиальность и отвагу. Эти персонажи изображаются уже не оборванными, косматыми, зверообразными варварами; они изящны, хороши собою, а их клетчатые костюмы элегантны, как наряды в модной опере (настолько элегантны, что весь высший свет, и английский, и шотландский, стремится пошить себе что-то в шотландском духе)*. Но всё же против хорошо экипированных, храбрых британских солдат у них нет никаких шансов — потому что за британскими солдатами будущее.

* См. больше об этом и о визуальных кодах якобитского сопротивления в: Моррис М.-В. В. Бокал над водой и другие «скрытые послания» якобитского протеста // Городские тексты и практики. Том I: Символическое сопротивление / Сост. А. С. Архипова, Д. А. Радченко, А. С. Титков. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2017. — С. 112–126.

Это отождествление технического превосходства с превосходством социальным и культурным в принципе характерно для колониального дискурса (что отмечает, в частности, и Лоис Тайсон). Исторически, кстати говоря, шансы у якобитов как раз были. Но, поскольку мы говорим не о фактах военной и политической истории, а о визуальных нарративах, мы можем лишь констатировать, что представление якобитских войн в нарративах победителей было вполне колониальным. А с точки зрения постколониального анализа расчеловечивание и остранение Другого остаётся таковым вне зависимости от того, «хороший» перед нами «дикарь» или «плохой»: так или иначе, это остаётся экзотизацией и иерархизацией.

Таким образом, типичные черты якобитской визуальности в антиякобитских графических нарративах вполне чётко соответствуют стереотипному образу варвара: косматость, причудливые клетчатые одежды, больше похожие на лохмотья, или вовсе их отсутствие, пугающая «животная» маскулинность, подчёркнутая архаичность облика. Однако изменилось ли что-либо в XX и XXI веке, когда «вигская историография» давно уже была развенчана (см. например, основополагающую работу Дорона Циммерманна «*The Jacobite Movement in Scotland and Exile: 1746-1759*»)?

Не станем подробно останавливаться на викторианских иллюстрациях к «шотландским» приключенческим романам, поскольку станковая графика и книжные иллюстрации не вполне соответствуют теме настоящего очерка. К тому же, основные конвенции этого визуального кода (тартан; подчёркнутая архаика; зачастую — акцент на «варварскую» демонстративную маскулинность) уже были упомянуты выше. Рассмотрим именно рисованные истории, так или иначе касающиеся темы якобитских восстаний, и посмотрим, какова будет в них визуальная репрезентация повстанцев.

Начнём с того, что таких комиксов, к сожалению, немного, и подавляющее большинство из них отсылает нас

к одному-единственному литературному тексту — роману Роберта Льюиса Стивенсона «Похищенный». Сюжет романа вольно опирается на скандальное уголовное дело 1752 года, т.н. Аппинское убийство — если говорить вкратце, то группа молодых якобитских партизан из Стюартов и Камеронов застрелила королевского управляющего конфискованными поместьями бывших повстанцев, а «козлом отпущения» назначили одного из подпольщиков — Алана Стюарта. Стивенсон «переносит» убийство с 1751 на 1752 год и разворачивает на его фоне роман воспитания: протагонист, молодой протестант и виг по имени Дэвид Бэлфур, волею судеб делит с Аланом Стюартом тяготы ложного обвинения и бегства. Стивенсон во вступлении к роману сам отмечает, что смягчил образ исторического Алана Стюарта как мог, так что вместо нелюдимого и вспыльчивого «герильеро» получился вполне интеллигентный и чрезвычайно обаятельный персонаж в лучших традициях жанра «плаща и шпаги». Более того, европейская утонченность и европейский лоск Алана в романе регулярно противопоставляется простоте и провинциальности Дэвида.

Но если взглянуть на комикс-адаптации, то, пожалуй, единственной, что относительно держится здесь текста книги, будет 46 номер серии Classics Illustrated 1946 года; в традициях Золотого века комиксов примерно все персонажи рисуются здесь одинаково конвенционально, но якобиты не отличаются ни особой демонстративной «дикарской» маскулинностью, ни монструозностью, а изящество образа Алана Стюарта передано вполне близко к тексту. Относительно нейтральна и версия Marvel Classic Comics 1977 года. Это, впрочем, обосновано тем, что обе вышеупомянутые «комиксизации» позиционируют себя как максимально точный пересказ — и исходный текст отчасти «сдерживает» их, помещая в рамки визуальных канонов мейнстримных комиксов соответствующей эпохи, но не в определенный тематический дискурс. Однако графический роман 2007 года (порядком на шумевший в самой Шотландии и изданный не только на английском, но также на скотсе и шотландском

гэльском) по мотивам того же романа вновь возвращается к привычным еще с викторианских времён визуальным приёмам. У Алана Гранта и Кэма Кеннеди Алан Стюарт больше всего напоминает Конана из Киммерии, по каким-то причинам приодетого в жюстокор — даже на фоне, в общем и целом, довольно брутального дизайна других персонажей.

Но, возможно, это обусловлено общими визуальными конвенциями комиксов, либо прямо принадлежащей к американской мейнстримной традиции, либо так или иначе ориентирующихся на её визуальный канон? Однако если мы взглянем на рисованные истории на тему якобитских восстаний, позиционирующих себя как максимально далёкие от lowbrow комиксов и «школьных» комиксизаций, то увидим тот же самый «дикарский» визуальный код — и даже более подчеркнутый. Так, в «графическом романе» «Изгнанник» по мотивам романа «Чужестранец» Дианы Гэблдон (сценарий — Диана Гэблдон, рисунок — Хоанг Нгуен) персонажи-гэлы подчеркнута часто изображаются полуобнажёнными или вовсе обнажёнными (как не вспомнить здесь о том, что нагота традиционно является символическим указанием на дикость и лиминальность), с подчеркнутыми же грубыми и стереотипно «мужественными» чертами — что в данном случае идет скорее вразрез с авторским художественным стилем. Это, впрочем, неудивительно с учётом того, что оригинальная серия романов практически вся построена на эксплуатации тропов о «архаической экзотической Шотландии, полной мракобесия» и «мужественном горце-дикаре».

Есть, конечно, и исключения, но не «дотягивающие» до серии, — например, отдельно взятые стрипы Кейт Битон. С другой стороны, Битон по образованию как раз историк, и вполне логично, что она и как комиксист будет наименее подвержена некритичному наследованию тропов.

Таким образом, определённое возрождение интереса к «шотландской» и, говоря конкретнее, именно «якобитской» теме в комиксах находится с антишотландскими

и антиякобитскими стереотипами примерно в тех же отношениях, что и подавляющее большинство современного «кельтского» фэнтези и YA — с протестантской теологией, активно воевавшей с гэльской фольклорной традицией. Политически мотивированные стереотипы насаждаются так эффективно, что фактически становятся общим канонам; и формально полемизирующие с ними тексты, включая визуальные, продолжают оперировать тропами того же канона. Образ колонизируемого меняет «минус» на «плюс» — но продолжает отстраиваться от оптики колонизатора.

Источники и материалы

1. Gabaldon, D., Nguyen, H. The Exile: An Outlander Graphic Novel. Del Rey, 2010.
2. Grant, A., Kennedy, C. Kidnapped. Tundra Books, 2007. Kidnapped. Marvel Classics Comics #27. Marvel Comics Group, 1977.
3. O'Rourke, J. Kidnapped. Classics Illustrated #46. Gilberton, 1946.
4. Tyson, L. Critical Theory Today: A User-Friendly Guide. London & New York: Routledge, 2015.
5. Zimmermann, D. The Jacobite Movement in Scotland and in Exile, 1746-1759. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
6. Моррис, М.-В. Бокал над водой и другие «скрытые послания» якобитского протеста // Городские тексты и практики. Том I: Символическое сопротивление / Сост. А. С. Архипова, Д. А. Радченко, А. С. Титков. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2017. — С. 112—126.

ГУЛАГ как «заповедник XVII века» и как «мифологический ад» в мемуарах Ефросиньи Керсновской и рисунках Ёсио Уэцухара

Гучинова Эльза-Баир Мацаковна,
д-р ист. наук, ведущий научный сотрудник
Калмыцкого научного центра РАН, Элиста

Аннотация: В статье анализируется, как бывшие заключённые Е. Керсновская и Й. Уэцухара вспоминают экстремальный опыт выживания в лагерях СССР, используя рисунок в качестве свидетельства. Применяя разный культурный багаж художники-любители делятся травматическим прошлым и в этой визуальности о травме проявляются схожие сюжеты и схожие приемы, которые проявляют язык травмы. Это сравнения со статусом животных, сравнения с зависимыми социальными слоями, обнажение, нечистоты и др. В таком контексте, когда иных документов о заключенных и лагерях, кроме как документов администрации, нет, визуализированный опыт заключения становится особо важным и приобретает ценность исторического свидетельства.

Ключевые слова: визуальность, рисунок, ГУЛАГ, травматический опыт, мемуары, язык травмы, социализм, лагерь, свидетельство.

Эта статья посвящена воспоминаниям в рисунке и в слове, которые заключенные ГУЛАГа и ГУПВИ (Главное управление по делам военнопленных и интернированных), как его части, рисовали после освобождения*. Я сравниваю образы неволи в творчестве двух художников-любителей, хорошо знакомых со сталинскими лагерями — Ефросинью Керснов-

* Исследование состоялось при поддержке Японского общества поддержки ученых (JSPS, 2015, Hokkaido university и принимающему профессору Го Косино.

скую и Ёсио Уэцухара. Иностранцы в СССР, они имели отличные от советского, культурные опыты долагерной жизни в Бессарабии и в Японии. Различаются они и по социальной принадлежности — Керсновская была дворянкой и владела небольшим рентабельным поместьем, хозяйство которого вела лично, Уэцухара был наёмным служащим. Наконец, у них были разные опыты заключения — Керсновская почти добровольно пошла навстречу аресту, позже бежала и почти полгода скиталась по Сибири, была схвачена вновь, её жизнь исполнена испытаний во многом из-за её независимого свободолюбивого характера. Уэцухара не имел шанса избежать лагерного барака: рескрипт императора Хирохито от 15 августа 1945 г. и приказы военного руководства были для него и сотен тысяч военнопленных Квантунской армии непререкаемым решением судьбы. Е. Керсновская была выслана одна, с ней в эшелон попали самые разные люди, от чиновников до проституток, с которыми кроме места исхода ничего не объединяло. Ефросинья была одинока. В то же время всех солдат Квантунской армии объединяли и японские этические нормы, и военный кодекс подчинения и солидарности, и тот опыт службы, во время которого могли завязаться дружеские и приятельские отношения.

Разумеется, Ефросинья Антоновна и Ёсио Уэцухара принадлежали разным культурным традициям — так называемым Западу и Востоку. Но и здесь не всё однозначно: если говорить о Западе и Востоке, как об условно цивилизационных сферах, то надо понимать, что и Бессарабия не была классической Европой, где её назвали бы «восточной (как бы недостаточно) Европой», а японцев часто воспринимают как «европейцев» Востока. В этой статье я хочу сопоставить два разных мемуара: воспоминания Е. Керсновской «Сколько стоит человек»¹ и два цикла ироха карт Ё. Уэцухара о лагере Барей и выяснить, что объединяет и что разнит эти два уникальных источника.

¹ Керсновская Е. А. Сколько стоит человек. — М.: РОССПЭН, 2006. (Здесь и далее ссылки по этому изданию).

Ефросиния Антоновна Керсновская (1908 — 1994 гг.) — автор воспоминаний (2200 рукописных страниц и 700 рисунков) о детских годах, высылке и пребывании в ГУЛАГе. Она родилась в Одессе в дворянской семье, эмигрировавшей в Бессарабию, которая в то время входила в состав Румынии. Керсновская получила хорошее образование в семье, закончила гимназию и ветеринарные курсы, говорила на шести языках, умела рисовать, знала музыку и литературу. После смерти отца ей пришлось взять на себя управление помещьем, её прагматический подход к экономическим вопросам повсюду виден в тексте. После присоединения Бессарабии к СССР в 1940 г. хозяйство Керсновских было национализировано. Несмотря на новый статус разнорабочей, Керсновскую арестовали и отправили в 1941 г. на принудительные работы в Сибирь, в Томскую область. В феврале 1942 г. Керсновская бежала, в августе 1942 г. была поймана и осуждена на расстрел, который в 1943 г. был заменен 10-летним сроком заключения, в 1944 г. ей добавили еще 10 лет за контрреволюционную агитацию. Большую часть срока Керсновская провела в Норильском лагере, за чертой вечной мерзлоты, но всё же смогла добиться досрочного освобождения в 1952 г.

Керсновскую, как и В. Шаламова, и Е. Гинзбург, спасли лагерные медики, устроив её санитаркой в медицинскую часть. Лагерная больничка (то есть не в полной мере больница) — это максимально комфортные условия для честного зэка, там тепло, сухо, нет тяжёлых физических работ. Но, как мы знаем из рассказов Шаламова, медицинский персонал был зависим от начальства и от воровских авторитетов, которые занимали большую часть больничных коек вместо тех работяг, кто действительно был слаб и болен. Поэтому, немного передохнув на работах в санчасти и морге, Керсновская добилась перевода на работу в шахту, где, несмотря на тяжёлый труд, атмосфера среди рабочих была для неё комфортнее, к тому же рабочий день на шахте засчитывался как 3 зачёта (Керсновская, с. 585). Последние годы Керсновская провела в Ессентуках вместе

с матерью, по просьбе которой записала историю своего заключения. В 1964 — 1968 гг. она пишет и передает в рисунках, расположенных по тексту, о том, что было с ней с 1940 по 1959 гг. Одновременно она продолжает подавать в судебные инстанции заявления о пересмотре её дела и полной реабилитации. В 1990 г. оба приговора были отменены за отсутствием состава преступления и Е. Керсновская была полностью реабилитирована.

Несмотря на то, что Керсновская писала дневники в период оттепели, она начала свою работу задолго до XX съезда КПСС. Её тексты были независимы от линии партии, и от других внешних обстоятельств. Керсновская писала и рисовала, осмысляя своё прошлое и прежде всего — процесс субъективизации, взаимодействия человека и системы, в котором критическое поведение к власти со стороны индивида ставит под вопрос его жизнь. Она пытается воспроизвести на бумаге свои чувства и отношения к событиям, которые с ней происходили, и к поступкам людей, с которыми она встречалась в те годы.

Керсновская выросла в христианской культурной традиции, для которой «вначале было слово», а рисунок служит только иллюстрацией к словам. В обобщенном тексте Керсновской рисунки также сопровождаются рассказом. Это — проявление травматического синдрома, указывающее на нехватку слов и приёмов для повествования о травматическом, по определению непередаваемом опыте. Имея в целом европейский опыт жизни Ефросинья Керсновская не могла рационально понять новые порядки в Бессарабии, и воспринимала репрессивный мир, с которым столкнулась в СССР, как анахронизм и «заповедник 17 века».

Свою жизнь после ареста Е. Керсновская неслучайно назвала «великим постригом» (Керсновская, с. 127). Перед самым арестом её напутствовали особыми словами: «благословляю на крестный путь ваш! Уповайте на милость Господню и на молитвы матери вашей!» (Керсновская, с. 126 — 127). Она не говорит прямо о своей религиозной принад-

лежности, но по её рассуждениям и поступкам, а также по её тексту можно судить, что Керсновская была верующим человеком. Её поведение в разных обстоятельствах, в которых доброта, милосердие, готовность помочь и поделиться выделяют её из множества таких же высланных, гораздо более приземленных людей («умри ты сегодня, а я — завтра»). Недаром документальный фильм о ней был назван «Ефросиния Керсновская: житие» (Реж. В. Мелетин, 2008), тем самым авторы соотнесли Ефросинью с христианскими святыми. Стоит отметить, что в её воспоминаниях нет и тени морализаторства, если Керсновская укоряет кого-то, то только себя, а если кого-то обличает — то это конкретные чиновники, не выполняющие свои обязанности.

Фигура Керсновской стоит в одном ряду с тысячами безымянных русских женщин, пострадавших за убеждения и веру, прежде всего староверок и монахинь. По многим воспоминаниям именно верующие женщины показывали в заключении примеры мужества и достоинства. Керсновская видела свою жизнь в труде, и выполнение лагерной нормы воспринимала как необходимость, к которой относилась со всей ответственностью, как если бы она продолжала работать на себя. К тому же она была бесстрашной, часто рисковала, выполняя производственное задание или отстаивая справедливость в спорах с жестоким начальником. Сотни таких же как она в сходных обстоятельствах погибали, миллионы молчали. Недаром окружавшие её люди, удивлялись, как бережет Керсновскую судьба.

...Крепко о тебе кто-то молится, Фрося. Я думал, от тебя лишь кровавый след останется! Шуточное ли дело, 40 вагонеток леса через тебя перекатилось. Ну и ну! (Керсновская, с. 183 — 184).

Керсновская выжила, несмотря на испытания и пренебрежение опасностями. Как-будто судьба сберегла девушку, чтобы она смогла выполнить своё предназначение — стать свидетелем, рассказать о своем опыте выживания в ГУЛАГе — куда Ивану Денисовичу до Ефросинии Антоновны!

Свидетельства Керсновской необычайно точны, несмотря на перенесённые тяготы и прошедшие годы, она помнила сотни имен, судеб, а также названия сёл, районов, рек. К тому же Керсновская нашла особую форму повествования, какой ещё не было в советской лагерной литературе. Сочетание малоизвестных фактов непроговоренной истории, голоса человека высокой культуры, сумевшего рассказать о своем путешествии в ад и встречах с сотнями обычных русских людей без прикрас и патетики с богатым визуальным рядом, в котором рисунок становится документом убедительной силы — эти три фактора делают мемуары Е. Керсновской уникальным свидетельством эпохи.

Ёсио Уэцухара (1911 — 1989 г.), сведений о нём сохранилось мало. Известно, что до службы в армии он с 1936 г. работал в Маньчжурии, откуда был призван в Квантунскую армию.

Денонсировав Пакт о нейтралитете, СССР 8 августа 1945 г. объявил войну Японии. Красная армия начала военные действия на оккупированной территории Маньчжурии и южном Сахалине. Военная кампания была короткой. После рескрипта императора Сёва от 15 августа 1945 г. Квантунская армия сложила оружие. Здесь, как сформулировал австрийский историк плена С. Карнер, капитуляция не была вопросом бесчестия, а необсуждаемым решением императора.

23 августа 1945 г. председатель государственного комитета обороны (ГКО) И. В. Сталин принял решение об использовании японских военнопленных на хозяйственных объектах в СССР. Советскими войсками было взято в плен 639 776 военнослужащих бывшей японской армии (Военнопленные, с. 337). Руководству страны надо было решать, что делать с огромным количеством военнопленных. Будучи юридически военнопленными, они были де-факто интернированы в СССР. На территорию СССР было перемещено, по одним данным, 547 261 военнопленных и интернированных (Карасев 2007, с. 35), по другим данным — более 640 000 чел.,

учитывая население Южного Сахалина (Галицкий, 1999, с. 69). Все они на несколько лет, в среднем от 2-х до 6-ти, были заключены в лагеря ГУПВИ.

В Сибири Уэцухара оказался в 35-летнем возрасте в лагере Барей, а потом в Читинской области, где работал на рудниках. Уэцухара был слаб здоровьем, и его отправили в культурную часть, где он редактировал стенгазету и рисовал. Видимо, именно рисование стенгазеты, которая в лагере была рупором идеологии, научила его художественным приёмам, навыкам ёмко и образно обрисовывать ту или иную ситуацию. Спустя 35 лет после освобождения и репатриации Ё. Уэцухара вернулся к теме плена и в 1980 г. нарисовал два цикла рисунков: «Ироха карты лагеря Барей» и «Новые ироха карты Барей».

Ироха — старый японский алфавит, который по карточкам учили наизусть все японские первоклассники. Свой лагерный опыт Ё. Уэцухара поместил в рамки детской игры, как бы утверждая, что то, что обычным соотечественникам казалось невероятным и невозможным, для тех, кто прошел советские лагеря, было простым и ясным, как азбучные истины. Примерно так же Примо Леви вписывал свой Освенцимский опыт в рамки периодической таблицы Д. Менделеева. Возможно, оба автора искали всем понятную структуру, особенно тем, кто прошел лагерную школу и выучил её уроки, чтобы поместить в неё свой опыт выживания. Ироха карты Уэцухара — это не только азбука лагерной жизни, пережитая самодеятельным художником, но и уроки для человечества — уроки выживания и предупреждения.

Уэцухара в рисунках осмысливал свой опыт, мобилизуя различные знакомые приёмы — манга, ироха, энники и политическую карикатуру. Он использует японские фольклорные образы, вписывая в свою картину мира приобретённый в СССР опыт, иллюстрирует лагерную жизнь пословицей: *где живешь, там твоя столица* (Су (2)). Для военнопленных лагерь — если не целый мир, то столица,

и как в любой столице в ней есть и воры, и священники, и бандиты. На карте «Ми» (2) Уэцухара сравнивает лагерную жизнь со страной обезьян, в ней заключенные живут, стараясь не вникать в чужие дела: *ничего не вижу, ничего не слышу, ничего не скажу*. Атмосфера среди военнопленных была тягостной: от всех требовалась лояльность «демократическим идеям», цена этой лояльности — лучшие условия жизни, освобождение от тяжёлых работ, а наказание тем, кто был не согласен — проблемы с репатриацией и даже заключение в ГУЛАГе. Поэтому обезьянняя стратегия многим казалась оправданной: любые неосторожные слова пленника могли быть истолкованы во вред (Рис. 1).



Рис. 1.

Противоречивые впечатления от порядков в СССР и от советских людей также оказались обобщёнными японской пословицей о лягушках, которые из своей банки «*видят только высоту неба и не знают широты мира*» (И (2)). Лягушки на карте Уэцухара — это советские люди. Японцам была очевидна убогая жизнь сибирских колхозников, тем более они не понимали природу бесхозяйственности и как сформулировал Уэцухара, «*бедные люди не зна-*

ют, что такое бедность» (Хи (2)). Самые распространённые фольклорные образы, используемые японским художником в рисунках — два дьявола, красный и синий. В этих образах перед нами предстают офицеры НКВД и активисты «демократического» движения. На карте Фу мы видим, как



Рис. 2.

советский офицер позировал художнику, но вместо парадного портрета он получил свой подлинный дьявольский образ и в гневе грозит пленному художнику пистолетом. Подпись к карте (Фу (2)): *Араки не боялся наглого монгольского лейтенанта*. Советский офицер вряд ли был монголом, но имел внешность, похожую на монгольскую (Рис. 2).

Такая же частая как метафора дьявола в тексте Уэцухара — метафора ада. Мифологический ад пред-

стает на ироха картах лагерными реалиями и сибирским климатом. Карту (Ки (1)) Уэцухара так и подписывает: *раньше слышали о Сибири, а на деле оказалось, что это ад*. И на карте Я (1) художник подчеркивает, что «*Адрес лесоповала — первая улица в аду*» (Рис. 3). Все слогги Ироха карт Барей собираются в стихотворение:

Лепестки цветов так красочны сейчас, свежи и благоухают, но увянут.

В нашем мире все меняется.

Наша жизнь как крутая гора, в которой есть и горе, и счастье.

Сегодня мы хотим пройти через гору,

Но это желание нереально

Как несбыточная мечта.

Не получается мечтать на трезвую голову.

Нельзя мечтать, нельзя выпить и забыть горе.²

Перевернутый мир заключения. Оккупация Бессарабии и установление советской власти, арест и депортация

² Перевод д-ра Куми Татэока, проф. Иноуэ Коичи.

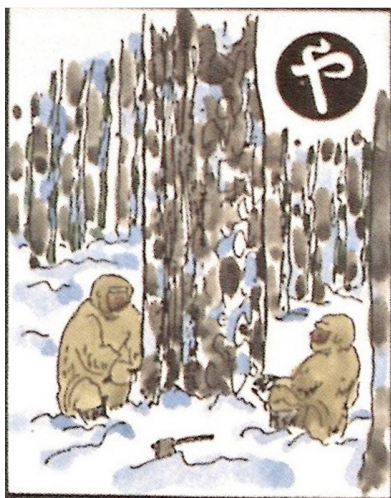


Рис. 3.

Керсновской, как и пленение для Уэцухары — стали событиями, которые изменили привычную жизнь, её смыслы и цели. Иррациональность и несправедливость жизни в плену стали чертами новой повседневности, принять которую было трудно.

Оккупация Бессарабии изменила весь мир Керсновской. Эта инверсия задела и саму героиню. В новых обстоятельствах она ведёт себя «как мужчина», и даже внешне похожа на молодого парня:

короткой стрижкой, мужским рабочим костюмом. Стрессовая ситуация повлияла и на биологическую природу женщины. Как признается Керсновская, «у меня прекратилась менструация. В последний раз она была в день, когда нас выслали — 13 июня; через месяц лишь очень болела голова и только. Продолжалась эта пауза 4 года».

Керсновская сама ассоциирует себя с мужским литературным персонажем, рыцарем печального образа, и равняется в своём поведении на него, стараясь жить «по закону Дон Кихота». Собираясь в дальнюю дорогу в Сибирь, она не взяла с собой ничего из предметов женского обихода.

Сборы были недолги: я надела солдатские штаны, кирзовые сапоги, коротенькую куртку на пояске. В рюкзак сунула смену белья, шорты и рубаху из домотканого холста, рабочие башмаки, кружку и ложку. В кармане папины часы (они случайно уцелели, так как были в чистке в тот день, когда нас выгнали из дома), его охотничий нож и 6 рублей — всё моё «наличие». В другом кармане паспорт и фотография отца (Керсновская, с. 127).

Многое в новых условиях оказалось перевернутым с ног на голову, меняло свои значения. То Керсновская видит парторга, отмечающего Пасху, то самое гостеприимное учреждение Норильска — морг, двери которого открыты 24/7. То у соседа по вагону по фамилии Зейлик ночной горшок (емкость для испражнений) превратился в котелок для еды и оставался в этой функции и в лагере. У других высланных не было ни горшка, ни другой посуды, и Зейлик гордился своим котелком — горшком (Керсновская, с. 153).

Как отмечает Ефросиния Антоновна, поистине, в те годы вся страна была сплошная тюрьма, где нельзя было разобратся, где палачи, где жертвы и где будущие палачи и будущие жертвы (Керсновская, с. 148). Другой персонаж лагерной портретной галереи — чванливый стахановец Вася Тимошенко, получавший на обед целых 8 порций супа, а также мясо, — баснословная порция еды по количеству и качеству, предназначенная для лагерной «аристократии». Спустя некоторое время Вася превратился в беспомощного доходягу, одного из тех, над которыми он издевался (Керсновская, с. 308).

Примерно в это же время многие военнопленные японцы, поверив «демократическому» активу, стали лидерами Харадзюковского (подобного Стахановскому, но в условиях лагеря) движения и поплатились жизнью, поскольку усиленное питание за перевыполнение нормы не покрывало физических затрат организма.

Жизнь Керсновской была настолько насыщена испытаниями, тяжёлым трудом, что даже барнаульский карцер, куда была помещена Ефросиния на неделю, парадоксальным образом оказался местом, где она смогла немного передохнуть. Карцер — «тюрьма в тюрьме», предназначенный для наказания заключенных, нарушавших режим, как правило имел условия, гораздо более жесткие, чем обычные лагерные: как правило, он был тесным даже для одного человека, темным, холодным и кормили в нем еще меньше, чем обычно. Но у Керсновской до того был такой тяжёлый

опыт выживания, что и карцер показался ей комфортным. Она вспоминала, что эта неделя «оказалась самым светлым периодом на протяжении [её] ближайших лет», хотя в её камере почти никогда не горел свет (в те редкие минуты, когда его зажигали, она видела, что все стены исцарапаны надписями: «Я не виновен!») (Керсновская, с. 283).

Весь лагерный мир был полон инверсий. Ниже будет приведена цитата, из которой видно, что для стирки выдавали «пилотку жидкого мыла». Пилотка — это складная суконная мягкая шапка, часть летней униформы РККА. Разумеется, пилотка совсем не подходит для измерения количества жидкости. В СССР часто не хватало простых бытовых вещей и люди учились заменять необходимое тем, что было под рукой. Это в японской культуре вещь равна самой себе и пленные японцы удивлялись, как из брошенного танка женщины устроили туалет (Ватанабэ, с. 281). В перевернутом мире лагеря Керсновская ничему не удивляется.

Каторжный труд. Как писал В. Шаламов, лагерь был местом, где учили ненавидеть физический труд, ненавидеть труд вообще (Шаламов, с. 36). Но Керсновская не только не перестала любить труд, но и не считала хитрость возможной для себя тактикой. Керсновская показывает в рисунках свою усердную работу, прилежное выполнение всех производственных заданий. Это её роднит с японскими военнопленными, которые несмотря на подневольность, выказывали не только добросовестное отношение к труду, но часто и творческое. Они работали не за страх, а за совесть, не умея работать иначе, даже на чужое государство, которое принуждало работать на себя, не обеспечивая минимальных человеческих условий.

Этика труда японцев в корне отличалась от отношения к труду узников ГУЛАГа. Если для Керсновской, как и для японских военнопленных, труд был связан с достоинством работника, то для большей части советских заключённых он в первую очередь соотносился с мыслью о бенефициарии — государственной машине, на которую заключённый

зы ГУЛАГа, от которых уже невозможно отмахнуться. «Последняя прямота», с которая Керсновская делится своим прошлым, роднит её рисунки с исповедальной откровенностью рисунков японских военнопленных (Рис. 4).

Чтобы получить 400 граммов хлеба, надо было в день выстирать 300 пар кровавого, ссохшегося в комок до твердости железа белья, или две тысячи — да, две тысячи! — пилок, или сто маскировочных халатов. На все это выдавали пилотку жидкого мыла. Особенно кошмарны были эти халаты. Намоченные, они становились твердыми, как листовое железо, а засохшую кровь хоть топором вырубай (...) Приходилось весь день стоять в воде на каменном полу босиком, почти голышом, в одних трусах, ведь сушить одежду негде, да и скинуть ее, чтобы подсушить, невозможно: в бараке такой шалман, что последнюю портянку способны украсть (Керсновская, 412 — с. 413).

Хорошие люди, встречавшиеся Керсновской в той жизни, видели, как она своей прямоотой отличается от советских людей, старались научить её уму-разуму. Один такой урок преподнес старик Лихачев, который описал лагерное общество как волчью стаю, и почти как опытный этолог, обрисовал законы выживания в ней, которые все равно Керсновская не пожелает учсть:

Запомни мои слова — никогда и ничем не делись! Скрывай свои мысли, так как неосторожно сказанное слово может быть обращено против тебя и погубить тебя; скрывай, если тебе в чем-либо повезёт: тебе могут позавидовать и погубить тебя; скрывай боль, скрывай страх, так как страдания и страх сделают тебя слабой, а слабых добивают: таков закон волчьей стаи; скрывай радость, ведь в нашей жизни так много страдания, что радость подозрительна и её не прощают; но прежде всего, скрывай каждый кусочек хлеба, так как ты скоро поймешь, что наша жизнь на грани голодной смерти, и тебе также придётся кружить в заколдованном круге: чтобы заработать кусок хлеба, надо затратить много силы, а чтобы сохранить силу, надо съесть весь тот хлеб, что ты заработал. Голод будет твоим постоянным

спутником. А за спиной притаится смерть. От неё не жди пощады: она не прощает слабости, а силы у тебя скоро отнимет голод. И в борьбе со смертью и голодом никто, кроме тебя самой, тебе не поможет!
(Керсновская, с. 172)

Японцам также был непривычен открытый обман, тем более со стороны лиц на государственной службе, так как любой чиновник должен отвечать за свои слова. Им, как и Керсновской было непросто привыкать к недоверию и подозрительности как основе лагерных человеческих отношений, тем более — к вероломству и лжи государственных служащих.

Керсновская говорила по-французски, по-английски, по-испански, по-молдавски, знала древнегреческий и латынь, но жила в русском языке, хотя долгие годы находилась вне России. Языковое поведение в СССР было полно недомолвок и умолчаний. Советские люди по мере социализации учились понимать, что и кому можно говорить, а что — нет, в публичных местах одно, дома — другое. Керсновская оказалась в СССР уже сформированным человеком, приученным с детства к честности и полному неприятию лжи в любой форме.

Мне, в моей «европейской ограниченности» казалось, что привлечь к ответственности можно только за содеянное. С трудом до меня стало доходить, что здесь преступлением считается и сказанное, но, чтобы можно было угодить в тюрьму за услышанное?
(Керсновская, с. 289)

Много лет потребуется, чтобы я поняла, что всё дело в сущности советской идеологии, которая сводится к одному слову, и слово это — ложь!

Но главное было то, что я не скрывала своего возмущения при виде несправедливостей и, что хуже всего, вступала в спор с Хохриным, когда его распоряжения были нелепы, жестоки или глупы... Я ни разу не смолчала!
(Керсновская, с. 188)

Сбежав из вагона, Керсновская одна прошла тысячи километров по Сибири. Как-то ей встретились на вокзале группы беженцев с юга России, и она вполне могла примкнуть к ним и разделить их судьбу. Но для этого надо было: «молчать и лгать», что для Ефросиньи Керсновской было недопустимо (Керсновская, с. 266).

Как далека я была от того, что существует статья 58-10; что не только нельзя говорить, что думаешь, но нельзя слушать то, что говорят, и даже дышать одним воздухом с говорящим! Что единственное спасение — это скорее бежать с доносом на говорившего, чтобы тебя не опередили другие, и ты не очутился в роли недонесшего, что рассматривалось как сообщничество и автоматически влекло за собой осуждение по той же статье. Годы и годы нужны нормальному европейцу, чтобы постигнуть подобную дикость! (Керсновская, с. 80).

Керсновская получила классическое образование, главным образом, ориентированное на русскую и европейскую культуры. Из текста дневника видно, как автор легко ориентируется в библейских сюжетах и героях античной мифологии, упоминая то Поликратов перстень, то Авдиевы конюшни, то царя Соломона, то жену Лота. Она хорошо знает русскую литературу, уместно вспоминая классиков русской литературы — Толстого, Лермонтова, Гоголя и др. Как-то Керсновская на собрании задала смелый вопрос и тут же вокруг неё оказалось пустое пространство, что ей напомнило сцену из «Вия» (Керсновская, с. 179). Е. Керсновская ценит природу, не только любит её поэтически, но и рассматривает как рачительная хозяйка аграрного хозяйства (Керсновская, 248 — с. 249).

...я увидела остатки соломы, растоптанную мякину, груды прогнивших отходов и молотилку — старинную, добротную, тяжёлую, стоящую под открытым небом!

Не то что сарая или хотя бы навеса — просто крыши из досок или соломы над ней не было. Внутри полно снега. Металл ржавеет, дерево коробится... С сеялки даже сошники не были сняты (Керсновская, с. 237)

Как плохо убран хлеб! На каждом повороте — широкий огрех, вот целая полоса пропущена, а вот долинка, скошенная вручную и неубранная: гниёт в валках хлеб... И невольно вспоминаю деревню, через которую только что прошла: потемневшие от голода люди, худущий, косматый, вываленный в навозе скот, кости вот-вот проткнут кожу (Керсновская, с. 261).

Черты социализма. Социалистические реалии, с которыми столкнулись оба автора пришлись им не по душе. Хозяйственная душа фермерши Керсновской не может смириться с безответственным отношением колхозников к земле и её плодам. Керсновская сразу же после оккупации Бессарабии оказалась среди классовых врагов, а после ареста в ГУЛАГе или в победе не имела ни одного шанса увидеть хоть что-то положительное из социальной политики в СССР. Те блага социалистического общества, которые для крестьянского населения были социальным лифтом (ликвидация безграмотности, коренизация и др.) для дворянки стало лифтом вниз. Оказавшись в социальном статусе «из бывших», то есть за пределами класса трудящихся, Керсновская оказалась вне человеческого общества, для которого социализм работал. В мире ГУЛАГа, который ожидал Керсновскую, у неё не было никаких прав, как не было их у любого ээка.

Политическая работа среди военнопленных японцев ставила целью идеологическое перевоспитание бывших солдат враждебной армии, своего рода перековку. Многие были вынуждены участвовать в так называемом демократическом движении, главной целью которого было создание мотивации для работы по восстановлению народного хозяйства в СССР, ведь «основной экономической силой советского общества была собственно идеологическая сила, которая окружала себя институтами более или менее прямого насилия» (Рыклин, с. 206).

В каждом лагере для военнопленных работал общественный актив. Одним из первых заявило о себе общество «Томонокай», которое было организовано в Читинской области в 1946 г. В разных лагерях стали появляться подобные

группы демократического актива: «Сторонники демократической Японии», «Демократическая лига», «Антимилитаристская группа», «Солдатский комитет» (Главное, с. 692). Называясь по-разному, они отражали «демократическое движение», действовавшее под патронажем лагерной администрации. Она всячески стимулировала процесс индоктринации, который включал такие виды деятельности, как общие собрания, митинги, лекции, доклады, групповые читки газеты, индивидуальные беседы, политинформации, вечера самодеятельности, киносеансы.

Всеми этими способами советские власти стремились внушить пленным иностранцам преимущества социализма, привлечь их в ряды коммунистической партии. Судя по альбомам благодарности, тексты в которых писали под двойной цензурой (контроль администрации и самоцензура), многие военнопленные удивлялись и приходили в восторг от социальных гарантий в СССР. Их восхищало отсутствие безработицы, гарантированная пенсия, на которую можно вполне прожить, бесплатное медицинское обслуживание, бесплатное высшее образование. Среди них есть написанные, «как бы под диктовку», что было компромиссом ради возвращения домой. Однако встречаются вполне искренние тексты писем, в которых авторы благодарят врачей за то, что их вылечили от туберкулеза, от тяжёлой пневмонии и т.д. Равенство женщин и мужчин в правах стало одним из ярких уроков советского общества для выходцев из патриархального японского общества. Именно женщины — врачи каждый месяц проверяли их состояние здоровья и решали в какую категорию отправить пленника — на тяжёлые работы, на общие или на лёгкие. Не исключено, что восхищение красотой, решительностью и добротой этих врачей было в тоже время сродни комплексу чувств, получивших название Стокгольмского синдрома.

Достижения социализма, о которых говорилось на каждом политическом занятии, должны были быть видны тем военнопленным, кто провел в СССР больше двух лет, в конце плена был расконвоирован и мог увидеть жизнь при социа-

лизме своими глазами. Но жизнь по другую сторону колючей проволоки не впечатляла достижениями, ведь лагеря как правило разбивали в целях колонизации внутренней необустроенной территории. Те далекие поселки и деревни были бедными, как и более чем скромными были дома колхозников, их одежда и пища. Визуальных аргументов в пользу социализма у военнопленных не было.

Язык травмы проявляется различными характерными для него приёмами, образами и сюжетами. В первую очередь Керсновская подчёркивает утрату субъектности после ареста, которая выражается грамматически в пассивном залоге:

Мы едем... Нет, я неправильно выразилась: нас везут (Керсновская, с. 137). Не только в вагоне, везущем арестованных, но и в режимных заведениях с ограничением свободы, как например, доме престарелых, в который заглянула беглянка Керсновская, люди также забыли, что такое иметь своё мнение и распоряжаться своей жизнью.

А за перегородкой на неопрятной, скудной соломенной подстилке... нет, я не могу назвать этих призраков людьми! Мужчины это или женщины? Больше всего они были похожи на больных обезьян из неблагоустроенного зверинца. Сходство дополнял запах, присущий зверинцу: смесь запахов мочи, плесени и больного, к тому же старого тела (Керсновская, с. 238).

И, безусловно, самые несчастные человеческие существа — это одинокие человеческие обломки, загнанные за перегородку на грязную солому. В этих неестественно маленьких, сгорбленных фигурках, замотанных в лохмотья неопределенного покроя и неописуемого цвета (не говоря о запахе), нельзя было отличить стариков от старух. Простоволосые старухи; старики, замотанные в рваные женские шали; покрытые пухом, будто паутиной, лица и лысые черепа. Все худые, все беззубые, с гноящимися глазами (Керсновская, с. 239).

Бесправный статус арестованных или осуждённых вызывал в памяти девушки знакомые с детства образы угнетённых слоёв; район, в котором начальником был Хохрин,

Керсновская называет его вотчиной, вспоминая о феодальных порядках в России XIX в. Но самые первые ассоциации у неё были с рабами, которые должны были бы уйти в историю, сравнивая Обь с Миссисипи, по которой «если плыть вниз по реке, нет надежды» выжить (Керсновская, с. 304).

Даже не знаю, как это назвать... Рассортировка? Разлука? Разрывание семей? Это что-то вроде тех сцен, которые описывает Бичер-Стоу в «Хижине дяди Тома», когда негритянские семьи продают по частям. Только тут были не негры. И происходило это в XX веке (Керсновская, с. 304).

Эта работа дает детям право купить себе пайку хлеба в 700 грамм. Но даже если бы они предпочли свой иждивенческий паёк хлеба в 150 грамм, им бы этого не разрешил леспромхоз, чьими крепостными является все местное таёжное население (Керсновская, с. 156).

Мне казалось, что со времён фараонов людей не впрягали в плуг! (Керсновская, с. 264).

Для Уэцухара травма-пунктами стали унижение в лагере от обысков, медосмотров, слабость, голод и принудительный труд. Особой формой унижения была индоктринация, принуждение к занятиям по марксизму-ленинизму, которая была для военнопленных обязательной.

Травмировала не просто необходимость слушать лекции, которые воспринимались бесполезными в то дорогое свободное время, которое уставшие после тяжёлой работы пленные предпочли бы использовать иначе. Травмировала фальшивая ситуация, ложь, которая оскорбляла своим несоответствием правде жизни, поэтому много сюжетов ироха карт, связанных с политическими занятиями или газетой «Нихон симбун», которая издавалась в Хабаровске на японском языке для военнопленных и была рупором ГУПВИ. Активисты демократического движения были посредниками между администрацией ГУПВИ и остальными военнопленными и нередко манипулировали своей властью, участвуя в спектакле, в котором пленные были марионетками, активисты — кукловодами, но режиссёрами — советские офи-



裏であやつる紐踊る民主友の:

Рис. 5.

не, или даже хуже скотины, потому что могло и не быть никакого фельдшера:

... стон и плач человеческого стада, погнали беременную женщину с целым выводком чуть живых детей, у которых и смены белья нет?! И — накануне родов! (Керсновская, с. 133)

Эта озверелая толпа была до того отвратительна, что я нередко оставалась без супа (Керсновская, с. 186).

Но эти люди не имели человеческого (и даже звериного) сердца! (Керсновская, с. 133)

Тебя ждет собачья жизнь! (Керсновская, с. 75)

В этом волчьем взгляде было столько ненависти и жадности (Керсновская, с. 189)

Удивляло и полное отсутствие — нет, не комфорта, а элементарной заботы о рабочем скоте, которым

церы. Те, кто состоял в товариществе демократов, были марионетками (У(2)). (Рис. 5).

Язык травматической памяти использует прямо или косвенно лексику, характеризующую животный мир применительно к человеческому обществу.

Оба автора показывают процесс расчеловечивания, который затронул почти всех людей, попавших в лагерь. Ветеринарный фельдшер Керсновская становится эшелонным врачом, что является косвенным признанием отношения к заключенным как к скотине.

в данном случае являлись мы. Не было нужника. На нарах все спали вповалку, и места не хватало. Не было посуды (Керсновская, с. 153).

Снова вернемся к рисункам Уэцухара и его ассоциациям пленных с обезьянами на карте «Ми» (2). Отношение властей к людям как к животным или даже хуже, чем к животным, обозначается не только прямо, как в вышеприведенных примерах, а также и косвенно, через описание жилища или условий проживания заключенных. Не просто бедность и неуют, а отсутствие элементарных гигиенических условий жизни человека. Насекомые-паразиты приближают эти условия к скотским. Ха (1): Гаолян – корм для лошадей, – для нас тоже пища. Хи (1): увидел картошку, взял в руки,



Рис. 6.

оказалось конский навоз. Наконец, язык травмы насыщен лексикой смерти: смерть — далеко не самый жестокий выход из положения.

Телесность — одно из характерных свойств женского письма, которая заявляет о себе множеством знаков: одеждой или её нехваткой, вкусами еды или чувством голода и жажды, состоянием организма, тактильными и обонятельными ощущениями. На рисунке Керсновской показано одно из воспоминаний о жизни в заключении. Общим местом в мировой литературе стало описание, как женщины боятся крыс. Встречалась с крысами и Керсновская, но её реакция на эту живность оказалось на удивление мужественной (Рис. 6).

Крысы... Это просто бич Божий! Сколько раз я просыпалась под навалившейся на меня тяжестью. Сплошной ковер из шевелящихся омерзительных крыс. Я закутывала голову, но всё равно то одна, то другая впивалась зубами то в ухо, то в губу. Они нисколько не боялись, и глаза их сверкали в темноте, и отовсюду слышался шорох и злобный писк (Керсновская, с. 382).

В отсутствие обычных продуктов человек в критических условиях употребляет в пищу то, что человеческой едой не является. Язык травмы фиксирует самые жестокие сюжеты и Керсновская рассказывает о том, какой кризисной едой иногда приходилось довольствоваться:

Все местные собаки были съедены, и некоторое время меня выручали собачьи кости. Вываренные, обглоданные, обсосанные. Их можно было раздробить обухом топора и съесть. Но и эта лафа скоро отошла. Многие из моих земляков узнали об этом изобретении, и, поскольку патента на него у меня не было, то они перехватили мою идею.

...ту часть конских кишок, которая пришлась на его долю при разделе издохшей от чесотки леспромхозовской лошади... Эта конская требуха, не очищенная от содержимого, сперва немного протухла, а затем замерзла (Керсновская, с. 169).

... Сушёные и мелко крошенные тараканы. Тараканы во всех видах вызывают у меня непреодолимое отвращение! Но как отказаться от хлебных крошек! Голод — беспощадный диктатор, и его воля — закон. Я надеялась, что сумею отделить крошки от тараканов, но — увы... Ни ответить на ветру, ни отмыть их водой не удалось. Пришлось, поборов брезгливость и отвращение, съесть всё подряд (Керсновская, с. 235).

... Дрожащими руками хватаю я селезня и прижимаю его к себе, готовая защищать своё право на него. Если кто-нибудь желает знать, чего не может съесть голодный человек, то могу сказать: я не могла съесть клюв, когти и маховые перья. Кости я раздробила, изгрызла и съела. Осколки ранили мне рот, я глотала их вместе со своей собственной кровью (Керсновская, с. 250).

Если пословица, что «человек есть то, что он ест» верна, то перед нами меню животного. В мемуарах Керсновской скотская пища только оттеняет высокие человеческие качества автора, которые она смогла сохранить, скитаясь

в одиночестве по Сибири как дикий зверь или выживая среди лагерного сообщества, в котором порой не понять кто друг, а кто враг.

Утрата субъектности военнопленными также проявлялась в памяти знаками телесности, которую обычно мужчина не замечает. Когда мужчина сам распоряжается своей жизнью, ему нипочем ни голод, ни холод, если это его выбор. Но по-другому в лагере. На ироха кар-



Рис. 7.

тах мы видим постоянно голодных, мерзнущих, больных, часто слабых, беззащитных людей. Спустя 35 лет Уэцухара помнил, как подушкой ему служил кирпич и для тех, кто не понял, что это под головой у спящего, автор стрелкой отмечает: кирпич (Рис. 7).

Стыд также отражается в травматическом нарративе. С первым опытом унижения Керсновская встретилась в скотском вагоне, в котором отсутствовали туалеты. Наказанные советской властью «враги народа» не рассматривались ею как люди, и были лишены элементарных человеческих условий. Нормы реализации физиологических потребностей, наиболее древний пласт в системе культурных запретов, необходимо было преодолевать и оправляться на людях в отсутствие необходимых гигиенических принадлежностей. Это сопровождалось внутренней борьбой между «надо» и «не могу». Потребности человеческой природы были сильнее культурных конструкций. Для дворянки Керсновской это была первая «пытка стыдом»: ... тут приходится на глазах у знакомых оправляться! Пусть от стыда



Рис. 8.

не умирают, но трудно передать словами, как это мучительно!» (Керсновская, с. 139).

Воспоминания, связанные с телесностью, подтверждают зафиксированный в памяти зависимый статус. Оскорбительными запомнились Керсновской процедуры ночного шмона в Барнаульской тюрьме (Керсновская, с. 294), а также и сотни других унижительных эпизодов, которые запомнились в деталях, были нарисованы и описаны ею.

Японские военнопленные также долго помнили униженность пленением, голодом, наготой и ущербной маскулинностью. Самым унижительным сюжетом для них стал медицинский осмотр. Медицинский осмотр был процедурой селекции. Этот сюжет Ё. Уэцухара подписал: *щипает задницу: да, здоров* (О (2)) (Рис.8). На осмотре мужчина совершенно наг, а женщина, находясь в помещении, одета в обувь и головной убор, предназначенные для улицы. Справа — лица, наблюдающие сцену. Для японской эротической гравюры было характерно присутствие наблюдателя. Зритель в данном случае как бы подчёркивает, что не сексуально, а иначе женщина имеет мужчину. Этот сюжет — один из наиболее символических для визуализации низкого статуса пленных, некомфортная обнаженность тел которых зимой, в холодном климате демонстрирует социальное неравенство. Если в классической патриархатной модели женщина обычно обнажается для мужского удовольствия, то здесь граница власти пересекает гендер и проходит по национальным границам. Этот медицинский осмотр, как и тысячи других, был демонстрационным механизмом проявления власти, причём относительно слабой для патриархатного советского общества группы — женщинами, которые в этой ситуации приобретали статус экспертов, что усиливало унижительность положения для японских мужчин.

Унижительными были и гигиенические условия заключённых, сводивших их к статусу животных. В первую очередь, оскорбляли нечистоты.

Роль карцера исполняет нужник. Нужник царской тюрьмы на два очка: ведь и камеры (по крайней мере, в этом корпусе) на двух заключённых. В нашей камере нас, женщин, 25. В мужских камерах по 40 и больше. Гоняют на оправку сразу всех из одной камеры. Два очка. Загоняют по 40 человек. Минуты три и — марш в камеру! И темно. В тюрьме нет света: электростанция не работала. Не было топлива. Были в коридорах коптилки на пихтовом масле. Когда меня втолкнули в «карцер», было уже светло. Было часов 9. «Пирамиды» уже почти замёрзли. Но ступить обеими ногами было некуда: приходилось

стоять на одной ноге. От усталости я могла уснуть и упасть на незамёрзшие «пирамиды». Этого нельзя. Сил нет! Можно присесть: на стульчаке можно выбрать местечко. Но, присев, я замёрзну. Не замёрзнуть в тайге, а замёрзнуть в нужнике? Позор. К счастью, меня скоро выпустили: надо было очистить помещение, пока не замёрзло... (Керсновская, с. 334).

Заключение. При общей установке вспомнить и донести свидетельство человечеству, мемуары различаются по форме — европейский дневник и японские ироха карты. Они созданы в разных культурных традициях. Керсновская больше ориентировалась на последовательное изложение своего жизненного пути — её воспоминания оформлены практически как путевой дневник и на реалистическое искусство в иллюстрациях к нему. Если она обращается к образу смерти (скелет с косой) или к образам греко-римской мифологии, то остаётся в границах классического западного искусства. Уэцухара использовал больше жанров, не только ироха карты, но и карикатуру, рискуя изображать души умерших над могилами, офицеров с рогами, человека в свином обличье, а также и приёмы манга. Как мы видим, у японского художника больше дискурсивных возможностей в интерпретации лагерного опыта, он легко использует все возможные визуальные приёмы.

Среди 700 рисунков Керсновской не было ни одной иллюстрации сна, но она изображает чудовищ, которых видела в бреду или страх, такой как призрак белого коня, который преследовал беглянку (Керсновская, с. 247), или миф о Ниобе, у которой боги убили одного за другим всех детей в связи с реальной историей «литовской Ниобеи» (Керсновская, с. 283).

Уэцухара часто рисует сны, в них он воплощал свои мечты. Карта Цу (1): *встречаюсь с женой и ребенком во сне*. В другом сне Уэцухара изображает своё возвращение домой к матери, и вкусные блюда японской кухни — и наконец, саке: *Какое счастье: сегодня мне приснился Новый год*. На карте изображён автор в праздничном кимоно, пьющий саке из праздничной посуды.

Оба мемуара написаны представителями разных полов, которые в критических условиях теряли жёсткую границу: так Керсновская рисовала себя всегда в мужской одежде и с короткой стрижкой. Нарративы бывших японских военнопленных нельзя считать строго мужскими, ущербная маскулинность пленного давала о себе знать разными знаками: и образами худых, обнажённых зависимых фигур в позах, относящихся к низко-статусным группам. Мы видим, как оба художника не ограничиваются изображением, и пытаются словами дополнить смыслы рисунков. Они не просто подписывают работы, и добавляют пояснения на полях. Уэцухара комментирует изображенные фигуры или предметы в поле рисунка, а также подписывает каждую карту.

В рисунках Уэцухара мы встречаем не только простое прошедшее и длительное прошедшее время, но и будущее в прошедшем. Если для Керсновской будущее время — роскошь, она живет одним днём — настоящим, как тот же Иван Денисович и другие эски GUЛАГа, то у японских военнопленных не было такого беспредела в лагерях ГУПВИ, они верят в неминуемую репатриацию. Уэцухара обещает товарищу: *Если судьба распорядится, и мы увидимся снова, тогда я буду в костюме* (Е (2)).

Когда Керсновскую освобождали из лагеря, её попросили подписать стандартный документ, в котором она обязуется забыть все, что было в лагере и никому никогда ничего не разглашать. Керсновская с негодованием отказалась выполнить эту формальность, как полагали охранники, потому что «подпись — это слово, данное человеком. И человек стоит ровно столько, сколько стоит его слово». Слово и рисунки Керсновской и Уэцухара стоят того опыта, который был репрезентирован ими.

Рисунки людей, ставших свидетелями особой эпохи, дали образы лагеря как такового, его будней и типажей. Теперь упоминания о ГУЛАГе у нас множатся картинками Керсновской и ироха картами Уэцухара, которые являются не только иллюстрациями, но и сами по себе — полноценными

визуальными документами той эпохи убедительной силы. Оба автора переключаются, вплетаясь в многоголосный рассказ других свидетелей о ГУЛАГе. Частные воспоминания о ГУЛАГе слишком тяжёлы для современного человека, который скорее предпочитает щадящую версию истории, особенно недавней истории своей страны. В последние годы мы видим стремление представить версии советской истории, в которой история ГУЛАГа уходит на второй или третий план. Безжалостный текст Керсновской не даёт это сделать, её наивные рисунки противостоят гламурным кадрам коммерческого кино для массового зрителя.

Угнетённые так и не научились говорить, но время от времени они делегируют из своих рядов незаурядную личность, которая находит язык повествования о непередаваемом. Автобиография унижительна, писала Керсновская о типовом советском документе в 1941 г. Однако, когда она по своему желанию (в «своей комнате») написала свою биографию, полную унижительных для человека подробностей, мы увидели величие человека, который в самых сложных обстоятельствах живёт, сохраняя достоинство.

Воспоминания Керсновской и Уэцухары своими безжалостно впечатляющими образами не дают ГУЛАГу остаться монолитным «авторитетным» словом, навсегда увязанным с авторитетом государства и его карающих функций, низводящих человека в статус животного. После знакомства с этими работами ГУЛАГ непременно вспомнится читателю и тучами крыс, и пилоткой жидкого мыла, и кирпичом вместо подушки — красноречивыми деталями крестного пути Керсновской и военного плена Уэцухара, жизни двух таких разных людей, ставших свидетелями эпохи.

Источники и материалы

1. Ватанабэ Ё. Икоку-но сора. Сибيريا ёкюрю-но энники (Под чужим небом. Иллюстрированный дневник о жизни в сибирском плену). Токио: Дзясудо Сюппан, 1978.

2. Военнопленные в СССР. 1939-1956. Документы и материалы. Под ред. М. М. Загорулько. Москва: Логос, 2000.
3. Галицкий В. П. Японские военнопленные и интернированные в СССР // Новая и новейшая история. 1999, №4.
4. Гучинова Э.-Б. Рисовать лагерь. Язык травмы в памяти японских военнопленных о СССР. SRC, Университет Хоккайдо, Саппоро, 2016.
5. Леви П. Периодическая система. Москва: Текст, 2008.
6. Карасев С. В. История плена. Советско-японская война и её последствия (1945-1956). Автореферат на соискание ученой степени доктора исторических наук. Улан-Удэ, 2007.
7. Керсновская Е. А. Сколько стоит человек. Москва: РОС-СПЭН, 2006.
8. Разгон Л. Плен в своем отечестве. Москва: Книжный сад, 1994.
9. Рыклин М. Эманация иллегальности: бюрократия за пределами закона // Бюрократия и общество. Москва, 1991.
10. Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. 1918-1956. Опыт художественного исследования. Москва: Советский писатель, 1989.
11. Уэцухара Ё. Барей ироха // Shiberia yokuryu gaten (Выставка картин об интернировании в Сибирь). Майдзуру: Майдзуру Хикиаге Кинек ан, 1995.
12. Уэцухара Ё. Новая вариация Барей // Shiberia yokuryu gaten (Выставка картин об интернировании в Сибирь). Майдзуру: Майдзуру Хикиаге Кинекан, 1995.
13. Шаламов В. Колымские рассказы. Москва: Эксмо, 2009.

Формирование навыков образного мышления на уроках литературы при помощи техники doodle notes

Борисова Дарья Сергеевна,
учитель русского языка и литературы,
МБОУ СОШ № 77, Ижевск

Аннотация: *В переводе с английского doodle notes значит «машинальные» или «бессознательные» рисунки, записи. Автор статьи рассказывает о своём опыте создания графических конспектов в данной технике, раскрывая её в первую очередь как способ формирования у учащихся образного мышления при помощи схем и визуализации. Также автор пишет об истории дудлинга, о преимуществах данной методики, к которым можно отнести учет психо-физических особенностей школьников, развитие у них одновременно креативного и критического мышления. Автор видит в данной технике неиссякаемый потенциал для методики преподавания литературы, поскольку именно литература является искусством образным.*

Ключевые слова: *образное мышление, техника doodle notes, визуальный конспект, графический конспект, методика преподавания литературы.*

В переводе с английского «doodle» означает «каракули», это те бессознательные или машинальные рисунки, наброски, которые оставляет человек, например, когда слушает лекцию или во время долгого телефонного разговора. Такое незамысловатое занятие зачастую не ассоциируется с чем-то серьёзным. Однако огромное количество гениев можно назвать «дудлерами», например, А. С. Пушкина, который сопровождал свои произведения иллюстрациями и рисунками.

В качестве одного из определений термина «дудлинг» можно привести определение дудлинг С. Браун, — как создания (с помощью разума и тела) спонтанных меток, помогающих думать (Санни Браун, 2014, с. 10). Итак, дудлинг — это не просто рисунок или зарисовка, а изображение, которое задействует при этом когнитивные процессы человека. Основная его черта — это простота, «дудлить» может абсолютно любой человек, не зависимо от его художественных способностей.

Дудлинг не имеет строгих границ, поскольку этот формат ещё проходит стадии своего формирования, однако если говорить о технике doodle notes в образовательном процессе, то можно выделить основные компоненты:

1. Раскрашивание;
2. Бессознательное рисование (непосредственный «дудлинг»);
3. Индивидуальные задания;
4. Визуальная схема (ментальная карта).

К графическим стилеобразующим факторам дудлинга относят следующие правила: «композиции состоят из нескольких геометрических фигур, либо просто беспорядочно переплетённых между собой прямых и изогнутых линий внутри замкнутого контура» (Санни Браун, 2014, с. 7). Этот графический стиль активно популяризируется в современной визуальной культуре благодаря своей простоте, его «можно встретить на упаковках, этикетках, наружной и транспортной рекламе, в полиграфической и сувенирной продукции, видео-продукции» (Козлова, Тамулевич, 2020). Широкой популярностью пользуются раскраски-антистресс, выполненные в стиле дудлинг. Успешно проникает техника «каракуль» и в педагогику.

Благоприятное воздействие такого бессознательного рисования на образовательный процесс одной из первых доказала Джаклин Андейд, британский психолог из Плимута

ского университета. Был поставлен эксперимент, в ходе которого выяснилось, что если длительное восприятие сопровождается ведением произвольных заметок, зарисовок, то такая информация запоминается на 29 % лучше. Это обусловлено происходящей в процессе дудлинга активации левого и правого полушарий головного мозга, благодаря чему в разы увеличиваются как креативные способности человека, так и его критическое мышление.

Именно работа правого полушария головного мозга отвечает за образное, абстрактное мышление. Как пишет Л. А. Сатарова, «умение мыслить образно в русле правополушарной стратегии мышления открывает человеку неисчерпаемые возможности воспринимать многообразные и разноплановые внутренние и внешние связи явлений мира» (Сатарова, 2006). Благодаря дудлингу, ребёнок может воспринимать те образы, которые встречаются в произведении, а также устанавливать связи между ними и визуализировать их. Так можно подходить к анализу композиции, сюжета, характеристике героев, портрету, пейзажа и т.д. Благодаря такой ментальной карте на первый план выходят те связи, которые при быстром чтении могут быть не замечены.

На уроке литературы учителю приходится работать не только с текстом и текстологическим анализом произведений, но и с системой образов. Данную работу невозможно представить без визуализации, которая помогает восприятию учащихся. В основе данной работы всегда лежит работа воображения, интуиции. О высоком значении воображения писал Л. С. Выготский, отмечая, что именно оно способно сделать переход от аналитического восприятия к художественному мышлению (Выготский, 1981).

Однако, в чем отличие дудлинга от простого графического конспекта или визуальной схемы? В первую очередь у ребёнка должна быть возможность раскрашивать элементы-образы, учащиеся получают не готовую схему, а только так называемый «костыль» или «скелет», и в ходе урока со-

вместно с учителем «открывают» для себя произведение, выполняют задания, дорисовывают какие-то элементы. На листе они могут оставлять заметки, пометки, рисунки, а сам рабочий лист содержит в себе задания-подсказки для лучшего понимания литературного произведения, его проблематики. Рисунки, как правило, отличаются простотой и незамысловатостью, они должны открывать поле для фантазии ребёнка. Изображения не только сопутствуют заданиям, но и сами могут быть частью задания.

Рассмотрим на примере рабочего листа, выполненного в технике doodle notes по сказу П. П. Бажова «Медной горы хозяйка». Каждое изображение выполняет свою функцию и подобрано не случайно. Как уже говорилось, на протяжении всего урока у детей есть возможность раскрашивать. Этот приём используется нами не случайно, а с целью удержания внимания учащихся, одновременно с этим происходит активация не только детей с визуальным восприятием, но тех, кто воспринимает информацию кинестетически. Также можно добавить, что в процесс раскрашивания включаются все дети, и этот приём помогает дольше удерживать внимание всего класса.

Работа начинается с языкового портрета рассказчика-сказителя, анализ его речи, лексики. Задание сопровождается с образом старого рабочего. Далее обсуждаются особенности сказа как жанра, его отличия от сказки, здесь учитель делает небольшой комментарий, акцентирует внимание, что сказ, как уральский самоцвет, уникален и сочетает в себе признаки разных литературных и фольклорных жанров. Сами признаки формулируются учащимися, примерный ответ может быть такой: у сказа есть автор, присутствуют фантастические события и герои, сказ основан на реальных событиях, конец сказа трагический и др.

Следующий образ — шкатулка с изумрудами. На данном этапе очень важно поработать с образом драгоценного камня. Здесь учащиеся перечисляют какие есть положительные качества у главного героя, как бы собирая их в «шка-

тулку». В то же время важно сделать акцент на том, что камень может ассоциироваться с чем-то холодным, мёртвым, твёрдым и т.д.

В центре внимания произведения — сама хозяйка Медной горы, заполняя таблицу с описанием её поступков, важно увидеть противоречие её действий (жестокость — справедливость), и в этом провести параллель с природой, которая может как погубить человека, так и его спасти. Например, огонь, без которого немыслима наша жизнь, в то же время может представлять огромную опасность и даже смерть (пожар). В конце делаем вывод, вернувшись к особенностям жанра сказа. На рабочем листе не случайно даны изображения шкатулки с драгоценностями и горные самородки. Учитель проводит параллель между писателями «горняком»: как и уральский рабочий, писатель идёт в глубь народа, ищет те самые «самоцветы», в которые заключены мудрость народа, но эти месторождения мало найти, необходимо придать им литературную форму, и происходит тонкая, практически ювелирная работа мастера-писателя. И здесь проводится связь со шкатулкой и её содержимым. Вот, что такое сказ, именно этим он отличается от сказки!

В ходе урока с использованием данной техники учителю важно помнить о том, что он только подводит класс, а выводы делают учащиеся сами. Из имеющегося опыта работы в разных классах одной параллели можно отметить тот факт, что в каждом из классов работа складывалась по-разному, дети с интересом раскрашивали, многие подошли творчески, рефлексивный анализ показывал высокий уровень заинтересованности в данном формате уроков и высокой продуктивности, материал, действительно, гораздо лучше запоминался и усваивался школьниками. Таким образом, мы видим широкий спектр возможностей, которыми обладает дудлинг, в особенности — это возможность формирования образного мышления, которое отвечает за творческие, креативные способности учащегося, их воображение, эстетическое воспитание.

Источники и материалы

1. Козлова М. Д., Тамулевич С. В. Изобразительные и выразительные возможности современной прикладной графики в стилях «doodling» «zentagle» // Новые идеи нового века. Том 3. 2020. С. 192 – 198. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42951127>.
2. Санни Браун. Дудлинг для творческих людей. Москва: Поппури, 2014.
3. Бажов П.П. Медной горы Хозяйка. Уральские сказы. Москва: АСТ, 2019. 317 с.

Научная литература

1. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. М.: Просвещение, 1991. 93с.
2. Выготский Л. С. Мышление и речь: хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. М.: 1981. 153 с.
3. Кан-Калик В. А. Учителю о педагогическом общении: Кн. для учителя. Москва: Просвещение, 1987. 190 с.
4. Сатарова Л.А. Формирование образного мышления школьников средствами изобразительного искусства: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра пед. наук : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / Л. А. Сатарова. Москва, 2006. 32 с.

Манга «Дан приказ умереть» Сигэру Мидзуки в контексте Второй мировой войны на Тихом океане

Лесин Алексей Александрович,
аспирант Белорусский государственный университет культуры
и искусств (г. Минск, Республика Беларусь),
ведущий научный сотрудник
Национального исторического музея Республики Беларусь

Аннотация: *Сигэру Мидзуки (1922 — 2015 гг.) — признанный классик японских комиксов-манга, произведения которого широко известны и популярны за пределами Японии, в т.ч. в России и на постсоветском пространстве. Среди множества работ автора особое место занимает графический роман «Дан приказ умереть!» (Sōin Gyokusai Seyo!), воспоминания Мидзуки о Второй мировой войне, когда он воевал в рядах японской армии на острове Новая Британия. Статья представляет попытку оценить это произведение, как яркий и оригинальный пример коммеморации Второй мировой войны на Тихом океане, имеющий не только художественную, но и историческую ценность.*

Ключевые слова: *коммеморация, память, Вторая мировая война, японская литература, манга.*

Вторая мировая война на Тихом океане по объективным историческим причинам практически не оставила следов в коллективной памяти стран постсоветского пространства. У японских и американских же участников конфликта трагедия военных лет неизбежно стала поводом к рефлексии и осмыслению пережитого, вызвала необходимость коммеморации событий 1941 — 1945 гг. Это, в свою очередь, породило посвящённые войне на Тихом океане произведения

искусства — как созданные непосредственно ветеранами и предлагающие их индивидуальный взгляд на прошлое, так и воплощающие образы коллективной памяти воевавших наций.

Изучение посвящённых Второй мировой войне произведений искусства представляет большой интерес в контексте Memory Studies как междисциплинарной области исследования на стыке истории и культурологии. Общепризнанным в современной парадигме гуманитарных наук является осознание фактического исчезновения традиционной монополии научной истории и историка-профессионала на интерпретацию прошлого (Нора, 2005). Медиатизация памяти о войне и сопровождавших её исторических катаклизмах стала необратимым процессом (Ассман, 2016, с. 10). Всё это придаёт исследованиям коммеморации военной истории в сферах Memory Studies и Comics Studies высокую актуальность.

В данной статье как объект коммеморации Второй мировой войны на Тихом океане рассмотрено одно из самых ярких и своеобразных литературных произведений на данную тему. Это военно-историческая манга известного японского автора Сигэру Мидзуки (1922 — 2015 гг.) «Soin Gyokusai Seyo!». Уникальность и ценность этих рисованных мемуаров заключается в том, что их автор — бывший пехотинец японской армии, воевавший на острове Новая Британия и потерявший в боях руку. После войны Мидзуки стал профессиональным мангакой (художником и сценаристом манги) и прославился фантастическими историями, основанными на японском фольклоре, но также активно обращался к исторической тематике. Он заработал устойчивую и неоспоримую репутацию классика современной японской массовой культуры.

Манга о Второй мировой войне на Тихом океане «Soin Gyokusai Seyo!» была издана в 1973 г., когда Мидзуки, добившись успеха и признания, обрёл творческую свободу и мог свободно говорить на самые сложные темы. Графический роман получил большую популярность в Японии, но

только в 2011 г. стал доступен читателям на английском языке под названием «Onward Towards Our Noble Deaths» в переводе Джоселин Аллен. При написании данной статьи автором использовалось второе издание 2012 г. (Mizuki, 2012). Книга сразу заслужила высокие оценки критиков. Мидзуки удостоился за первое иностранное издание своей автобиографии престижной Премии Айснера — высшей профессиональной награды США для авторов комиксов. В 2018 г. манга была официально издана в России под названием «Дан приказ умереть!» в переводе Е. Рябовой (Мидзуки, 2018).

Графический роман «Дан приказ умереть!» (здесь

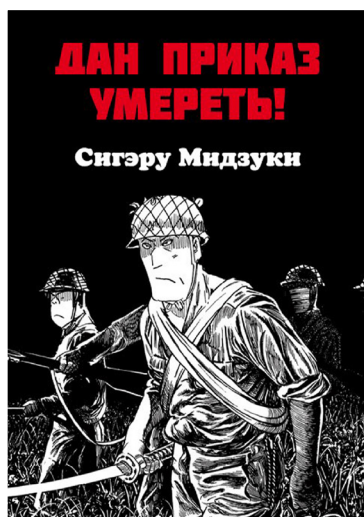


Рис. 1. Обложка русскоязычного издания манги «Дан приказ умереть!»

(Источник: Мидзуки 2018)

и далее используется название произведения на русском языке) представляет собой беллетризованное описание собственного фронтового опыта Мидзуки на Новой Британии в 1944 — 1945 гг. Главный герой книги, рядовой Маруяма, является безусловно автобиографическим персонажем. Сам автор заявлял, что его книга «состоит из фактов на 90%» (Mizuki, 2012, с. 368) и в ней описано то, что он лично видел и в чём участвовал. С этим нельзя не согласиться, хотя несоответствия с действительностью в книге всё-таки встречаются, и судьба главного героя заметно отличается от реальной судьбы автора в 1945 г.

С детства увлекавшийся живописью и мечтавший стать художником (довоенному детству Мидзуки посвящена переведённая на русский язык автобиографическая манга «Ба-

бушка Ноннон») Сигэру Мидзуки (творческий псевдоним, настоящая фамилия — Миура) в 1942 г. был призван в 40-й пехотный полк 10-й пехотной дивизии, базировавшийся в родной префектуре Тоттори. Военная служба не вызывала у Мидзуки больших симпатий, в армии он чувствовал себя неуютно — тем более, в условиях военного времени. В октябре 1942 г. он написал в дневнике:

Зачем нужно искусство? Зачем нужна религия? Нам запрещено заниматься такими вещами. Нельзя быть художником, философом или учёным — нужны только рабочие. Наше время окрашено цветами кладбища. Время, когда человечеству пришёл конец, люди превратились в комки земли. Иногда я думаю, что жить в такое время — хуже, чем умереть (Davisson, 2015).

В ноябре 1943 г. Мидзуки попал на фронт —



в 229-й пехотный полк 38-й пехотной дивизии, базировавшийся в Рабауле на острове Новая Британия. После войны Мидзуки говорил, будто сам попросил послать его куда-нибудь «на юг, где тепло» (Davisson, 2015) и называл эту просьбу самой большой ошибкой в своей жизни. Достаточно долго молодой солдат служил в тыловом гарнизоне Рабаула, но с жестокостью войны Мидзуки столкнулся сразу же. Японские позиции подвергались актив-

Рис. 2. Сигэру Мидзуки перед отправкой на фронт с родителями и младшим братом (Источник: Wikimedia Commons, до 1945)

ным воздушным бомбардировкам союзников, остров был блокирован с моря.

Зимой 1944-весной 1945 гг. Мидзуки в рядах своего пехотного полка участвовал в боях с австралийскими войсками на Новой Британии. К сожалению, точные документальные свидетельства этого периода его жизни отсутствуют (во всяком случае не упоминаются в общедоступных биографиях и научных статьях). Все перипетии фронтовой судьбы известны только в послевоенных пересказах самого Мидзуки, где упоминается много деталей, но крайне мало дат. Трагический опыт художника отрицать невозможно, но это не отменяет наличия белых пятен в его военной биографии.

Если обратиться к не вызывающим сомнений историческим фактам, то общая картина событий выглядит так (Long, 1963). В ноябре 1944 г. австралийская 5-я пехотная дивизия морским десантом захватила залив Жакино в юго-восточной части Новой Британии и сделала его центральной базой своих операций на острове. Затем началась типичная для юго-западной части Тихоокеанского фронта (Новая Гвинея и прилегающие острова) медленная наступательная операция, в которой австралийцы высаживали тактические морские десанты, использовали превосходство в артиллерии и авиации. К апрелю 1945 г. японские силы (17-я и 38-я пехотные дивизии, а также другие части) оказались заперты на полуострове Газель вокруг Рабаула, линия фронта сохранялась неподвижной до конца войны.

Оценивая мангу «Дан приказ умереть!» с точки зрения историка, можно сказать, что она достаточно правдоподобно передаёт то, что происходило на Новой Британии на рубеже 1944 — 1945 гг. Описанная Мидзуки гибель отдельных изолированных гарнизонов, лишённых помощи и поддержки, зафиксирована японскими и австралийскими источниками. Так, один из японских отчётов о гибели изолированного гарнизона на Новой Британии весной 1945 г. практически повторяет сюжет графического романа:

12 марта командир гарнизона Тол принял решение сражаться до последнего человека. Подкрепления из Рабаула не были отправлены. <...> В то же самое время командир 38-й дивизии направил сообщение командиру гарнизона Тол, ободряя его к последнему порыву. Все люди, включая штабных работников, направились к реке Вулвут и, предположительно, к 18 марта отряд был полностью уничтожен. Части у Тол не выходили на связь с 15 марта (Long, 1963, с. 267).

Можно отметить ещё одно впечатляющее сходство сюжета манги «Дан приказ умереть» с реальностью. Австралийские командиры отмечали удивлявшую их пассивность штаба в Рабауле: имея в распоряжении 100 000 человек, японские генералы не оказывали помощи блокированным гарнизонам, обрекая их на верную гибель. Официальная австралийская история Второй мировой войны задаёт риторический вопрос:

Почему генерал Имамура в Рабауле проявил столь слабый агрессивный дух по сравнению с 17-й армией генерала

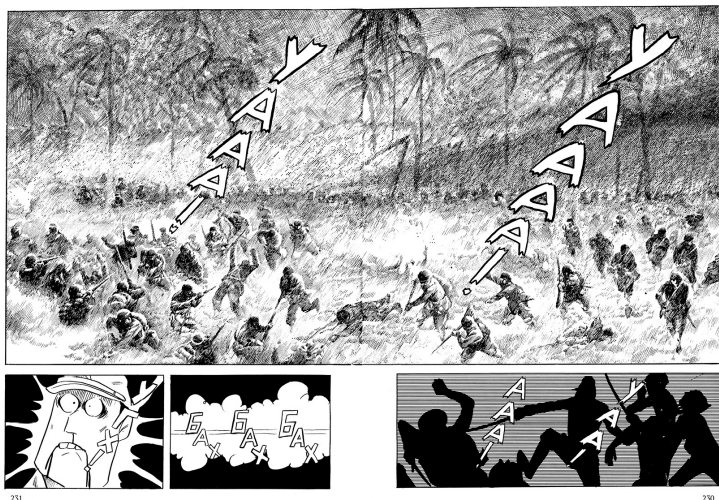


Рис. 3. Самоубийственная атака японских войск в изображении Мидзуки (Источник: Мидзуки 2018, 230-231)

Хякутаке на Бугенвиле или 18-й армией генерала Хатадзо Адати в Веваке остаётся загадкой. <...> Ключевые позиции в Тол обороняли силы размером около батальона, которые дивизионное командование вынудило сражаться до последнего, но не поддержало подкреплениями. (Long, 1963, с. 269-270).

Из относительных недостатков автобиографической манги Мидзуки как исторического произведения можно отметить разве что очень вольное изображение солдат и техники противника. На рисунках массово присутствуют танки и самолёты, не использовавшиеся на Новой Британии в 1944-1945 гг., неприятели изображены в американской, а не в австралийской униформе. Впрочем, подобными неточностями грешат многие мемуаристы, да и в общем масштабе повествования такие недочёты играют малую роль.

Несомненный интерес в контексте истории Второй мировой войны на Тихом океане представляет судьба Мидзуки после описанных в графическом романе «Дан приказ умереть!» событий. В марте 1945 г. он попал под воздушную бомбардировку и лишился левой руки, которую из-за отсутствия поблизости хирурга ампутировал дантист. Покинуть Рабаул тогда было невозможно и Мидзуки оставался в блокированном гарнизоне, занимаясь хозяйственными работами.

Обретённая свобода от армейской дисциплины позволила молодому фронтовику познакомиться с аборигенами Новой Британии из племени толаи, обитающего на полуострове Газель в районе Рабаула. Хотя у многих японских военных не складывались контакты с местными жителями, Мидзуки сумел даже завязать с ними дружеские отношения. Примечательно, что, достигнув популярности, Мидзуки крайне мало и неохотно говорил о своих отношениях с японскими сослуживцами, но с удовольствием вспоминал дружбу с туземцами в интервью и различных автобиографических произведениях (Nishino, 2019; Penney, 2008). В частности, в интервью, датированном 2000 г., Мидзуки вспоминал:

Когда я впервые посетил деревню, я увидел старуху и улыбнулся ей, и она улыбнулась в ответ. Она меня приветствовала. Но теперь я думаю, что она мне просто сочувствовала, потому что у меня была только одна рука. Теперь я думаю, что она просто захотела накормить меня или что-то в этом роде. её звали Икариан. После войны я поддерживал дружбу с её детьми, и теперь я понимаю, что тогда она мне просто сочувствовала. Обычно сельские жители не сотрудничали с японцами. Но из сочувствия она была добра ко мне. Потом я всё чаще посещал её деревню и стал как член её семьи. Они заботились обо мне. Они давали мне фрукты, и когда я заболел малярией, они пришли ко мне в госпиталь (Iwamoto, 2004).

После окончания боевых действий японским солдатам пришлось задержаться на Новой Британии в ожидании репатриации. Мидзуки вспоминал, что хотел остаться на острове и жить среди друзей-аборигенов, быт которых в условиях военного хаоса выглядел настоящим земным раем. В упоминаемом выше интервью 2000 г. он рассказал:

Когда война закончилась, они предложили мне сбежать из армии и жить в их деревне. Они разведут сады, и их сады очень быстро дают урожай. Они сказали мне, что разведут для меня сад и построят мне дом. Они сказали, что позаботятся обо мне. <...> Я поговорил с военным хирургом. Я попросил его совета, рассказав о приглашение деревенских жителей. Он очень удивился. Он был слишком раздосадован, чтобы ответить на мой вопрос, но сказал мне, что я сначала должен увидеться с родителями в Японии; тогда я смогу решить, что делать дальше. Я последовал его совету и вернулся в Японию. Но когда я вернулся, в Японии под властью Макартура царил хаос. У меня не было времени думать о возвращении в Рабаул. Пришлось жить в Японии (Iwamoto, 2004).

В марте 1946 г. Мидзуки прибыл в Йокосуку на борту репатриационного транспорта. В последующие годы молодой инвалид перебивался различными заработками, затем продолжил довоенные занятия рисованием и постепенно пробился в индустрию манга. Началу творческой карьеры

Мидзуки посвящена переведённая на русский язык автобиографическая манга «Гроссбух Китаро». Только в 1960-е гг. он заработал громкое имя и стабильный доход — что, помимо прочего, позволило ему в 1971 г. посетить Новую Британию и встретиться с некоторыми своими старыми друзьями-аборигенами, отношения с которыми он поддерживал и далее. К воспоминаниям военных лет Мидзуки возвращался не только в манге «Дан приказ умереть!», но и в некоторых других своих исторических произведениях, пока ещё не переведённых на русский язык. В частности, судьба Мидзуки в годы Второй мировой войны изображена в эпической документальной манге «Сёва: История Японии» (Mizuki, 2014a; Mizuki, 2014b).

Важно понимать, что переживший тяготы и лишения Второй мировой Мидзуки стал убеждённым сторонником антивоенных взглядов, и не изменял своим убеждениям до конца жизни. Антивоенное послание заключено уже в оригинальном названии «Soin Gyokusai Seyo!», которое практически невозможно перевести дословно с японского языка. Оно содержит призыв стать *gyokusai* (гёкусай), что означает «разбитый самоцвет» и подразумевает героическое самопожертвование, славную смерть в бою (Akita, Kenney, 2014; Sato, 2008). Идеал гёкусай, его роль в традиционной японской морали и активная эксплуатация государством в годы Второй мировой войны — сама по себе интересная и сложная тема, требующая отдельного рассмотрения. Можно отметить, например, что одним из ключевых лозунгов японской пропаганды в военное время был «100 миллионов гёкусай», подразумевающий, что все японцы охотно готовы принять смерть (Sato, 2008).

Графический роман «Дан приказ умереть!» от начала до конца представляет собой деконструкцию всех традиционных идеалов военной доблести и самопожертвования, характерных для Японии. Это уникальная, в своём роде, возможность увидеть старую японскую армию изнутри, глазами рядового солдата. Автор критично изображает жестокость и грубость нижних чинов, процветающие даже на

фронте рукоприкладство и дедовщину, равнодушие вышестоящих к низшим по званию. В послесловии к книге Мидзуки описывает жизнь рядового японского солдата горькими словами: «Офицеры, сержанты, лошади, солдаты. В военной иерархии солдаты вообще не считались людьми. Мы считались более низкими живыми существами, чем лошади» (Mizuki 2012, с. 368).

Не менее критично Мидзуки изображает офицеров, подчёркивая архаичность их мышления, фанатизм и узость кругозора. Чего стоит один только командир батальона



Рис. 4. Страдания простых фронтовиков — ключевая тема графического романа «Дан приказ умереть!» (Источник: Мидзуки 2018, 32-33)

подполковник Тадакоро, помешанный на подвигах древних самураев и пытающийся подражать им. В джунглях Новой Британии ему видятся поля сражений средневековой Японии, современную механизированную войну он надеется выиграть методами Средневековья. Дерзко высмеивая старые идеалы жертвенной верности императору, автор вкладывает в уста комбата такие, например, слова: «Когда ве-

ликий Дай-Нанко сражался с мятежниками у реки Минато, пять сотен храбрецов пали в бою вместе с ним. Мы подобны этим пятистам героям. Господа, будем же сражаться доблестно и с честью!» (Mizuki, 2012, с. 29). Дай-Нанко — одно из имён Масасигэ Кусуноки — самурая XIV в., ставшего образцом военной доблести и верности императору (БРЭ, 2016).

При всей иронии и гневе автора нельзя сказать, что Мидзуки рисует повседневную жизнь японских фронтовиков каким-то беспросветным кошмаром или превращает людей в гротескные карикатуры. Даже в комичных и отталкивающих персонажах видны живые человеческие характеры, герои способны вызывать понимание и сочувствие. Анти-военный пафос повествования удачно сочетается с живой и сочной атмосферой солдатской байки — иногда возникает впечатление, что Мидзуки создал японский аналог «Похождений храброго солдата Швейка» (хотя заметно более мрачный и злобещий). На атмосферу трагикомедии удачно работает и оригинальная авторская графика, сочетающая гротеск с реализмом.

Графический роман «Дан приказ умереть» завершается массовой гибелью его главных героев, японских солдат. В действительности из батальона, в котором служил Мидзуки на Новой Британии, около сотни человек остались в живых после активных боёв и дожили до капитуляции. Тем не менее незадолго до смерти мангака сказал в интервью, что все его настоящие фронтовые друзья погибли на войне, поэтому с выжившими сослуживцами он практически не общался (Mizuki, 2012, с. 370). В авторском послесловии к манге «Дан приказ умереть» Мидзуки заявляет, что в своей книге он, по сути, говорит от имени погибших: «У мёртвых нет ртов, они не могут говорить. Когда я пишу историю о войне, я не могу справиться с терзающим меня гневом. Я думаю, что ярость пробуждают души всех этих павших солдат» (Mizuki, 2012, с. 368).

Рисованные мемуары Сигэру Мидзуки смело можно называть одним из самых оригинальных и художественно цен-

ных графических романов о Второй мировой войне. Это яркий и своеобразный образец коммеморации войны на Тихом океане, представляющий интерес как для историка, так и для культуролога. Графический роман «Дан приказ умереть!» сочетает в себе личную память автора о пережитом в военные годы с трансляцией травм коллективной памяти японского общества, антивоенные нарративы которой были усвоены Мидзуки на основе собственного жизненного опыта. Сплав «окопной правды» и мощного антивоенного послания делает эту автобиографическую мангу в равной степени интересной для учёных и для самого широкого круга читателей.

Источники и материалы

1. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. Москва: Новое литературное обозрение, 2016.
2. БРЭ 2016 — Большая российская энциклопедия. Электронная версия, 2016. URL: https://bigenc.ru/world_history/text/2123654 (дата обращения: 30.06.2021).
3. Мидзуки С. Бабушка Ноннон. Брянск: Alt-Graph, 2017.
4. Мидзуки С. Гроссбух Китаро. Брянск: Alt-Graph, 2020.
5. Мидзуки С. Дан приказ умереть! Брянск: Alt-Graph, 2018.
6. Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас, 2005. №2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html> (дата обращения: 01.07.2021).
7. Davisson Z. The Life and Death of Shigeru Mizuki, 1922-2015 // The Comics Journal. 09.12.2015. URL: <http://www.tcj.com/the-life-and-death-of-shigeru-mizuki/> (дата обращения: 30.06.2021).
8. Iwamoto H. Japanese and New Guinean memories of wartime experiences at Rabaul // Australia-Japan Research Project. 01.06.2004. URL: <http://ajrp.awm.gov.au/AJRP/remember.nsf/WebPrinter/9652340D8C62540CCA256A99001D9F0D?OpenDocument> (дата обращения: 30.06.2021).
9. Mizuki S. Onward Towards Our Noble Deaths. Montreal:

Drawn & Quarterly, 2012.

10. Mizuki S. Showa 1939-1944: A History of Japan. Montreal: Drawn & Quarterly, 2014.

11. Mizuki S. Showa 1944-1953: A History of Japan. Montreal: Drawn & Quarterly, 2014.

Научная литература

1. Akita K., Kenney R. Of kamikaze, sakura, and gyokusai: Misappropriation of Metaphor in War Propaganda. // Japanese Studies Review, 2014. Vol. XVIII. P. 27-45. URL: <https://asian.fiu.edu/projects-and-grants/japan-studies-review/journal-archive/volume-xviii-2014/akita-metaphor-war-propaganda.pdf> (дата обращения: 30.06.2021).

2. Long G.M. Australia in the War of 1939-1945. The Final Campaigns. Canberra: Australian War Memorial, 1963. 667 p. URL: <https://www.awm.gov.au/collection/C1417312> (дата обращения: 30.06.2021).

3. Nishino R. Better Late than Never? Mizuki Shigeru's Trans-War Reflections on Journeys to New Britain Island // Japan Review: Journal of the International Research Center for Japanese Studies, 2019. №32. P.107-126. URL: https://www.academia.edu/38504443/Better_Late_than_Never_Mizuki_Shigeru_s_Trans_War_Reflections_on_Journeys_to_New_Britain_Island (дата обращения: 30.06.2021).

4. Penney M. War and Japan: The Non-Fiction Manga of Mizuki Shigeru. // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus, 2008. Volume 6, Issue 9. Article ID 2905. URL: <https://apjff.org/-Matthew-Penney/2905/article.pdf> (дата обращения: 30.06.2021).

5. Sato H. Gyokusai or «Shattering like a Jewel»: Reflection on the Pacific War. // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus, 2008. Volume 6, Issue 2. Article ID 2662. URL: <https://apjff.org/-Hiroaki-Sato/2662/article.pdf> (дата обращения: 30.06.2021).

Мобилизация советской идентичности в творчестве КуКрыНикСов: взгляд антрополога

Фролова Александра Викторовна,
канд. ист. наук, старший научный сотрудник Института этноло-
гии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН

Аннотация: *Художники КуКрыНикСы — это уникальное явление в советской и мировой культуре. КуКрыНикСы всегда придерживались двух принципов: народности и партийности. Они понимали искусство как служение Родине. Их наследие тесно связано с историей советского государства. Начиная с 1925 года, группа активно сотрудничает с советскими СМИ, публикуя там едкие карикатуры на социальные пороки. В предвоенные годы КуКрыНикСы находят себя в новом жанре — политического плаката. В годы войны он становится настоящим оружием против врага. КуКрыНикСы, плакаты которых помогали народу Советского Союза в самые трудные времена, становились мощным идеологическим инструментом власти. Их плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» появился на улицах страны уже в июне 1941 года. Их творчество стало ярким примером мобилизации советской идентичности, в кризисный период угрозы существования советской государственности и целостности этнических обществ.*

Ключевые слова: *плакат, война, мобилизация, советская идентичность, КуКрыНикСы.*

Художники КуКрыНикСы (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов) — это уникальное явление и творческий союз в советской и мировой культуре. Их наследие тесно связано с историей советского государства, а потенциал



Рис. 1. Плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!»

стал мощным идеологическим инструментом власти.

Начало их творческого пути — Высшие художественно-технические мастерские, организованные в 1920 году, — кузница нового советского искусства. Большую роль в формировании содружества сыграли В. Маяковский и М. Горький. В. Маяковский придал новую стилистику работам молодых художников: смелость, меткость и злободневность, а его «Окна сатиры Роста» стали настоящим университетом для карикатуристов.

Именно В. Маяковский предложил им оформить постановку «Клопа» (позже они создадут серию эскизов по этому произведению). Поворот к политической сатире был совершен КуКрыНикСами под влиянием М. Горького. В своей статье к каталогу выставки, устроенной в 1932 году в клубе Федерации советских писателей, Максим Горький не только воздал должное их таланту, но и определил основное общественное направление развития их будущей работы (Горький, 1933, с. 43-46). С 1925 года художники активно сотрудничают с советскими СМИ, публикуя едкие карикатуры на социальные пороки. Постепенно слава их нарастала, и каждый читатель, открывая газету, искал сначала эти рисунки. В этот период оттачивается их техника, особенно им удаются рисунки тушью, а шаржевая,

язвительная подача привлекает своей резкостью, совершенно нетипичной для советской прессы. Художники находят себя в новом жанре — политического плаката. Именно в годы войны он являлся настоящим оружием против врага. КуКрыНикСы становятся и мощным идеологическим инструментом власти. Их плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» появился на улицах страны уже в первые дни начала войны 1941 г. (Рис. 1).

Безусловно, главной идеологической задачей всей их работы во время Великой Отечественной войны было утверждение морального превосходства над врагом, укрепление веры людей в обязательную победу, пробуждение памяти о великих победах предков, что и определялось требованиями исторического момента, художники выполняли идеологический заказ.

Политика социальной мобилизации предполагает наличие специальных каналов информационной трансляции — проводников этнонациональной мобилизации, способных сформировать определенные представления на групповом и индивидуальном уровнях. Это сложное явление, которое обладает рядом характеристик. Особенно эффективны оказались такие проводники этнонациональной мобилизации, как средства массовой информации. Они являются также наиболее эффективным способом манипуляции общественным сознанием. СМИ — это один из каналов, распространяющий в массовом сознании специально создаваемые идеологами образы, идеи, идеалы, ценности, имеющие нередко эмоционально-нормативную окраску, что особенно возбуждает у индивида и группы такие чувства как этническое достоинство, гордость, так и обиду, страхи (Малькова, Тишков, 2002, с. 38 — 39).

Сущность механизмов общественной интеграции заключена в формировании представлений о групповой идентичности, что осуществляется посредством актуализации в официальной идеологии маркеров или «индикаторов» принадлежности. Это характеристики, зачастую приобретающие

символический характер, которые осознаются индивидами, как присущие своей общности. Маркированная информация транслируется в массовое сознание в форме лексем, фактов, образов, стереотипов, идеологем и мифологем.



Рис. 2. Плакат «Наполеон»

Творчество КуКрыНикСов стало той благодатной средой, через которую и транслировалась идеологически и этнически маркированная информация. Основным методом в ее передаче был историзм и патриотизм. В условиях экстремальной военной повседневности, в процессе усиления собственных этнонациональных и патриотических чувств, происходило формирование более целостного образа врага в основном на основе принципа противопоставления «свои — чужие».

Несколько лучшие герои и исторические факты побед использовались из отечественной истории, настолько же уничижительные параллели находили для изображения фашистских агрессоров и их лидеров (Рис. 2). Сборник карикатур «Уроки истории» (Рис. 3).



Рис. 3. Обложка издания «Уроки истории»

Необходимо отметить, что каждый из художников, ощущал себя деятелем именно советской культуры и всегда придерживался двух принципов: народности и партийности. Они понимали искусство как служение Родине. КукрыНик-Сы создали уникальный метод работы над произведением. Главными скрепами подобного союза стали удивительная творческая дружба неординарных личностей, их глубокое

взаимопонимание и дисциплина, которые они пронесли через многие годы. В эвакуации они с семьями поселились вместе, называя большую квартиру коммуной. Там же с ними тесно начинает работать поэт С. Я. Маршак. Он усиливал визуальное воздействие плаката хлесткими запоминающимися четверостишиями. Один из лучших плакатов с историческим обращением к героическому прошлому «Внуки Суворова...» со стихами Маршака (Рис. 4):



Рис. 4. Плакат «Внуки Суворова, дети Чапаева»

КуКрыНикСы также активно работали в проекте «Окна ТАСС», в котором в форме плаката ежедневно освещались новости, военные операции, высмеивались фашистские захватчики. Плакаты расклеивались на улицах и площадях городов СССР. Одна из известнейших таких работ — плакат «Ни шагу назад» (Рис. 5).

Работы КуКрыНикСов стали близки миллионам советских людей, боровшихся за победу. В газету «Правду», журнал «Крокодил» приходило огромное количество благодарных писем «треугольников» от фронтовиков. Сатира художников была столь беспощадна, что в Германии их зачислили в разряд «смертельных врагов Третьего Рейха». В СССР в 1942 году их удостоили Сталинской премии.



Рис. 5. Плакат «Ни шагу назад»

Художники КуКрыНикСы были очень продуктивны, они создали огромное количество замечательных работ в совершенно разных техниках изобразительного искусства. Самыми заметными были: серия сатирических портретов «Лицо врага», объединявшая выразительные возможности плаката и станковой живописи, триптих «Старые хозяева», многочисленные плакаты военных лет: «Музей битых», «План окружения и взятия Москвы», «Долг платежом красен», а также живописные полотна «Таня», «Бегство немцев из Новгорода», «Конец», иллюстрации к собранию сочинений

Гоголя и произведениям Горького, Салтыкова-Щедрина, Ильфа и Петрова и т.п.

М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов — представители яркой советской интеллигенции, сформировавшие новую эстетику искусства. Их творчество стало ярким примером мобилизации советской идентичности, в кризисный период угрозы существования советской государственности и целостности этнических обществ.

Советское государство осознавало социомобилизационный потенциал информационных каналов и содействовало их устойчивому развитию. Как следствие, появилась возможность эффективной трансляции официальной идеологии даже в условиях постоянно меняющейся социополитической ситуации. Этнонациональный компонент в содержании транслируемой информации действительно присутствовал. Более того, советское государство сознательно использовало информационные каналы для передачи такой информации в целях сплочения общества на основе единой русской идентичности.

Научная литература

1. Горький М. Публицистические статьи. Ленинград, 1933. — 414 с. — С. 46.
2. История глазами КуКрыНикСов 1928-1945. Москва, Галерея Мамонтовых, 2008.
3. Малькова В.К., Тишков В.А. Этничность и толерантность в средствах массовой информации. Москва, 2002. С. 38 — 39.

Современный старообрядческий лубок на Енисее: конструирование художественных миров

Быкова Екатерина Васильевна,
канд. искусствоведения,
доцент кафедры культурологии,
социологии и философии
Вятского государственного университета

Аннотация: *В исследовании представлены результаты экспедиционных находок в среде староверов-часовенных на Енисее, в общинах которых происходят активные художественные процессы. В старообрядческих лубках часовенных изложены догматические представления закрытой от внешнего мира конфессиональной общины: от выбора жизненного пути в миру или в скиту («Две дороги — Два пути») и личностно-индивидуальной траектории («Возраст и действия и обычаи жизни человеческой»), и возможности спасения («Корабль веры»), а так же эсхатологическое мировоззрение во «Всемирной сети. Мировой паутине». Анализируются особенности формирования и декларирования религиозных установок средствами визуального и вербального языка. В изобразительном материале сделана попытка кодирования и дешифровки многозначных смыслов в синтезе современных приемов искусства и древнерусских традиций.*

Ключевые слова: лубок, народная картинка, старообрядцы, часовенное согласие на Енисее, книжная иллюстрация, эсхатология.

Современные лубки на Енисее, созданные в старообрядческих общинах часовенных, — явление синтетичное и многогранное. Это — своеобразный Ренессанс лубочной кар-

тинки начала XX в., но уже с учётом новых выразительных особенностей и стилистики художественного языка XXI в. Ареал их распространения обширен: от Сибири и Дальнего Востока до Америки (штат Орегон и Аляска). В экспедиционных исследованиях было зафиксировано три формы бытования лубочных картинок: в пространстве частного дома и в общественном пространстве — внутри моленной на западной, северной или южной стене, и перед входом в моленную, в притворе.

Народную картинку можно рассматривать как уникальный исторический и документальный, нарративный источник, а также интересный образец современного графического искусства, созданного в конфессиональной среде. Таким образом, необходимо особо отметить, что народная картинка — это художественное произведение, со своей образной системой и выразительными средствами, основанное на традициях, в которые вписываются различные трансформации современного искусства.

Настенные листы как коммуникативный канал, через который транслируются изменения и регламентируются жизненные установки, согласованные с догматическими правилами и Священным Писанием, в первую очередь, были рассчитаны на молодёжную аудиторию в общинах часовенных. Через изобразительный и вербальный язык происходит передача информации, она складывается в единую картину конфессионального мира староверов беспоповского согласия — часовенных, как «окно в мир». Системный анализ лубков, которые созданы в конфессиональной среде и получивших широкое распространение, показывает, что в среде старообрядческих общин продолжают развиваться художественные и литературные практики, опираясь на традиционные формы древнерусской культуры. Авторские лубочные картинки «Две дороги — Два пути», «Всемирная сеть. Мировая паутина», «Часть — чаша их», «Внутреннее состояние сердца человеческого», «Возраст и действия и обычаи жизни человеческой» конструируют художественные миры, которые соответствуют конфессиональным доктринальным установкам.

В ходе экспедиций в старообрядческие общины в Красноярском крае и Туве в 2016 – 2021 гг., было выявлено 32 народные картинки различного содержания. Лубки рисовали в ручную на бумаге, используя графические материалы: карандаши, фломастеры, чернила, ручки, акварель. Некоторые из них были оцифрованы и размножены печатными технологиями. Согласно данным, полученным от информантов, современный рисованный лубок создан в старообрядческих скитах часовенного согласия на Среднем Енисее, на Дубчесе, в Туруханском районе Красноярского края (Быкова 2020, 2021).

Анализ изобразительной содержательности материала выделяет большое количество изобразительных сюжетов, которые в дальнейшем, стали складываться в иконографию, например «Две дороги – Два пути» (Быкова, Костров, 2019, с. 95-101).

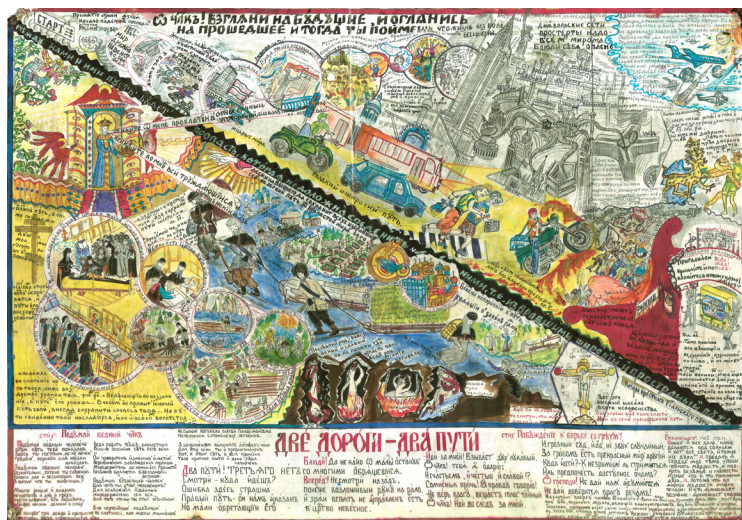


Рис.1. Настенный лист. «Две дороги - Два пути». Монастыри Дубчеса. Красноярский край. 2010

Целостную картину мира и места человека в ней можно видеть в лубке «Две дороги — два пути». Монастыри Дубче-са, Красноярский край, 2010. Тема широкого и узкого пути даёт возможность создания макроистории через сплетение доктринальных установок в старообрядческом беспоповском часовенном согласии и частных личностно-индивидуальных историй (микроистория). Такие установки регламентируют дихотомические противопоставления мира на «свой» и «чужой», «узкий» и «широкий» путь, грешник и праведный христианин, ад и рай. Переосмысление места человека в мире и истории, внутри общины и в урбанистической среде, обнаружение границ идентичности, внимание к корням и истокам — все эти проблемы становятся ключевыми вопросами, к которым художник предлагает выбор сценария с предложенным ответом. Так, внутри изобразительного поля художнику отчасти удаётся изменить мир по своему образу и подобию человека свободно. Изменение и уход от реальности в конструируемый мир общины предполагает изменение в сознании старообрядца-общинника через установленные в христианской культуре изобразительные маркеры. Обращаясь к прошлому России, художник демонстрирует свою оценку историческим событиям, считая 1666 год, «стартом» на широком пути общества («начало падения последних очагов России»). События революции и гражданской войны 1917 — 1924 года прокомментированы лозунгами: «Мир. Дружба. Равенство. Свобода», деятельность В. И. Ленина: «Куда ты их посылаешь?» — «К сатане». Неоднозначная трактовка исторических событий встречается в трудах «О последнем времени», которые пытаются объяснить ход исторических событий через Священное Писание и определяют свою хронологию и этапы развития общества. Техногенный путь развития общества также ведёт по широкому пути и к гибели мира.

Согласно сложившимся стереотипам, образ жизни старообрядцев связан с их сопротивлением самого разного рода нововведениям, их мировоззрение представляется как замкнутое и закрытое для научно-технического прогресса

и массовой культуры. Изображение «широкого пути» заставляет людей усомниться в целесообразности их образа жизни. Оппозиция к мировому сообществу и государству ведёт к тому, что в картинках она обозначена через специфические маркеры: «Брюсель Звериница — в которой находится главный компьютер, связанный со всем миром. Он и закодирует или запечатлеет своей печатью почти все человечество. Тайный заговор сатаны подходит к концу», щупальцы спрута изображены в здании Пентагона (США) и Кремля (Россия) и прокомментированы «Диавольские сети простёрты надо всем миром. Блюда себя. Опасно». Компьютер «зверь» появляется в романе-антиутопии американского писателя Джо Массера (Joe Musser) «И се конь блед...» («Behold a Pale Horse», 1970). В середине 70-х годов XX века о нём уже как о реальности пишут в американской прессе, в связи с чем появляется Urban Myths (Ахметова, 2010). Согласно роману-антиутопии о супер-компьютере в Брюсселе учёт и контроль над закодированными людьми осуществляется через гигантский компьютер под названием «Зверь» (Панченко, 2019). Комментарий к спруту-сатане, с длинными щупальцами, запущенными в различные центры мира, свидетельствует о распространении апокалиптических представлений.

Обоснованность и полемика поповского и беспоповского согласия в старообрядчестве представлена заменой в слове «митрополитен» буквы «е» на «и» — «Митрополитен», с подчеркнутым смыслом отправить митрополита «в тупик». Таким образом, приближение к действительности делается через акцент на частности, незначительности противопоставленного официально принятой точке зрения в масштабах государства и всего мирового сообщества.

Разочарование в обществе ведет к эскапизму: уход на речные глади, поворот на «узкий путь». Светлый спасительный путь, с одной стороны, начинается изображением Распятия, а с другой — спасения человека от адской ловушки и следованием «узкому пути». Последний изображён как уход от греховного мира на чистые не замиращённые земли, в

удалённые таёжные скиты. Подобный уход и привязанность к своему духовнику трактованы как спасительный жест старицы, которая вытягивает послушницу из ада. В данном случае именно изображение иноков показывает идеальную модель христианской жизни. В изображениях праведного скитского труда отразились основные хозяйственные занятия таёжных староверов. Это картина расчистки земли из-под леса (огненно-подсечное земледелие), жатвы, добычи даров реки и леса, строительства. При этом практически все хозяйственные процессы, кроме использования даров дикой природы, изображены как коллективные действия.

В основе композиции художник применил приём антитезы, подчёркивая идею духовного раскола мира на два «царства»: Божье и антихристово. Зеркальное отражение Божественного мироустройства интерпретируется как райская пустынь. Идея рая связана с проблемой цели и смысла человеческой жизни, с грехом и искуплением, что в конечном итоге находит выражение в дихотомии рая и ада как заключительном этапе существования человека. В центре рая изображён Господь, который благословляет своей десницей людей, идущих по «узкому пути» и стоит в конце лестницы, которая связывает изображения отпевания праведной христианки и царствия небесного.

Жизненный путь человека представлен в другом лубке староверов-часовенных «Возраст и действа и обычаи жизни человеческой. Зри лет жития...». Эта настенная картинка — реплика с рисованного поморского лубка XVIII века «Возрасты жизни человеческой» (Иткина, 2017, с. 99). В ней представлен и прокомментирован жизненный путь человека от рождения до смерти. Человеческая жизнь подобна лестнице: 27 ступеней вверх и 27 — вниз. Выделены этапы этого жизненного пути: рождение, от года до 4 лет — младенчество, с 5 до 16 лет отрочество, с 17 до 44 года — мужество, с 45 до 51 года — старчество и яко к вечеру день, 56-61 год — престарелость. На полях лестница прокомментирована, при этом, возраст не совпадает. Старость определяется: «60 лет. Идет к вечеру. Склонение яко зима». 70 лет —

«дряхлость: какой из люльки, таков и в могилу: беспомощность, бессилие, слабость». В центре изобразительного поля — таблица, дающая сравнение каждого возраста с определенным сюжетом, временем суток, природными стихиями, «обочай» — характер и пр. Сценарий жизненного пути и его характеристика соответствует старообрядческому представлению мирского человека и сопровождается цитатами из Святого Писания. В предложенном изобразительном сценарии зритель должен идентифицировать себя с предопределенными ему ролями и следовать указаниям, которые транслирует художник, следуя Святому Писанию. Этим объясняется обильное цитирование, как доказательство истинности программного сценария.



Рис. 2. Настенный лист. Внутреннее состояние сердца человека при жизни праведной и греховной. Монастыри Дубчеса, 2011. Красноярский край

Качественная интерпретация человеческого пути представлена в лубочной картинке: «Внутреннее состояние сердца человеческого при жизни праведной и греховной». В среде старообрядцев этот лубок выполняет назидатель-

ные функции и раскрывает особенности духовно-нравственного состояния человека в праведной и греховной жизни. Источником этого лубка послужила одноименная рукопись середины XX века Москва Македонии, созданная в Енисейском районе Красноярского края (Быкова, 2021, с. 143-152). Рукопись Москва Македония создавала по печатной книге, широко распространенной в среде православных, в XIX — начале XX вв. Единое композиционное поле картины состоит из 10 прямоугольников, соединенных текстами стихов и символических изображений. Справа — четыре «сердца праведных» в красных рамках: «Изображение внутреннего состояния человека, что до конца своей жизни боролся со грехом и повизася в благочестии», «Изображение внутреннего состояния человека, примиренного смерти Иисуса Христа с Богом Отцом и помышляющего о едином Иисусе Христе распятом за нас», «Изображение внутреннего состояния благочестивого сердца его храмъ живого Бога, обитель святой Троицы», «Изображение душевного состояния человека, который охладевая в любви к Богу, возлюбил мир». Слева — шесть изображений греховной жизни и смерти греховного и «благочестивого христианина» в черной рамке. Изображение жизни греховной начинается с визуального образа и текста «Изображение внутреннего состояния человека работающего греху и дающего господствовать в своем сердце диаволу». Семь животных — семь смертных грехов проиллюстрированы и подписаны в верхнем поле как животные, имеющие сходные повадки с человеком: павлин обозначает гордость, змея — зависть, жаба — скупость, черепаха — лень, козел — похоть, свинья — обжорство, тигр — гнев. Далее на картине — «Изображение внутреннего состояния грешника, кающегося», Изображение начинающего удалиться от греховъ и внутреннего состояния грешника, веровавшего в суете во Христа и исполненного благодатью для Святого духа». Внизу — «Изображение сердца человека, который после своего обращения к Богу, паки предается греху, и приходит во власть диаволу». И заканчивается визуальное повествование — «Изображение смерти нечестивого и воздание

за грехи и смерть праведного и благочестивого христианина». В последнем сюжете визуальный образ расширен и введен образ инока с крестом у изголовья, добавлены образа Богородицы и Голгофского креста на стене. Предложенный сценарий построен на антитезе, заложенной в содержании и раскрытии смыслов. Такая антитеза сконструирована вербально и визуалью, через изобразительные контрасты, например цветовые — красное и черное, и смысловые — ангелы и пауки и летучие мыши (Быкова, 2021, с. 148-149). В повседневной жизни роль визуального образа, который создает свой мир, объясняет и конструирует мировоззренческие установки, становится более значительным, так как строит себя по образу идеи. Передача информации в собственной режиссуре, через формирование и распространение сконструированных под необходимым углом образов персонажей, существенно повышает эмоциональный уровень восприятия лубка.

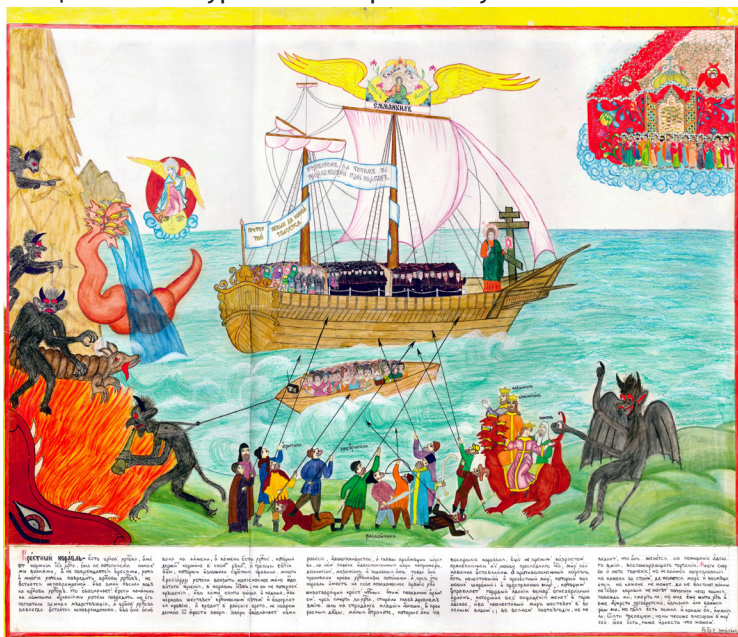


Рис. 3. Настенный лист. «Крестный корабль». Монастыри Дуб-
цуса, Красноярский край

В народной картинке «Крестный корабль» представлена религиозная община староверов часовенных в «житейском» море и стремлении к спасению. Лубок является творческой переработкой классических образцов гравюры «Корабль веры». При этом, новое художественное наполнение не вступает в конфликт с традицией, а растворяет её в своём содержании и пластическом, изобразительном решении.

Визуализация эсхатологических представлений, связанная с информационным обществом и научно-техническим прогрессом, глобализацией и компьютеризацией, представлена в лубочной картинке «Всемирная сеть. Мировая паутина».



Рис.4. Настенный лист. «Всемирная сеть. Мировая паутина». Монастыри Дубчеса, Красноярский край

«Визуальный образ старообрядческой народной картинки, как канал распространения информации о современном мире, является конфессиональным оценочным взглядом с эсхатологическими мировоззренческими установками» (Быкова, Пригарин, 2019, с. 91). Художник показывает все-

мирную сеть как паутину. В центре большой паук на земном шаре пожирает человека как «жертва дьявола», от него отходит паутина. На пауке изображен сатана в виде черта с рогами и копытами, числовым обозначением 666 и над ним надпись

*«единое мировое правительство
единая мировая религия».*

Под пауком надпись:

*«последние минуты
мировая история подходит к своему скончанию».*

Таким образом, художник декларирует о пришествии Антихриста и конце света. Интересная характеристика общества как «компьютерный концлагерь!». Так подчеркивается зависимость от компьютерных технологий и потеря своей свободы, не физической, а духовной.

Интернет-паутина в лубке «Всемирная сеть. Мировая паутина» трактуется как эсхатологические представления с назидательным содержанием. Всемирная сеть Интернет — одно из проявлений глобализации. Анализируя лубок, посвящённый теме «Всемирная сеть! Мировая паутина!» можно сделать ряд выводов о визуальном опыте создателей.

Во-первых, обилие предметов повседневного пользования городского жителя и правильное описание их использования говорит о том, что создатель лубка хорошо знаком с этой культурой, жил и использовал блага этой цивилизации. Например, кредитные карты — безналичный расчет, ИНН, штрих код для идентификации товаров, персональные карты для идентификации людей (пропуск), мобильный телефон. Также особо следует отметить, знание опасной и запретной темы для людей, как игровые автоматы: автор изображает запретность «Нового Вавилона» — искуститель «джек пот» на игровом автомате.

Во-вторых, на лубке изображены предметы, о существовании которых знают не все горожане, о которых не рассказывают по телевидению. Так, например, изображён суперкомпьютер «Зверь» и здание в форме креста, в котором он

расположен в Брюсселе. Подобный рисунок взят с известной карикатуры протестантского священника.

В стихе «Билет в рай», написанном на нижнем поле лубка, сделаны выводы о состоянии современного общества и пришествии антихриста:

*Настал реванш для сатаны,
Идёт роскошный маскарад.
Там лицемеры и лгуны —
Все раздают билеты в ад.
Но чтобы не было проблем,
«ад» изменили словом «рай».
И бесы возвестили всем:
«Вот чудо-карты, налетай!».
Ну, что с того,
Что тот билет изображает сатану?
Ведь «полнота» дала ответ:
«Спокойно всем идти ко дну!»*

В народной картинке наиболее наглядно представлен синтез слова и изображения. Пессимизм, пронизывавший эсхатологические настроения староверов, всё-таки оставляет возможность маневра, который заключается в том, что все ужасы конца мира, конца света состоятся в царстве антихриста, а для истинных христиан, не подчинившихся, не покорившихся его власти, это будет началом Царства Божия на земле, о чем наглядно свидетельствует сценарий спасения в народных картинках «Две дороги — Два пути» и «Крестный корабль».

Таким образом, соединения древнерусских традиций и постмодернистских приёмов усиливают игровую концепцию народной картинки (лубка), делают его более приближенным к современности. Изобразительное поле лубочной картинки представлено как отражение единого культурного пространства путём включения традиционных приёмов прошлого и настоящего. Уникальность подобной изобразительной формы стирает границы жанра и требует выработки определенных критериев оценки подобного явления в современном искусстве.

Благодарности

Исследование проводится при поддержке гранта РФФИ №19-012-00238 «Локальные традиции и историческая память в искусстве старообрядцев XX– начала XXI вв».

Источники и материалы

1. Настенный лист. «Две дороги — Два пути». Монастыри Дубчеса, Красноярский край, 2010. Смешанная техника. Акварель, темпера, фломастеры. Частная коллекция автора.
2. Настенный лист. Внутреннее состояние сердца человека при жизни праведной и греховной. Монастыри Дубчеса, Красноярский край, 2011. Смешанная техника. Акварель, фломастеры, маркеры. Частная коллекция автора.
3. Настенный лист. Всемирная сеть. Мировая паутина. Монастыри Дубчеса, Красноярский край, 2010. Смешанная техника. Акварель, фломастеры. Частная коллекция автора.
4. Настенный лист. Крестный корабль. Монастыри Дубчеса, Красноярский край. Смешанная техника. Акварель, темпера, фломастеры. Частная коллекция автора.

Научная литература

1. Ахметова М. В. Конец света в одной отдельно взятой стране: Религиозные сообщества постсоветской России и их эсхатологический миф. Москва: ОГИ; РГГУ, 2010. 336 с.
2. Быкова Е. В. «Внутреннее состояние сердца человеческого при жизни праведной и греховной»: рукописная книга и современный лубок староверов-часовенных на Енисее // Традиционная культура. Том 22. №2. 2021. С.143 — 153.
3. Быкова Е. В. Художественный центр староверов-часовенных на Дубчесе: история и современность // Старообрядчество в истории и культуре России: проблемы изучения: (к 400-летию со дня рождения протопопа Аввакума). Москва:

Институт Российской истории РАН, 2020. С.328-344.

4. Быкова Е. В., Пригарин А. А. Мир визуальных образов старообрядцев Тувы: от иконы и лубочной картинки до фотографии / Е. В. Быкова, А. А. Пригарин // Новые исследования Тувы. — 2019. — № 1. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/803> (дата обращения: 21.08.2021).

5. Быкова Е. В., Костров А. В. Старообрядческий лубок «Две дороги — два пути»: комментированное прочтение визуального образа / Е. В. Быкова, А. В. Костров. Киров : ООО «Кировская областная типография», 2019. — 192 с. : ил.

6. Иткина Е. Рисованный лубок старообрядцев в собрании исторического музея. Москва.: Исторический музей. 2017, 392 с.

7. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб.: «Искусство-СПб», 2005. — С.482 — 494.

8. Панченко А. А. Компьютер по имени Зверь: эсхатология и конспирология в современных религиозных культурах / А. А. Панченко // Антропологический форум. — 2015. — №27. — С.122 — 141.

9. Соколов Б. М. Лубок как художественная система / Б.М. Соколов // Мир народной картинки. — Москва: «Прогресс-Традиция», 1999. — С. 9 — 35.

10. Покровский Н. Н., Зольникова Н. Д. Староверы-часовенные на востоке России в XVIII-XX вв.: Проблемы творчества и общественного сознания. Москва, 2002. 471 с.

Образ Японии в русской карикатуре на рубеже XIX — XX веков

Голиков Андрей Георгиевич,

д-р ист. наук, профессор, заведующий кафедрой источниковедения исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Аннотация: *Статья посвящена карикатуре как особому типу изотекстов, в которых визуальное и вербальное образуют единое целое. Название карикатуры, подписи под рисунком, надписи на нём могут дополнять либо пояснять изображённое, акцентировать замысел художника. Изучение и раскрытие информационных возможностей карикатуры относится к области междисциплинарных исследований. На примере нескольких произведений отечественной сатирической графики, опубликованных в 1898 — 1904 гг., прослежен процесс формирования в России представлений о Японии средствами карикатуры. В считанные годы образ экзотической страны самураев и гейш трансформируется в образ наглого агрессора, лелеющего мечты о завоевании господства над миром.*

Ключевые слова: *изотекст, политическая карикатура, образ Японии, междисциплинарные исследования.*

Одним из распространённых типов изотекстов является карикатура. Как произведение сатирической графики карикатура имеет свой изобразительный язык и в этом аспекте изучается искусствоведами. Как особая разновидность публицистики, в которой органично соединены изображение и письменный текст, карикатура привлекает внимание филологов и журналистов. Как отклик на злободневное

общественно-значимое событие или явление, карикатура представляет интерес для историков, поскольку позволяет увидеть прошлое глазами его современников. Для того, чтобы прочесть карикатуру адекватно замыслу автора, необходимо знать исторический контекст времени её создания и понимать средства и приёмы, использованные художником. В отечественной науке изучение «рисованных историй», рассказанных карикатуристами, развивается как междисциплинарная область исследований (Стернин, 1964; Финягина, 1974; Голиков, Рыбаченок, 2010; Филиппова, 2012; Голубев, 2018).

В статье раскрывается «образ Японии», который у российских читателей формировали карикатуры, опубликованные в отечественной периодической печати в 1898 — 1904 гг.

В. Э. Молодяков (Молодяков, 1996) убедительно показал, что представление о Японии, сложившееся в массовом сознании европейцев, берёт начало после Лондонской выставки 1862 г., где Страна восходящего солнца впервые показала за границей коллекцию своего традиционного искусства. Следуя новой моде, художники стали вносить в создаваемые произведения узнаваемые предметы японской атрибутики: кимоно, веера, ширмы, изделия из фарфора и т.д. Очевидно, что сравнительно немногочисленные зрители картин получали таким образом идеализированное представление о далёкой стране.

В отличие от живописных произведений высокого искусства, адресатом сатирической графики были, прежде всего, средние слои населения столиц Российской империи. Здесь выходили периодические издания, постоянно помещавшие карикатуры. Комплекты журналов и газет были доступны в библиотеках, на них можно было оформить подписку, а отдельные номера выкладывали для бесплатного пользования на стойках в питейных домах. По свидетельству современников (Светлов, 1998, с. 29), в этих «клубах для простонародья» чаще всего можно было получить влиятельное и осведомленное «Новое время»; городские —

«Петербургскую газету», «Петербургский листок», «Полицейские ведомости»; журналы — «Нива», «Стрекоза», «Осколки», «Шут», «Развлечение», а также некоторые немецкие издания, которые выписывались для петербургских немецких ремесленников и торговцев.

Каждый рисунок имел актуальный информационный повод, сюжет раскрывался посредством понятного современникам условного символического языка; обязательной была ключевая деталь, разъясняющая суть замысла автора. По авторитетной оценке художника Б. Е. Ефимова (Ефимов, 1961, с. 44 — 45), сатирический рисунок, «обращаясь не только к рассудку, но и к эмоциональному восприятию... переводит факты с языка логических понятий на язык зрительных образов».



Рис. 1. На рисунке подпись: «Соколовский» (Источник: «Шут». 1898, № 23)

Японская тематика привлекла внимание русских карикатуристов после Японо-китайской войны 1894 — 1895 гг. Тогда, одержав победу, Япония вынуждена была под давлением организованной Петербургом коалиции европейских держав вернуть Китаю захваченный ею Ляодунский полуостров. А через два с небольшим года Россия арендовала у Китая Порт-Артур и прилегающую к нему территорию Ляодунского полуострова. Вскоре после этого, летом 1898 г., журнал «Шут» опубли-

ковал рисунок С. Ф. Соколовского «Современная Япония».

Фигура японца на ней сложена из двух составляющих — «азиатской» и «европейской», причём одна, наряженная в традиционный костюм, с босой ногой и самурайским мечом в руке, выглядит довольно комично, тогда как другая — в современном военном мундире, фуражке и с саблей на боку — имеет вид весьма воинственный. Два штриха — монокль и сигара — усиливают впечатление двойственности от этого портрета азиатского европейца.

Япония менялась, и эта новая Япония становилась угрозой интересам России на Дальнем Востоке. Ещё в феврале 1895 г. военный агент России в Китае и Японии полковник К. И. Вогак предупреждал: «Японская армия уже теперь представляет внушительную силу <...> Одержав победу над Китаем, у неё не будет другого стремления, как помериться силами с европейской державой, а такова может быть либо Россия, либо Англия» (Добычина, 2000, с. 163). Именно на эту проблему обращала общественное внимание карикатура С. Ф. Соколовского.

Пока в Петербурге колебались, в Лондоне действовали. Когда в Китае начались стихийные массовые беспорядки, переросшие в восстание, направленное против иностранцев, Англия решила использовать для борьбы с ним агрессивные устремления японской военщины. Официальной целью международной интервенции в Пекин провозглашалось освобождение осажденных повстанцами дипломатических миссий. Британское правительство не могло быстро сосредоточить в Китае достаточных сил из-за того, что увязло в войне с бурами в Африке. Лондон поощрил Токио двинуть в северо-восточный Китай значительный контингент войск, обещая финансовую поддержку. Одновременно британские политики добивались согласия Петербурга и Берлина предоставить Токио особые полномочия в борьбе с восставшими, рассчитывая превратить Японию не только в ударную силу, но и в заслон против России. Но Петербург и Берлин — каждый по своим причинам — совместно сорвали планы Лондона.



Рис. 2. На рисунке подпись: «Core» (Источник: «Новое время». 1900. 28 июня (8 июля))

В карикатуре С. Ф. Соколовского «Позвали обедать (Япония)», опубликованной под псевдонимом «Core» в петербургской газете «Новое время», видим захватчика, спешащего к дележу добычи. Похожий на обезьяну крохотный человечек, с оттопыренными ушами, вооружившись огромными ложкой и вилок, торопится по направлению к Китаю. Точно выбранные штрихи: широкий шаг, вздымающиеся из-под ног клубы пыли и самурайский меч, который бьёт бегущего по пяткам, передают стремительность движения. Отчётливо ощутима готовность к бою: вилка лежит на плече подобно ружью с примкнутым штыком, держало ложки похоже на короткий меч. Прекрасно прописанная художником диагональ — вилка, ложка, вытянутые почти в линию ноги — придаёт рисунку необычайный динамизм, создавая запоминающийся образ. В рисунке ясно прочитываются антияпонские настроения автора.



Рис. 3. На рисунке подпись: «Граф Ит» (Источник: «Шут». 1904. № 4)

Роль Англии в развязывании и ходе Русско-японской войны — один из основных мотивов в работах отечественных карикатуристов. За три дня до нападения японцев «Шут» поместил карикатуру «Джон Буль и гейша». Рисунок подписан псевдонимом «Граф Ит». В открытое окно японского чайного домика заглядывает англичанин, как бы ненароком оказавшийся здесь во время прогулки верхом. Японию

художник изобразил в виде гейши. Войны ещё нет. Хозяйка занята мирным делом — стряпней. Но в её вопросе посетителю содержится легко прочитаемый подтекст: «Заваривая кашу, могу я рассчитывать на Ваше содействие, Джон Буль?» И слышит утвердительный ответ: «Разумеется, как всегда... я займусь снятием пенки, а вам, милая гейша, предоставлю расхлёбывать». Такая трактовка ясно раскрывала читателю, что в России роль «коварного Альбиона» в подготовке русско-японского конфликта расценивалась как подстрекательство.

Две недели спустя после начала войны тема получила развитие. В том же журнале В. Лангер представил премьер-ми-



Рис. 4. На рисунке подпись: «Лангер В.»
(Источник: «Шут». 1904. № 6)

нистра Англии Артура Бальфура в образе повара на мировой политической кухне. На раскаленной сковороде с надписью «Шовинизм» пританцовывает похожий на мартышку человек в военной форме японской армии, с обнаженной саблей в руке. Композиция рисунка и соотношение масштабов фигур сразу дают понять, что главная роль принадлежит англичанину, а японец всего лишь его марионетка. Пыл человека подогревают «громкие

речи» европейских политиков, а Бальфур, сдобривая блюдо подливкой собственного изготовления под названием «Надежды», приговаривает: «Стряпня, кажется, будет хоть куда! Только не жалеть подливки, а не то пригорит и — прощай труды!» И в рисунке, и в подписи художник акцентирует деятельное участие Англии в подготовке Японии к войне с Россией.

Обращают внимание русские карикатуристы и ещё на один аспект проблемы — нарушение Японией норм международного права: нападение на корабли, стоявшие на рейде Порт-Артура, было произведено без объявления войны. Однако ни одна из западных держав не осудила японскую



Рис. 5. На рисунке написано: «Международное право» (Источник: «Осколки». 1904. № 8)

«Международное право» гордой статной женщине нагло топчет ногу маленький агрессивный японец. Она полна негодования, и, держа в одной руке свиток (возможно, принятые в 1899 г. по инициативе России Гаагские декларации), другую, подобно статуе Свободы, высоко вздымает, пытаясь привлечь внимание мировой общественности. Но тщетно. Джон Буль зажимает ей рот, а его монолог вполне разъясняет намерения: «Тсс... Ни звука! Соблюдайте нейтралитет». Хотя формально державы заявили о своём нейтралитете, но на деле не соблюдали его. Англия, США, Германия и даже союзница России — Франция поставляли Японии вооружение, а «коварный Альбион» вёл в её интересах разведку и снабжал японский флот офицерами-инструкторами.

агрессию. Напротив, президент США Теодор Рузвельт сразу заявил, что в случае создания коалиции против Японии, как в 1895 году, американское правительство встанет на её сторону.

В зарубежной сатирической графике эта тема не нашла отражения, и лишь отечественные авторы коснулись её. Так, вскоре после начала войны журнал «Осколки» напечатал карикатуру Н. Канибалова «Соблюдайте нейтралитет». Облачённой в тогу с надписью

Отражена в отечественной сатирической графике и позиция США. Усиление России в Маньчжурии не устраивало Вашингтон. После того как в 1899 г. Петербург объявил порт Дальний открытым для иностранной торговли всех стран, американцы провозгласили доктрину «открытых дверей» в Китае. Это означало, что имевшие там сферы влияния державы обязуются сохранять китайский таможенный тариф, равный для всех и основанный на международных трактатах, а не на договорах каждой из них с Китаем. Поскольку Петербург отказался признать этот принцип, Вашингтон во всех акциях, связанных с Маньчжурией, демонстративно солидаризировался с Токио. Так, в 1903 г., в день, когда истёк срок вывода русских войск из Маньчжурии, определённый русско-китайским договором, и США, и Япония подписали с Китаем торговые соглашения, фактически ликвидировавшие преференции России.



Художник Граф Ит блестяще использовал приём преувеличения существенного (огромная щётка для обуви, масштаб фигур) и атрибутику, символизирующую национальную принадлежность персонажей. Прекрасно дополняет рисунок диалог американца и японца: «Ах, мистер Джонатан. Я не нахожу слов, чтобы благодарить вас за вашу предугадательность. / И не трудитесь: за неё в своё время вам будет предъявлен осо-

Рис. 6. На рисунке подпись: «Граф Ит»
(Источник: «Шутъ». 1904. № 9)

бый счёт». Поощряя японский милитаризм, с апреля 1904 г. по июль 1905 г. Англия и США предоставили Японии четыре займа на общую сумму 410 миллионов долларов.

В отечественной сатирической графике затронут весьма ограниченный круг тем, связанных с кануном и начальным периодом войны, и он лишь отчасти совпадает с теми сюжетами, которые привлекали внимание зарубежных авторов. В условиях военного противостояния русские художники изображают Японию главным образом в виде маленького, но очень агрессивного вояки. Однако этот образ будет неполным без упоминания карикатуры, напечатанной в журнале «Шут» на завершающем этапе кампании. Автор высмеивает раздутые претензии Японии, мечтающей уже о мировом господстве. В карикатуре с грубоватой подписью: «Всё моё. Кто дотронется без спроса, тот останется без носа» зрителю предлагалась занятная картинка: осклизшаяся макака (так нередко называли тогда в России японцев) изо всех сил старается обхватить тощими лапками земной шар. В первые дни войны к этой теме вербально обращался журнал «Стрекоза», напечатавший рассказ, один из персонажей которого утверждал: «Япония будет обладать целым миром! Заря нашей политической славы ещё только начинается! Не даром Япония называется страной «восходящего солнца»!» (Голиков, Рыбаченок, 2015).

На рубеже XIX — XX веков сатирическая графика не раз указывала на стремление к мировому господству Британской империи и США. В этом контексте аналогичная амбиция Японии под карандашом художника выглядит как смешное подражание, не обеспеченное реальными возможностями. Маленькая обезьянка (Япония) не в состоянии удержать большой земной шар. Соотношение масштабов изображений делает это очевидным для зрителя.

Таким образом, средствами карикатуры образ Японии как экзотической страны самураев и гейш трансформируется в образ наглого агрессора, лелеющего мечты о завоевании господства над миром.

Источники и материалы

1. Новое время. 1900. 28 июня (8 июля).
2. Осколки. Художественно-литературный журнал. 1904. № 8.
3. Светлов С. Ф. Петербургская жизнь в конце XIX столетия (в 1892 году). СПб.: Изд-во «Гиперион», 1998. 128 с.
4. Шут. Художественный журнал с карикатурами. 1898. № 23; 1904, №№ 4, 6, 9.

Научная литература

1. Голиков А. Г., Рыбаченок И. С. Смех — дело серьёзное. Россия и мир на рубеже XIX — XX веков в политической карикатуре. Москва: Институт российской истории РАН, 2010. 328 с.
2. Голиков А. Г., Рыбаченок И. С. Политика в зеркале сатиры // Родина, 2015. № 8. С. 110 — 115.
3. Голубев А. В. «Подлинный лик границы»: образ внешнего врага в советской политической карикатуре. 1922 — 1941 гг. Москва: Институт российской истории РАН, 2018. 282 с.
4. Добычина Е. В. Русская агентурная разведка на Дальнем Востоке в 1895 — 1897 годах // Отечественная история, 2000. № 4. С. 161 — 170.
5. Ефимов Б.Е. Основы понимания карикатуры. М.: Издание АХ СССР, 1961. 71 с.
6. Молодяков В. Э. «Образ Японии» в Европе и России второй половины XIX — начала XX в. Москва: Институт востоковедения РАН, 1996. 184 с.
7. Стернин Г.Ю. Очерки русской сатирической графики. Москва: Изд-во «Искусство», 1964. 334 с.

Ретроспектива исследований влияния комикса на развитие детей и подростков в США: причины и методы

Пляцек Нина Александровна,
аспирант кафедры издательского дела и книговедения
Высшей школы печати и медиаиндустрии
(МГУП им. Ивана Фёдорова), г. Москва,
библиотекарь 1-й категории,
Государственная библиотека Югры, г. Ханты-Мансийск

***Аннотация:** В статье рассмотрены наиболее значимые исследования влияния комикса на когнитивные способности, обучение, читательскую активность и социальное развитие детей и подростков, проведённые в США с 1925 по 1996 гг., а также причины возникновения научного интереса и методы проведения исследований.*

Ключевые слова: *методы исследования, развитие личности, чтение комиксов, чтение детей и подростков, зарубежный опыт.*

За довольно короткий период времени — с момента возникновения в 1890-х первых комик-стрипов и до появления в 1935 г. первого журнала — комиксы стали естественной частью американской культуры.

К 1970 г. постоянными читателями комиксов стали около 90% американских детей и подростков (Thompson, Lupoff, 1973).

В 1977 г. Билл Секстон (помощник редактора газеты «Newsday» в Гарден-Сити, штат Нью-Йорк), отвечая на вопрос, почему американские газеты отводят комик-стрипам первое место, указал одной из причин то обстоятельство,

что для новых читателей, — детей, — комикс служит привлекательной «точкой входа», поскольку «при чтении газеты ребёнок легко может справиться только с ним» (Gray, 1977).

Всё возрастающая популярность комиксов в Америке спровоцировала, начиная с 1925 г., появление дискуссионных исследований и статей, посвящённых образовательной ценности комиксов. Методы исследований носили в основном аналитический характер.

В течение 1925 — 1927 гг. профессор Харви Леман и доктор Пол Витти провели аналитическое исследование игровой активности среди порядка 5 000 детей в возрасте от 8-ми до 15-ти лет. Было установлено, что чтение комиксов занимает в списке активности доминирующую позицию, вне зависимости от «расовой или половой принадлежности». Подчёркивая полное отсутствие сдержанности персонажей популярных комиксов, а также крайнюю свободу выражения мнений, авторы исследования предположили, что популярность комикса связана с тем, что через его чтение ребёнок имеет возможность опосредованно удовлетворить те свои желания, исполнение которых ограничено.

В 1940 г. профессор Джордж Хилл (Iowa's Morningside College), утверждая, что чтение комиксов детьми воспринимается как нечто само собой разумеющееся, указал на необходимость исследования детского интереса к комиксам, так как объективная информация относительно характера этого интереса отсутствует. В опубликованной статье Хиллом и Трентом приводятся данные анализа детских предпочтений и рекомендации для дальнейших исследований.

Наблюдая за различными проявлениями интереса к комиксам в течение уже довольно продолжительного периода времени (с конца 1920-х), Пол Витти проводил интервью среди детей среднего школьного возраста с целью изучения природы этого интереса. В 1941 г., на основе полученных данных Витти в том числе отметил, что, помимо чтения

журналов, книг комиксов и комик-стрипов, около 60% детей получают удовольствие от создания собственных комиксов.

В период с 1941 по 1943 гг. появились первые исследования комиксов, проведённые с применением методов математической статистики.

В 1941 г. Роберт Торндайк, обладатель учёной степени в области психологии образования, впервые провёл ряд текстологических исследований комикса. Используя формулу Ирвина Лорджа, он установил, что тексты популярных комиксов («Batman», «Superman») обладают достаточно высокой степенью сложности. Таким образом, как заключает доктор Торндайк, ввиду необходимости увеличения объёмов чтения и пополнения словарного запаса среди учеников начальной и средней школы, этими источниками также не следует пренебрегать.

В период с 1942 по 1943 гг. профессор Хилл классифицировал около 28 000 слов, выделенных из 16 изданий различных комиксов, в соответствии с данными исследований Торндайка. Хилл установил, что сленг и звукоподражание составляют лишь немногим более 5% общего словарного состава исследуемых комиксов. Также он отметил, что в различных комиксах тенденции формирования словарного состава заметно отличаются — от использования большого количества сложносоставных слов, до привлечения слов, простых по составу и использования сленга. Для отбора изданий были опрошены дети из 256 государственных школ, перечислившие наиболее часто читаемые комиксы. При анализе лексики Хилл обнаружил корреляционную зависимость между популярностью комикса и его словарным типом, а также небольшую тенденцию к предпочтению комиксов с большей долей сленга, звукоподражаний и слов, простых по составу, среди девочек.

Также в этот период исследованиями роли комикса в детском чтении занималась Джозетт Франк (редактор, эксперт в области детской литературы). В 1944 г., после нескольких лет наблюдений, Джозетт Франк выразила уверенность

в том, что необходимо найти объяснение детской приверженности комиксам, чтобы понять современных детей и их читательские потребности. Франк утверждает, что возможно (и необходимо) научить детей избирательности в комиксах, точно так же, как и в других формах литературы, поскольку, если выбор формы остаётся за ребёнком, то о качестве чтения обязан заботиться родитель.

В этом же году Сидони Мацнер Грюнберг (Child Study Association of America), говоря о социокультурном значении комикса, рассматривает его влияние на возможности образования, и отмечает, что, несмотря на его широкое использование в коммерции и пропаганде, комикс также может выступать эффективным средством подачи учебного материала, и поэтому заслуживает серьёзного изучения.

Со второй половины 1940-х в основе научных работ преобладают методы опроса и социологического наблюдения, экспертной оценки, а также поведенческого анализа.

В 1946 г. начато проведение сравнительных исследований читателей комиксов и читателей текстовых книг среди учеников начальных классов (учитывая такие параметры, как возраст, умственное развитие, способность к обучению, социально-экономический статус семьи и т. д.), и приходит к выводу, что между этими двумя читательскими группами нет различий в усвоении образовательного материала (Heisler, 1946; Heisler, 1947).

19 марта 1948 г. Ассоциация развития психотерапии (The Association for the Advancement of Psychotherapy) провела симпозиум «Психопатология книг комиксов» («The psychopathology of comic books»), на котором д-р Фредрик Уортем выступил со вступительной речью. Уортем отметил, что прежде психотерапия была ограничена кабинетами для консультаций, и, как наука, только начинает проявлять интерес к социальным воздействиям и их влиянию на психическую гигиену человека. Поэтому, по мнению Уортема, в лучшей научной традиции было бы изучение столь чрезвычайно распространённого социального явления, как ко-

миксы. Также Уортем заявил, что на симпозиуме представлены первые научные доклады о исследованиях комикса, проводимых вне влияния этой отрасли в клиниках, школах и частной практике.

Далее на симпозиуме выступил Джерсон Легман, твёрдо убеждённый, что очевидно агрессивное содержание комиксов характерно также и для «образовательных» комиксов, создаваемых с участием педагогов и психиатров по заказу самих издательств. Под их руководством, заявляет Легман, возникновение «образовательного комикса» означает лишь только, что вымышленное насилие будет заменено реально существовавшим, приводя здесь же в качестве одного из примеров комикс, содержащий эпизод из Библии — повествование о распятии Христа. Легман подчёркнул, что в подавляющем большинстве комиксов содержатся намёки на антисемитизм, пропаганда садомазохизма и т. п.

Также с критикой комикса выступили д-р Хильде Мосс, Пола Элкиш и д-р Марвин Блумберг.

В 1949 г. Джозетт Франк опубликовала статью, в которой указала на разделившиеся мнения по поводу комиксов среди учителей, психологов, психиатров, сотрудников библиотек и родителей. Франк высказалась о необходимости более тщательных, непредвзятых исследований вопросов литературной ценности комикса, читательского вкуса, способности к чтению и т. д. Кроме того, Франк ещё раз обратила внимание на тот факт, что качество различных комиксов, так же, как и качество традиционных книг, отличается друг от друга по степени ценности.

Кэтрин Хатчинсон опубликовала подробный отчёт об использовании приложения к журналу «Puck» — «The Comic Weekly» — в образовательном процессе. Хатчинсон заключила, что в целом самые частые критические замечания сводились к следующим положениям: использование комиксов не укладывается в существующий образовательный план; образование — это серьёзное занятие, к которому не стоит подходить легкомысленно; в комиксах используют-

ся искажённые слова; обучение становится слишком лёгким; родители неправильно понимают цель использования комиксов в обучении; учителя не имеют времени, чтобы адаптировать комиксы для образовательного процесса. В то же время Хатчинсон приводит слова Фрэнка Рейли (руководителя Books and Comic Division, Walt Disney Productions) о необходимости, внося вклад в общественное сознание и нравственное развитие учащихся, более ответственно подходить к созданию комиксов для детей, что поднимет их качество на новый уровень.

В 1949 г. Фредерик Трашер открыто назвал утверждение д-ра Уортема о том, что комиксы являются важным фактором в возникновении преступности среди несовершеннолетних, заблуждением, проистекающим из профессиональной предвзятости и отсутствия научных исследований.

В ответ на это обращение, с 1953 по 1954 гг. доктор Уортем публикует результаты семи лет собственных наблюдений влияния книг комиксов на сознание и поведение детей. Его выводы, в основном направленные против «комиксов, изображающих преступления», относились в той или иной мере ко всем видам и жанрам комиксов. Считая, что психическое здоровье столь же важно, как и физическое, доктор Уортем утверждал, что его защита должна быть основана на том же самом типе научного клинического мышления, что и общественное здравоохранение; и, чтобы уберечь психическое здоровье детей, подобные комиксы следует изъять из употребления. Критерии отбора устанавливались достаточно жёсткими, и в этом же году прошли заседания сената, утвердившие регламент, согласно которому были определены основные стандарты содержания комиксов.

В 1954 г. исследования читательских предпочтений среди американских детей (Witty, Sizemore) показали, что мальчики читали в целом больше комик-стрипов и изданий комиксов, чем девочки. Также подтвердилось, что изображение и текст в комбинации повышают у детей эффективность чтения.

Большинство американских исследований читательского восприятия комикса периода 1950 — 1970-х гг. разделились на две категории: одни представляли анализ содержания, другие — рассматривали эффект воздействия комиксов на детей. Появившиеся утверждения, что наибольшая потребность в комиксе была среди читателей с низким уровнем образования и социального положения, не вызывают абсолютного доверия, так как существовали исследования с абсолютно противоположными выводами, и, насколько известно, процентное соотношение между этими группами данных выявлено не было. Но, согласно всем полученным сведениям, увлечение комиксами снижалось с возрастом (Haskins, 1955; Barcus, 1961; Robinson, 1963; Haring, 1979).

В 1996 г. было проведено последнее значимое исследование читательского развития детей (Ujiiе; Krashen). В результате анкетирования детей разного возраста и социального положения авторы пришли к выводу, что дети, читающие комиксы, демонстрируют большее расположение к другим видам чтения, чем остальные опрошенные, и быстрее переходят к чтению более сложной литературы.

Заключение

Проведение исследований, подобных рассмотренным в статье, имеет большой потенциал. На сегодняшний день комикс в условиях технологического изменения медиасреды и интенсивности потребления информации, вполне возможно, явит несколько иные, или совершенно новые, результаты воздействия на личность.

Анализ методов научной работы также позволяет сделать выводы касательно перспектив в изучении комикса. Исследование влияния чтения комикса на развитие человека в подавляющем большинстве случаев использует методы, находящиеся в плоскости социологии и статистики. Это позволяет говорить о социологии чтения комикса как о потенциально новом направлении дисциплины.

Впрочем, масштабируя понятие комикса до уровня раздела научного знания, логично представить другие направления исследований (текстологические и лингвистические, анализ изменений поведения и личности) как часть филологии комикса и психологии комикса соответственно.

Источники и материалы

1. Barcus F.E. (1961) A Content Analysis of Trends in Sunday Comics, 1900-1959 // *Journalism Quarterly*, 38, 171.
2. Comic Books and Juvenile Delinquency: Interim Report of the Committee on the judiciary pursuant to S. Res. 89 and S. Res. 190, U.S. Senate, 84th Cong., 1st Sess. (1954).
3. Gray H. (1977b). Why Two Newspaper Editors Like the Comics. // *Media Decisions*, 12, 69, 133.
4. Haskins J.B. & Jones R.L. (1955) Trends in Newspaper Reading: Comic Strips, 1949-1954 // *Journalism Quarterly*, 32, 432.
5. Robinson E.J. & White D.M. (1963) Who reads the Funnies — and Why? // *The Funnies — an American Idiom*, Glencoe, IL, 67, 188-192.
6. Thompson D. & Lupoff D. (Eds.). *The Comic Book Book*, New Rochelle, NY, 1973.
7. Wertham F. (1954) *Seduction of the innocent*. NY: Rinehart & Company
8. Wertham F. What Parents Don't Know About Comic Books // *Ladies' Home Journal*, Nov. 1953, p. 50.

Научная литература

1. Frank J. (1942) Let's Look at the Comics. // *Child Study*, 19(3), 76-77, 90-91.
2. Frank J. (1943) The role of comic strips and comic books in child life. // *Supplementary Educational Monographs*, 57, 158-162.
3. Frank J. (1944) What's in the Comics? // *Journal of*

Educational Sociology, 18(4), 214-222.

4. Frank J. (1949) Some Questions and Answers for Teachers and Parents. // Journal of Educational Sociology, 23(4), 206-214.

5. Gruenberg S. (1944). The Comics as a Social Force. // Journal of Educational Sociology, 18, 204-213.

6. Haring M.J. & Fry M.A. (1979) Effects of Pictures on Children's Comprehension of Written Text // Educational Communication and Technology Journal, 27, 185-190.

7. Heisler F. (1946/1947). Comparison of Comic Book and Non-Comic Book Readers of the Elementary School. // Journal of Educational Research, 40, 458-464.

8. Hill G. E. & Trent M. E. (1940/1941). Children's Interest in Comic Strips. // Journal of Educational Research, 34, 30-36

9. Hill G. E. Relation of children's interests in comic strips to the vocabulary of these comics. // Journal of Educational Psychology, Vol 34(1), Jan 1943, 48-54.

10. Hill G. E. The Vocabulary of Comic Strips. // Journal of Educational Psychology, 34(2), Feb 1943, 77-87.

11. Hutchinson K. (1949) An experiment in the use of comics as instructional material. // Journal of Educational Sociology, 23, 236-245.

12. Legman G. (1948). The Comic Books and the Public. // American Journal of Psychotherapy, 2(3), 473-477.

13. Lehman H.C. & Witty P. (1927). The compensatory function of the Sunday "funny" paper. // Journal of Applied Psychology, 11(3), 202-211.

14. Mosse H. (1948) Aggression and violence in fantasy and fact. // American Journal of Psychotherapy, 2(3), 477-483.

15. Thorndike R. L. (1941). Words and the Comics. // Journal of Experimental Education, 10(2), 110-113.

16. Thrasher F. M. (1949). The Comics and Delinquency: Cause or Scapegoat. // Journal of Educational Sociology, 23(4), 195-205

17. Ujiie J. & Krashen S.D. Comic Book Reading, Reading Enjoyment, and Pleasure Reading Among Middle Class and Middle School Students // Reading Improvement, 1996, 33, 1, 51-54.

18. Wertham F. (1948) The Psychopathology of Comic Books. // American Journal of Psychotherapy, 2(3), 472-473.
19. Witty P. (1941a). Children's Interest in Reading the Comics. // Journal of Experimental Education, 10(2), 100-104
20. Witty P. (1941b). Reading the Comics—A Comparative Study. // Journal of Experimental Education, 10(2), 105-109.
21. Witty P.A. & Sizemore R.A. Reading the Comics : A Summary of Studies and an Evaluation // Elementary English, 1954, 31, 501-506.

Комикс как один из способов популяризации анимационного бренда

Башмак Млада Александровна,
студентка 1 курса магистратуры
Высшей школы телевидения
Московского государственного университета
им. М.В. Ломоносова

Аннотация: *В статье на примере журналов по отечественным анимационным сериалам «Лунтик» и «Царевны» рассматривается комикс как один из способов популяризации анимационного бренда, а также лицензирование как часть маркетинговой кампании по его продвижению.*

Исследуются некоторые приёмы создания комиксов для журналов «Лунтик», «Царевны — юные волшебницы» и «Царевны. Комиксы» в серии журналов издательского дома «Комсомольская правда» «Добрый сказочник» и «Волшебный мир».

Анализируется структура комиксов и её отличие от экранного оригинала; трансформация реплик и диалогов персонажей и их адаптация для печатной продукции; принципы выбора иллюстративного материала для комикса из кадров анимационного сериала, а также влияние внесённых изменений на восприятие истории.

Выявляются причины производства комикса как бумажной копии анимационного сериала.

Ключевые слова: комикс, анимационный бренд, анимационный сериал, маркетинг, продвижение, популяризация.

С каждым годом в России всё активнее развивается коммерческая анимация, главным критерием успеха которой является создание анимационного бренда. Продвижение мультсериалов осуществляется по определенным алгоритмам и с помощью инструментов маркетинга, одним из которых является лицензирование. Оно позволяет студиям, во-первых, получить прибыль от продажи лицензии, а во-вторых, заполнить онлайн и офлайн пространство продукцией, фактически рекламирующей анимационный сериал.

Б. А. Машковцев и П. К. Огурчиков в книге «Продюсирование анимационных фильмов» отмечают:

«Сериал — идеальный информационный ресурс для продвижения бренда: зрители любят встречаться с одними и теми же персонажами регулярно, за счёт постоянного просмотра привязываются к ним ещё сильнее и точно запоминают образы. Особенно подобному влиянию подвержены дети, которые стремятся продолжать общение с любимыми персонажами и вне медиaproстранства» (Машковцев, Огурчиков 2017).

На Российской креативной неделе 2020 года директор департамента анимации СТС Медиа Ксения Гордиенко рассказала о том, что мерчандайзинг и лицензирование приносит в среднем около 60% прибыли, тогда как продажа анимационного продукта на телеканалы и VOD площадки около 40%*.

Одной из коммуникационных площадок, с помощью которой зрители знакомятся с анимационным брендом, является печатная продукция — книги с рассказами о приключениях главных героев мультсериала, раскраски, журналы и комиксы. После выпуска сериала эти товары выходят в продажу в первую очередь.

Подробнее рассмотрим журналы и комиксы.

Первые американские комиксы были самостоятельными

* См. Российская креативная неделя 2020, «Как работает коммерческая анимация?», URL: <https://creativityweek.ru/#videos> (дата обращения: 23.06.2021).

художественными произведениями, на основе историй которых впоследствии создавались фильмы. Так, например, первой киноадаптацией комикса о супергерое считается сериал «Приключение капитана Марвелы». В то же время Уолт Дисней поступил противоположным образом. В 1928 году компания выпустила первый мультфильм о Микки Маусе и зарегистрировала персонажа в качестве товарного знака. В 1930 году Уолт Дисней стал создавать комиксы о приключениях мышонка, а уже в 1935 году вышел журнал «Mickey Mouse Magazine». Таким образом, комиксы стали одним из способов популяризации персонажа, анимационного бренда и студии «Дисней», а также приносили дополнительную прибыль компании, поскольку были довольно популярными.

Комиксы Дисней — это всегда новые истории о приключениях давно знакомых героев мультфильмов, которые постоянно подогревают интерес аудитории к анимационным продуктам студии. Совсем иначе обстоят дела с комиксами в основе которых лежат истории отечественных мультсериалов.



Рис. 1. Обложка журнала «Лунтик» (Здесь и далее — тика» публикуется история, Из архива автора статьи, скан)

«Лунтик» — «журнал для самых маленьких» предназначен для детей дошкольного возраста и помимо комикса содержит в себе игры и различные задания для развития ребенка, а также раскраски и постер с любимыми персонажами. В данном случае комикс это не основной элемент, а лишь один из развлекательных компонентов, наполняющих журнал.

представляющая собой одну из серий анимационного сериала, которая трансформируется в формат комикса. Каждая панель — это кадр из мультфильма, дополненный выносками (пузырями) с репликами героев, практически полностью соответствующими тем, что звучат в мультсериале. Некоторые диалоги приведены в более упрощенном и укороченном варианте. Также комикс дополнен выносками со звуками и междометиями.

Подробнее разберем, то, как представлена серия мультфильма в формате комикса на примере рассказа «Большой Жук» из журнала «Лунтик» №6 2021 года.

Наиболее существенные преобразования — это изменение последовательности сцен и сокращение их количества (См. таб.).

**Таблица. Сравнение очередности сцен
в мультфильме и комиксе**

Сцена	Очередность сцен в мультсериале:	Очередность сцен в комиксе:
1.	Букашки играют, один из них не может подойти к качели, потому что там лужа. Жук переносит качель и букашки пугаются. Качель падает.	Сцена с букашками (падение качели отсутствует).
2.	Вупсень и Пупсень рассуждают о том, что можно приготовить из моркови и пытаются вытянуть её самостоятельно. Но у них не получается.	Вупсень и Пупсень тянут морковь. Жук помогает им достать её из земли.

Сцена	Очередность сцен в мультсериале:	Очередность сцен в комиксе:
3.	Лунтик и Корней Корнеевич едут на грузовике. Толчок и стук. Грузовик останавливается. Обсуждение ситуации, объяснение необходимости домкрата.	Берег. Пруд. Вупсень и Пупсень просят Жука закинуть их на островок. Он бросает их слишком далеко.
4.	Вупсень и Пупсень тянуть морковь. Жук помогает им достать её из земли.	Жук идет по дорожке. Он расстроен. Кидает камень, вследствие чего случайно разрушает муравейник.
5.	Берег. Пруд. Вупсень и Пупсень просят Жука закинуть их на островок. Он бросает их слишком далеко.	Жук опечален. Бежит по дорожке.
6.	Лунтик и Корней Корнеевич пытаются поднять грузовик.	Лунтик и Корней Корнеевич едут на грузовике. Толчок и стук. Грузовик останавливается.
7.	Жук идет по дорожке. Он расстроен. Кидает камень, вследствие чего и случайно разрушает муравейник.	Лунтик и Корней Корнеевич просят Жука о помощи.
8.	Жук бежит по дорожке и натывается на грузовик. Лунтик и Корней Корнеевич просят Жука о помощи.	Появляются Вупсень и Пупсень.
9.	Появляются Вупсень и Пупсень.	Грузовик починен (замена кадра из другой сцены).

Сцена	Очередность сцен в мультсериале:	Очередность сцен в комиксе:
10.	Сцена примирения.	Сцена примирения. Объятия.
11.	Сцена починки грузовика.	Заключительная сцена. Все персонажи едут в грузовике.
12.	Объятия.	
13.	Заключительная сцена. Все персонажи едут в грузовике.	

Также изменениям подвергаются некоторые диалоги.

В первой сцене в комиксе добавлена реплика, которая отсутствует в экранной версии: «О! Я передвину качели на сухое место». Понимание действий Жука в мультсериале достигается за счёт более подробного визуального ряда, в комиксе кадры представлены в сжатом виде, поэтому авторы решили сделать пояснение с помощью дополнительной реплики.

Сцены 2 и 3 (из мультфильма) в комиксе отсутствуют. Вторая сцена, которая не несёт большой смысловой нагрузки сокращена оправдано. Отсутствие 3 сцены обедняет познавательную часть истории, так как исключается объяснение необходимости домкрата и сути этого приспособления:

«— Что такое домкрат?

— При помощи домкрата можно приподнять грузовик и поменять колесо.

— Как же теперь?» — этот диалог, также подводит зрителя мультфильма к тому, что герои не смогут справиться в одиночку.

В комиксе сообщается лишь о поломке и об отсутствии у Корнея Корнеевича домкрата.

Во второй сцене комикса добавлены реплики, которых нет

в экранном варианте истории:

«— Давай! Тяни сильнее!

— Эх! Никак не получается!»

Это сделано для того, чтобы компенсировать отсутствие сцены №2 из мультфильма, в которой Вупсень и Пупсень совершают безуспешную попытку вытаскивания моркови из земли. Также для того, чтобы пояснить изобразительный ряд добавлена реплика Жука: «Вот, держите вашу морковку!».

Диалог в третьей сцене комикса укорочен. Реплики сокращены и заменены на более упрощенные и не дающие никакой информации.

Диалог из мультфильма:

«— Пруд слишком глубокий, мы не можем перейти его.

— А там ягоды. Много ягод.

— Я перенесу вас через пруд.

— Так очень долго.

— Давай ты просто перебросишь нас на тот берег.

— Хорошо!»

Диалог из комикса:

« — Видишь остров? Закинь нас туда!

— Только аккуратно!

— Хорошо! Не бойтесь!»

Сцена полета Вупсеня и Пупсеня над островом представлена в укороченном покадровом виде. Реплики частично изменены для сокращения текста.

Диалог из мультфильма:

«— Ты нас слишком далеко забросил! Плохой Жук!

— Простите! Я не знал, что так получится!»

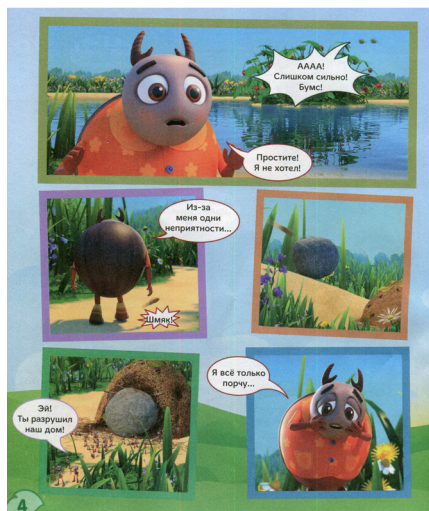


Рис. 2. На рисунке написано: «АААА!!! Слишком сильно!»

Диалог из комикса:

«— Слишком сильно!

— Простите! Я не хотел!»

Сцена попытки подъема грузовика Лунтиком и Корнеем Корнеевичем «вырезана» из комикса.

В четвертой сцене для пояснения кадра добавлена фраза, отсутствующая в мультфильме: «Из-за меня одни неприятности...».

Иллюстрация причины падения камня на муравейник плохо отражена в комиксе. Также в этой сцене редакторы решили

изменить реплики возмущенных муравьев, чтобы более точно описать иллюстрацию: «Эй! Ты разрушил наш дом!», вместо экранной версии: «Безобразие! Мешают работать! Плохой Жук!».

Кадр бегущего Жука отличается от экранной версии, в комиксе он представлен отражённым зеркально.

Значительно сокращена сцена просьбы о помощи.

Диалог из мультфильма:

«— Здравствуй, Жук! Ты с виду сильный! А нам нужна помощь.

— Нет-нет, что бы я ни делал всё не так.

— Выше нос! Я всё объясню тебе. Приподнимите с Лунтиком грузовик пока я буду менять колеса. Договорились?

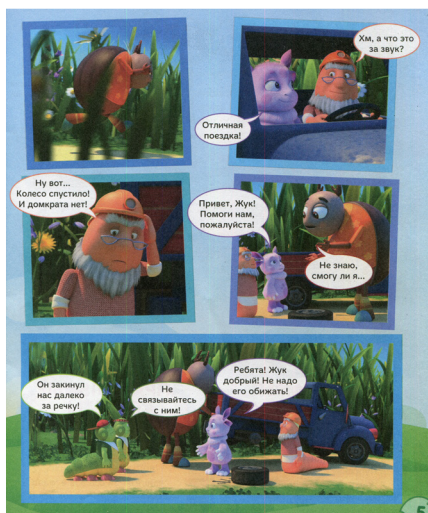


Рис. 3. На рисунке написано: «Отличная поездка»

— Эээ, хорошо!

— Немного пониже пожалуйста!

— Ух ты! Ты и в правду сильный!

— Так и держите ребята! Если устанете, скажите!

— Жук, мы без тебя не справились бы!»

Длительный диалог заменяют две фразы:

« — Привет, Жук! Помоги нам, пожалуйста!

— Не знаю, смогу ли я».

Сцена примирения и починки грузовика представлена в упрощенном варианте — в двух иллюстрациях. Один из кадров взят из другого момента мультфильма.

В заключительной сцене отсутствует авторский текст, который озвучивается в сериале закадровым голосом: «Похоже сегодня все усвоили ценный урок. Если правильно использовать свой талант, можно сделать что-то по-настоящему удивительное!» Отсутствие этого вывода можно считать значительным минусом внесённых корректировок.

В целом, изменение диалогов и последовательности сцен, не искажает смысл истории, образы и характеры персонажей и не затрудняет восприятие. Переписанные реплики укорочены, но их смысл остаётся неизменным. Главный критерий отбора иллюстративного материала для комикса из кадров мультсериала, это чтобы изображение максимально чётко и понятно отражало действие или эмоции персонажей.

Таким образом, комикс перестаёт быть самостоятельным художественным произведением и становится копией уже созданной анимационной истории, хоть и подвергается незначительной обработке и адаптируется для бумажной версии. Такой способ облегчает производство печатной продукции, делает процесс более энергоёмким и менее затратным в финансовом плане, так как сценарий уже написан, а изображения созданы заранее. В данном случае комикс становится одним из инструментов популяризации анимационного бренда.



Рис. 4 и 5. На рисунках написано: «Первый учебный день» и «Задание. Найди 10 отличий»

Похожим образом поступают и с продукцией по мультсериалу «Царевны». «Комсомольская правда» выпустила комикс по первой серии мультсериала с набором наклеек. С 2019 года издательский дом стал выпускать ежемесячный магический журнал «Царевны — юные волшебницы». Здесь комикс играет ещё меньшую роль — он лишь способ оформления одной из частей истории. Текст рассказа оригинален и не повторяет сюжеты серий анимационного сериала.

По ходу повествования для читателей придуманы задания, которые служат продолжением истории. Текст чередуется обычным оформлением (сплошной текст, картинка и задание) и страничкой комикса.

Примечательно, что панели для комикса взяты из одной серии мультсериала, однако текст в выносках (пузырях) и сама история отличается от анимационного оригинала. Иллюстративный материал подбирается из серий с похожей историей, где ситуации, а также эмоции и действия персонажей подходили бы под новый рассказ. Так, например, в журнале №1/2 2019 года для истории о первом учебном дне взяты кадры из серии «Первый урок» (1 сезон, 3 серия). А для рассказа из журнала №9 2020 года о Духе ветра из серии «Секрет школы» (2 сезон, 26 серия).



Рис. 6 На рисунке написано: «Но соревнование будет не обычным»

Помимо рассказа и задания в журнале публикуются шуточные тесты (например, «Какая ты царица?»), кулинарные рецепты, игры-«бродилки», раскраски, постер и рисунки читателей.

Журналы, где печатались исключительно комиксы (две истории по сценарию серий мультсериала), выходили дважды в серии журналов «Комсомольской правды» «Волшебный мир» (выпуск №4 август-сентябрь 2020 год и выпуск №5 октябрь-ноябрь 2020 год) каждый номер которого был посвящён одному популярному отечественному или зарубежному анимационному сериалу, а также

в идентичной версии серии журналов «Добрый сказочник». Комиксы в этих журналах точно передают всё происходящее в мультсериале. Те действия, которые сложно отразить только с помощью иллюстративного ряда, подробно описаны и пояснены.



Рис. 7. На рисунке написано: «В кабинете у Кошера»

Например, в журнале «Добрый сказочник» №1 в комиксе «Огненная магия» есть сцена, где Василиса огнем пишет в воздухе свое имя. Перед её репликой: «Девочки... Смотрите как можно...», есть панель с пояснением авторов: «Василиса выписывала в воздухе шариком своё имя».

В комиксах представлен подробный иллюстративный ряд, состоящий из кадров мультфильма. Формат журнала (60*90/8) позволяет разместить на одной странице большое количество изображений.

В журналах с полноценными комиксами сцены идут последовательно в соответствии с порядком, который предусмотрен мультсериалом. Реплики в большинстве случаев остаются неизменными. В некоторых моментах может быть заменено несколько слов или фраза. Например, в комиксе есть такая реплика: «Прости меня, пожалуйста... Ты настоящая волшебница!». В оригинале она звучит так: «Аленка, это всем нам надо у тебя учиться. Ты самая настоящая волшебница!»

В комиксе «Шутка» изменено название супа «Устраши-тель» на «Властолюбин».



Рис. 8. На рисунке написано: «Шутка»

Причин упрощения комикса и сведения его роли до копии с историй анимационного сериала может быть несколько. Продавая лицензию, анимационные студии должны следить за качеством выпускаемой продукции, а также за тем, чтобы общая концепция образов и характеров персонажей, а также самой истории не подвергалась изменениям. Так как изданием печатной продукции занимаются компании, которые приобрели лицензию (в данном случае изданием журнала «Лунтик» — издательский дом «Лев», а «Царевны» — ИД «Комсомольская правда») студиям может быть затруднительно следить за производством контента, вследствие чего проще дать разрешение на выпуск уже созданной и апробированной продукции. Здесь же возникает вторая причина энергоёмкость и трудозатраты. Основные силы направлены на создание качественного анимационного продукта, и не имеет смысла затрачивать ресурсы на создание (или контроль за ним) оригинальных историй для комикса, если изначально печатная продукция рассматривается студией как один из способов продвижения, а не как полноценный самостоятельный продукт. Таким образом, комиксы, основанные на историях отечественных анимационных сериалов («Лунтик» и «Царевны»), становятся не самостоятельным произведением с интересной историей и оригинальным иллюстративным материалом, а копией уже созданного продукта, которая дублирует его и используется как одна из коммуникационных площадок и наиболее дешёвый способ популяризации анимационного бренда.

С другой стороны, комиксы удачно вписываются в концепцию детской журнальной периодики, становясь её центральным элементом, на основе которого создаются развивающие и развлекательные задания и игры, и делают журналы интересными и привлекательными, формируя лояльность к анимационному бренду не только у детей, но и у взрослых.

Источники и материалы

1. Гордиенко К. Как работает коммерческая анимация? // Российская креативная неделя 2020. 13.09.2020. URL: <https://creativityweek.ru/#videos> (дата обращения: 23.06.2021).
2. Журнал «Добрый сказочник» №1, январь — февраль 2020 г. Царевны. Огненная магия. Комиксы.
3. Журнал «Лунтик» №6 (169), июнь 2021.
4. Журнал «Царевны — юные волшебницы», №1/2, октябрь — ноябрь 2019 г.
5. Журнал «Царевны — юные волшебницы», №9, сентябрь 2020 г.
6. Журнал периодического издания «Царевны — юные волшебницы», выпуск №6, июнь 2021 г.
7. Ловейко Дмитрий Формирование детского бренда на примере анимационного сериала «Маша и медведь» // (По материалам доклада на фестивале Открытого Российского анимационного кино Суздаль-2011). б.г. URL: Animator.ru | Статьи | «Формирование детского бренда на примере анимационного сериала «Маша и медведь» (animator.ru) (дата обращения: 18.06.2021).
8. Holtz Allan American Newspaper Comics: An Encyclopedic Reference Guide. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012. 609 с.

Научная литература

1. Булдакова Ю. В., Шишкин Д. А. Комикс в России: транс-медийный нарратив и издательские стратегии, 2020. №23. С. 115 — 130. DOI: 10.17223/23062061/23/7.
2. Косинова М. И. Проблемы в сфере продвижения отечественной анимации // Вестник университета, 2015. №10. С. 107—113.
3. Машковцев Б. А., Огурчиков П. К. Продюсирование анимационных фильмов. Москва: ЮНИТИ, 2017. 247 с.
4. Цыркун Н. А. Комикс и кинематограф: общий генетический код. Артикульт. URL: Н. А. ЦЫРКУН Комикс и кинематограф: общий генетический код (rsuh.ru) (дата обращения: 14.06.2021).

Кричащая идентичность: визуализация Сибири и сибирскости (о чём сообщают изображения на футболках)

Васеха Мария Владимировна,
канд. ист. наук, научный сотрудник Института этнологии
и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН

Аннотация: *В постсоветские десятилетия, пожалуй, впервые после областников, с новой силой актуализировался общественный дискурс о положении и статусе Сибири и её жителей как во внутрироссийском, так и мировом пространстве. В размышления о воображаемом сибирском сообществе пустились политики, учёные, деятели искусства и культуры, локальный бизнес. Мотивы поисков самые разнообразные: от попыток осознания места сибирской территории и самосознания её жителей в рамках Российской Федерации. Одна из многих причин поиска сибирской идентичности — попытки создать привлекательную, востребованную и узнаваемую на рынке, и, главное, хорошо продаваемую «сибирскость». Среди разнообразных форм репрезентации региона в XXI в. появился совершенно новый «носитель» региональной идентичности — а именно, одежда, чаще всего футболки и свитшоты — типичный ассортимент товаров мерчендайзинговых сувениров (мерча). В работе делается попытка осмыслить это новое явление сибирской жизни.*

Ключевые слова: *визуальная идентичность, сибирскость, визуальная репрезентация, одежда и идентичность, сибирскость.*

В конце второго десятилетия XXI в. появилось множество маленьких локальных производителей одежды, концепции

которых основаны на идеи «региональности», «местечковости», «крафтовости» — полной противоположности масс-маркету. В данном случае речь идет скорее даже не о моде, дизайне и фешен-индустрии, а о создании и нанесении оригинальных «сибирских» принтов и вышивок чаще всего на готовые футболки, свитшоты и худи (то есть создание своего рода мерчендайзингового продукта). Подобное изменение в молодежной моде можно объяснить трендом поколения «миллениалов» солидаризироваться вокруг определённых смыслов и ценностей (сегодня на смену субкультурным группам пришли молодёжные солидарности (Омельченко, 2014, с. 3 — 8)). Через символы и надписи на простой, базовой одежде они «сигнализируют» о себе и своих ценностных ориентирах «считывающим» визуальный код окружающий Москва

На фоне изменения рынка потребления молодежной моды, а также вдохновившись успехом брендов-первопроходцев, работающих на идее локальной идентичности, множество мелких локальных производителей одежды и сувениров, взяли за основу своей бизнес-идеи (само)презентацию сибирскости и сибирской идентичности. Эта одежда представлена не только на собственных сайтах производителей и в соцсетях, но и на крупных торговых площадках, откуда можно заказать товары не только с доставкой по России, но и за рубеж. Автор не будет анализировать конкретную стратегию каждого отдельного производителя, а оценивает только семантический посыл и визуальную составляющую «сибирских» принтов, найденных в открытых источниках сети Интернет.

Всю локальную айдентику, нашедшую отражение в изображениях на одежде, можно условно разделить на несколько смысловых категорий, многие месседжи о Сибири, сибирскости и сибирском образе жизни можно одновременно отнести к нескольким, поэтому деление на группы носит весьма условный характер.

Маркирование территории: заявление о своем сибирском происхождении

В эту категорию отнесена одежда, надписи на которой без обиняков сообщают: «I'm Siberian», «I'm from Siberia», «Ясибиряк», «Рожденный в Сибири» «Born in Siberia», «Я люблю Сибирь» (по аналогии «I love NY» или «I Amsterdam») «Ты мне мозг не люби, Я родился на Оби» (отчасти здесь «защит» месседж об особом «сибирском характере» в слегка шутливо-агрессивной манере), «Сделано в Сибири», «Из Сибири с любовью», «Straight outta Siberia» (прямоком из Сибири) и пр. Зачастую надписи сопровождаются изображениями медведя (главного символа Сибири) или другого «дикого» зверя, а также «сибирских» пейзажей — тайги или снега. Судя по рейтингам популярности и продаж портала www.vsemayki.ru, одежда с сообщением об отношении к сибирской земле, лидирует по продажам среди прочих с «сибирской» коммуникацией.

Так же как парижане не носят футболки с Эйфелевой башней, так и одежду, сообщающую, что ты — сибиряк, не часто носят, находясь на «домашней» территории, а если и носят — то это уже немного другая история (тут скорее про целенаправленное педалирование идеи консолидации во круг региональной идентичности). Чаще всего такие футболки надевают для выезда с территории Сибири или покупают разъехавшиеся по всему миру бывшие жители Сибири (ПМА 2021. Информант — продавец в магазине «Коллаборация сибирских брендов», ж.), а по меткому и образному определению социолога О. Ечевской — «диванные сибиряки»).

В целом, нельзя сказать, что заявления на одежде о месте своего рождения/проживания выглядят сколько-нибудь оригинальными и характерными исключительно для Сибири. Например, у крупнейшего российского интернет-магазина VseMayki.ru, печатающего на заказ одежду и аксессуары с любыми принтами, есть целая коллекция «Регионы России» (Регионы России...). Однако, надпись на груди че-

ловека «Рождённый в Сибири» или, например, «Я из Сибири» однозначно порождает у потенциального реципиента информации многослойный ассоциативный ряд смыслов, причем в большинстве своём в самом позитивном ключе. Это и стереотипные представления об особой «крепости» сибирского характера, закалённого преодолением тяжелых климатических условий жизни, и мысли о том, что человек, носящий надпись на груди, преодолел огромные расстояния, чтобы оказаться за пределами Сибири и много чего еще. Далеко не каждый российский регион имеет такую же богатую палитру в целом позитивных стереотипов и дополнительных смыслов о себе в мировом пространстве, как Сибирь. Причём, важно отметить, что в основном стереотипы о Сибири носят скорее позитивный, либо нейтральный характер. Например, надпись на одежде: «Я из Липецка» или «Я из Поволжья», скорее всего, не вызовет никаких дополнительных представлений о человеке, кроме как понимание, откуда он географически приехал. А вот человек в майке «Я — москвич» (Борусяк, Левинсон, 2020) или «Я с Кавказа» (Москвичи и петербуржцы, 2012), скорее всего спровоцирует определенные эмоции, а сама надпись-идентификация даже

может быть воспринята как некий вызов.

Таким образом, ношение заявления-идентификатора на одежде типа «Я из Сибири» — не только метод маркирования себя, выражение своей идентичности и своей принадлежности к территории, но и





способ приобрести дополнительные позитивные ассоциации и ценности к своему образу в глазах окружающего сообщества как на территории России, так и за рубежом.

Медведи, «дикие» сибирские звери и дух Свободы

К этой категории относятся всевозможные изображения медведя — главного символа Сибири, а также тайги и «диких» животных, обитающих в ней — волка, лисы, оленя, амурского тигра, полярной совы и пр. Сюда же можно отнести изображения сибирских хаски. Хотя это и одомашненные собаки, которых разводили в Сибири, однако их образ вызывает ассоциацию со свободой, способностью преодолевать сибирские бескрайние просторы, сибирским образом жизни как необходимостью превозмогать себя, суровую природу, расстояния.



Зачастую изображения сибирских зверей сопровождаются коммуникацией «Дикая сила Сибири», «Born to be wild» (Рождённый быть диким), «Wild spirit» (Дикий дух), «Take care of your bear» (здесь идет игра со смыслами — шуточным, яко-

бы у каждого сибиряка есть свой ручной питомец-медведь, и апеллирующим к психологии — речь идет о «внутреннем» звере-медведе), «Закон-тайга» и пр., которые подчёркивают нетронутость цивилизацией, «дикость» края и как бы отражают свободолюбивый сибирский характер, подчиняющийся только законам суровой сибирской природы (здесь может быть только одна правда, и она объективна как природа, её нельзя трактовать по своему усмотрению).

И если футболки с надписью I'm Russian (или близкое по смыслу) и образом скалящегося медведя, надетые российскими туристами за рубежами нашей Родины, в рамках современного политического контекста выглядят скорее агрессивным заявлением (этот медведь или нападает, или защищается), то изображение медведя с надписью «Siberia» смотрится вполне органично, не несёт в себе политического подтекста и ассоциируется с «главным» жителем, «хозяйном» сибирских земель. Таким образом, надпись «Сибирь» снижает символическую агрессию концептуальной метафоры — образа медведя, обросшего определенным комплексом смыслов и фобий в отношении России, которую «олицетворяет» ещё с XVIII в. (Россомахин, Хрусталеv, 2008, с. 123 — 161). Си-

бирский медведь — аполитичен, он просто «житель» края, и воплощает собой образ жизни в первозданной суровой сибирской природе и определённые черты характера, определяемые жизнью вне цивилизации — уравновешенность, естественность, прямолинейность и пр.



Этногафизация, мистификация, экологизация образа Сибири

Одна из достаточно популярных ассоциаций в связи с образом Сибири — её коренные народы и связанная с ними символика — чумы, яранги, орнаменты народной одежды, различные этнические символы — птицы, рыбы и пр. Схематизированные изображения всего этого с надписью *Siberia* создают быстро и хорошо считываемый образ «этнической» Сибири. Однако, пожалуй, самую объёмную ассоциацию вызывают образы сибирских шаманов, опутанные мифами и мистицизмом. Стоит отметить, что только один из сибирских производителей (из Абакана) сделал ставку на вымышленные образы шаманов с «их» животными и надписями «Born in Siberia» (Рождённый в Сибири) и «Look into your beast's eyes» (Посмотри в глаза своему зверю). Таким образом, можно констатировать развития и такой формы сибирской айдентики, как смешение локального патриотизма, неоязыческих интенций, этнических символов и эзотерики. В целом, сюда же можно отнести изображения



петроглифов или стилизации Окуневской личины (археологическая культура раннего бронзового века, распространенная в минусинских степях на Среднем Енисее (XXV-XVIII века до н.э.)) на футболках.

В эту же категорию я осмелилась отнести одежду с нанесёнными месседжами, «сакрализирующими» образ жизни в Сибири, который рисуется как идея гармонии с природой, и, соответственно, с собой. Например, такие надписи: «Лес — мой храм», «Смерть не страшна, страшна жизнь в неволе» (надпись «сибирским» шрифтом на фоне тайги). Продвижение идеализированной идеи близости к природе, бегства от цивилизации в Сибирь и тайгу, как пути к своей внутренней свободе и освобождения. Встречаются и переосмысленные изображения этой идеи эколого-эзотерического сибирского образа жизни, например, открытая пачка из-под сигарет с надписью: «Сибирь. Свобода» и торчащими из неё кедрами вместо сигарет. Возможно, предполагаемой клиентурой для этих образов Сибири могли бы стать сочувствующие идеям, изложенным в серии



книг В. Мегре (Пузакова) «Звонящие кедры России», в которых автор описывает свое знакомство с Анастасией — девушкой со сверхъестественными способностями, живущей в сибирской тайге (вариант Русского New Age движения) (Андреева, 2018, с. 363).

Можно предположить, что развитие идеи Сибири — как совершенно «нетронутой» цивилизацией, и поэтому мифологизированной части света имеет большой потенциал, тем более, что такое отношение к Зауралью активно поддерживается в массовом сознании популярной культурой (беллетристика, современные отечественные сериалы и кино, где Сибирь представлена как земля, «застрявшая» в языческих временах или, в крайнем случае, Средневековье. Например, фильм «Охота на пиранью» (2006 г., реж. А. Кавун), почти всё творчество популярного минусинского писателя в стиле фэнтези А. Бушкова, «Территория» (2014, реж. А. Мельник), «Пока цветет папоротник» (сериал, 2012, реж. Е. Бедарев) и пр.). Отсюда же растёт набирающий сегодня тренд обозначения Сибири как Родины самого разнообразного ассортимента ЭКО-продукции — «натуральных» продуктов питания, «природной» косметики и пр., например, «Natura Siberica», «Сибирское здоровье», «Рецепты бабушки Агафьи, сибирской целительницы» и многие др.

Educazione siberiana, сибирская мафия или антигерои эпохи Facebook

Среди патриотических сибирских надписей и символов в сервисах нанесения принтов на одежду есть популярная надпись «Сибирское воспитание», окруженная милитаристской символикой. Выяснилось, что эта одежда создана по мотивам романа Николая Лилина «Сибирское воспитание», вышедшего в Италии, а затем и одноименного фильма, снятого в 2012 г. (одну из главных ролей сыграл Дж. Малкович, реж. Габриэле Сальваторес). Роман «Сибирское воспитание» в своё время вызвал фурор среди европейских критиков, а автор даже получил эпитет «новый символ русской литературы» (Черненко, 2011), текст перевели на



множество европейских языков (однако согласия на перевод на русский автор так и не дал) и издали более, чем в 40 странах мира.

Так что же скрывается за «сибирским воспитанием»? Какие художественные сюжеты и аллюзии влияют сегодня на восприятие Сибири не только извне, но и внутри сибирского социума? Сюжет укладывается

в основные каноны голливудского боевика с неизменным участием главного русского злодея — И. Сталина (и «его людей»), этноцидом «традиционной общины» «урки» и вымышленными этнографо-антропологическими криминальными подробностями, как бы делающими фильм ещё и «познавательным». Если кратко: в 1938 году по приказу Иосифа Сталина в приднестровский город Бендеры (исторический факт: в 1938 г. город назывался Тигиной и принадлежал Румынии, но для автора это лишь досадное недоразумение) из Сибири ссылают общину урок. Урки, в изложении Николая Лилина, это не обычные воры или бандиты, а древний сибирский клан благородных преступников, фактически отдельная малая народность со своими традициями и религией. Сибирско-молдаванские урки живут в строгом соответствии с собственным моральным кодексом, в котором, в частности, говорится, что настоящие урки обязаны презирать власть, какой бы она ни была, царской, коммунистической или капиталистической. Урки грабят сберкассы, товарняки, корабли и склады, но живут очень скромно, тратя награбленное лишь на иконы и оружие. Они зверски расправляются с милиционерами, но всегда приходят на помощь обездоленным, старикам и инвалидам. Чуть ли не с пеленок учатся убивать, но уважают женщин.

В данном конкретном случае, похоже, мы имеем дело со смесью стереотипов о Сибири как крае вечной каторги (даже имя главного героя — Колыма) и сложившегося в связи с этим фактом определенного бандитско-тюремного образа жизни сибиряков в сочетании с отрывочными знаниями о старообрядцах, которых, в представлении широкой аудитории, также немало проживает в сибирской тайге (этаких суровых сектантах, избегающих антихристового царства, к которому причисляют и всех представителей власти). На этой нехитрой закваске автор сочинил целый корпус культурных особенностей «урок», которые так восхитили европейскую аудиторию. Ирвин Уэлш, популярный шотландский писатель, написал в рецензии для *Guardian*: «Мы могли бы многому научиться у составителей кодекса чести этой сибирской криминальной касты. Николай Лилин представил подробный отчет об изумительной культуре, которая, к моему глубокому сожалению, исчезает под натиском глобализации. Если бы ценности Урок были общими для всех, мир не столкнулся бы с порожденным жадностью экономическим кризисом, мы бы не уничтожали природу и других обитателей планеты. Трудно не восхищаться людьми, которые противостояли царю, коммунистам и западным материальным ценностям. Москва Сибирские урки — последние антигерои эпохи Facebook» (Welsh, 2010) (историко-этнографическая достоверность фактов в романе у Уэлша не вызвала сомнений). Итальянский режиссёр Габриэле Сальваторес, взявшийся за экранизацию романа, высказался на вопрос о фактологическом содержании произведения: «Я хорошо знаю русскую историю, но не знал историю сибирских общин. Поэтому мы доверяли автору книги. Я вырос на юге, в Неаполе, и хорошо знаю, что такое итальянская мафия. Итальянская мафия, как и сибирская, поначалу полностью отрицала наркотики, но сейчас всё не так. Главное для меня — метафизическая сущность, история персонажей, которые ведут борьбу за самобытность» (Хохрякова, 2013). Обозреватель *Коммерсанта* Елена Черненко провела собственное расследование удивительных обстоятельств сюжета романа и жизни автора (в итальянской

версии стояло, что это автобиография) и выяснила, что абсолютно всё — от исторических фактов до автобиографических (несколько тюремных этапов, военная служба автора на Кавказе во время одной из Чеченских войн и пр.) — сплошная выдумка (Черненко, 2011).

Так если все исторические обстоятельства и сюжет романа — плод фантазии автора — уроженца г. Бендеры Н. Лилина (в прошлом Н. Вержбицкого) — так зачем же к картине криминального мира Приднестровья автор примешивает Сибирь? Ведь он мог с тем же успехом описать социализацию двух подростков в условиях бандитского окружения знакомой ему приднестровской провинции. Что заставило автора обратиться к теме Сибири и «особенного» (в данном случае парадоксального христианско-криминального) сибирского образа жизни? Мой ответ — позитивные стереотипы. Те самые «бонусы», которые можно «заработать», апеллируя к самой мифологизированной части света, раскинувшейся за Уральскими горами. Поскольку о Сибири в обществе до сих пор известно совсем не много, сибирские клише можно развивать в любой формат фэнтези, и в неё, судя по кейсу «Сибирского воспитания», поверят весьма образованные люди по всему миру. По большому счёту, «Сибирское воспитание» — европейский аналог творческих мучений отечественных авторов типа А. Бушкова, В. Мегре (Пузакова) и другой массовой литературы в стиле фэнтези.

Почему же творческая мировая элита так поверила правде общины урок? Пойманные Лилиным настроения первых десятилетий XXI века? Подходящая политическая конъюнктура? Возможно, ответ можно найти в рецензии шотландца Уэлша: «Жители низовья Приднестровья категорически отвергают материализм других постсоветских банд и их западных коллег. Они практикуют христианскую форму либертарианского социализма, основанную на вере в то, что общность и моральные устремления неприкосновенны, и что те, кто стремится к власти и материальной выгоде, по своей сути слабы и злы» (Welsh, 2010). Мечты о «вну-

треннем» побеге от цивилизации, от «губительного» образа современности с его двойными стандартами правды, капиталистической подоплекой непрерывного обогащения, от общества потребления. Одной из таких «свободных», «справедливых» и «честных» дестинаций рисуется Сибирь, где, благодаря удалённости от всего мира, обширности её территорий, природно-климатическим тяжёлым условиям жизни, историческим условиям развития и пр., сами люди противостоят легализованной нечистоплотности мира руководствуясь «законами тайги».

Я предполагаю, что вышедший на мировые экраны в 2013 г. фильм «Сибирское воспитание», несмотря на провал в мировом прокате, мог оказать определённое влияние в том числе и на самовосприятие ограниченной части сибирской аудитории. Безусловно, речь идёт об отклонении сибирской идентичности в сторону криминализации, сочинения новых мафиозных «сибирских» традиций и «закона тайги».

Самоирония по-сибирски: сибирские мотиваторы и демотиваторы

Сибирские мотиваторы и демотиваторы чаще всего сводятся к самоиронии сибиряков, подтруниванием над своим «особенным» образом жизни. Поскольку одежду с сибирской айдентикой чаще всего покупают жители сибирских городов (даже по большей части сибирских мегаполисов), вряд ли можно говорить о реальном «преодолении» их владельцами каких-то специфических сибирских «сложностей»: городской образ жизни в Сибири мало чем отличается от городского образа жизни в Центральной полосе России. В данном случае особенности сибирского образа жизни сконструированы и базируются на самостереотипах — создании образа этаких удалых молодцов, плевавших на огромные расстояния, холодную погоду, суровую природу, глубокие снега и все прочее, с чем большинство сибирских горожан никогда не сталкивалось. Яркий пример — футболка «По#уй на мороз, я в Сибири рос» (бравата, показная удаль уроженцев Сибири, которые, очевидно, мёрзнут не

меньше других). Мотиватор «Сибиряки не сдаются» (особенно символично это выглядит на купальнике с изображением заснеженного леса), «Сибирь — родина смелых» (в сочетании с символами силы — медвежьей лапой или двумя перекрещенными топорами), «Сотни верст — не расстояние, минус тридцать — не мороз!» (также бравада городских сибиряков, вряд ли когда-либо преодолевавших многокилометровые расстояния в тайге по морозу). Встречается и заявление на футболке «Ты мне мозг не люби, я родился на Оби» для уроженцев городов, расположенных вдоль одной из великих сибирских рек Обь. Можно предположить, что такой достаточно агрессивный оборот речи, посылает сообщение о том, что с уроженцами Приобья лучше не шутить — то есть вести диалог/дела по-честному, по-сибирски.

Встречается и юмор-калька, например, про встречу с медведем «Siberian fast food» (скорее всего позаимствованная англоязычная шутка), использование игры слов «Ма-



мин-Сибиряк» (игра со смыслами: надпись на футболках с фамилией писателя Д. Н. Мамина-Сибиряка для мальчиков и молодых людей, как бы намекающая, что у этого конкретного сибиряка есть заботливая сибирская мама).

Таким образом, шутки на груди сибиряков сводятся к идее преодоления различных сибирских неудобных обстоятельств жизни — морозов, расстояний, неблагоустроенности, дикости. То, что почти все носящие эти месседжи сибиряки — жители крупных сибирских городов, и все эти декларируемые сложности, как говорится, «и не нюхали» — говорит о приписывании себе дополнительных позитивных характеристик «сибирского характера», то есть определенную игру на публику, желание произвести дополнительное хорошее впечатление о себе.

Идентификация через изображения на одежде исторических личностей, связанных с Сибирью, встречается реже остальных, носимых на груди идентификаторов Сибири. Автор выявила два основных изображения: Ермак (часто встречается не у сибирских брендов, а во всероссийских сервисах печати на одежде в разделе «патриотизм») и Чингисхан (эта историческая персона как символ Сибири встречается существенно реже). Возможно, достаточно редкое обращение к этим сибирским историческим личностям связано с неоднозначным отношением части российского общества и к первому, и ко второму. Так, например, Чингисхан сыграл в российской истории очень существенную, но явно неоднозначную роль. То же самое касается и историко-фольклорной фигуры казачьего атамана Ермака Тимофеевича в истории Сибири: от историко-фольклорного героя-покорителя большей части территории России до персоны, «истребившей мирное население Сибирского ханства» (скандал с установкой памятников Ермаку в Таре (Омская область) и Тобольске (Тюменская область) (Сибирские татары выступили против...; Памятник Ермаку...). В целом на территории Сибири существует лакуна исторической памяти локальных героев, чьи имена связаны именно с территорией Зауралья, но это уж совсем другой вопрос.



В 2018 г. один из крупнейших российских интернет-магазинов Всемайки.ру (сервис, позволяющий заказать футболку с любыми изображениями и надписями), выпустил пресс-релиз с результатами анализа географии заказов одежды с принтами, посвященными регионам и показал, в каких городах чаще всего мож-

но встретить патриотичную одежду сибиряков. По данным магазина жители Новосибирска привыкли демонстрировать откуда они при помощи футболок — эксперты Всемайки.ру выяснили, что новосибирцы оказались патриотами даже у себя на родине: 56 % заказов футболок с изображением Новосибирска и Сибири доставляется жителям этого же города. Больше всего тоскующих по Сибири в Москве — туда уходит 19 % одежды с принтами про Новосибирск и Сибирь. Представитель пресс-службы Всемайки.ру Юлия Бармаева отметила: «Принты на сибирскую тему сейчас маст-хэв даже не для ярых патриотов региона. Если ты из Сибири, с её богатой и загадочной историей, то ты как бы чуточку более крут» (Новосибирцы любят подчеркивать свою связь...). Для многих заказчиков маек «сибирского происхождения» это не только дань моде, но и визуально выраженная связь с родиной на новом месте, заявление о своей самоидентификации и намеренно оставленный «маяк» для «своих». Эксперты Всемайки.ру отметили, что один и тот же принт может быть, как признаком тоски по родине, так и своего рода символом отличности от окружающих.

Таким образом, месседж-идентификатор на одежде «Я из Сибири», #ясибиряк и другие похожие по смыслу — не только метод маркирования себя, сигнал «своим», выра-

жение своей идентичности и своей принадлежности к территории, но и приобретение дополнительных ценностей в глазах окружающих — от провокации интереса к своей персоне до сбора определенных «бонусов» — позитивных стереотипов о Сибири и сибиряках к собственному образу в глазах не-сибирского сообщества. Сибиряки также сообщают о себе и своей Родине с помощью нескольких категорий месседжей. Это и сообщения о Сибири как о крае с хорошей экологией и нетронутой природой, здоровой землёй, населенной прекрасными дикими животными — медведями, волками, снежными барсами, полярными совами и пр., и такими же «дикими», т.е. свободными духом людьми, уважающими «закон тайги» (закон правды жизни, закон объективно более сильного). Это и рисуемые образы сибиряков, энергично преодолевающих сложные условия сибирской жизни: суровые морозы, глубокие снега, большие расстояния и пр. Надо отдать должное, но все же большинство сибирских само-стереотипов подается с большой долей самоиронии, подшучиванием как над своим отдаленным от «центра» географическим положением, так и над стереотипами о сибирском образе жизни. Важно обратить внимание на тот факт, что большинство образов — результат достаточно стереотипного восприятия Сибири (медведи, аборигенные сибирские народы, шаманы и пр.), т.е. все же по большей части подбираются образы, быстро считаваемые как «сибирские», в том числе и не-резидентами Сибири. Из привлекаемых визуальных символов Сибири лидируют образ медведя, однако, сибирский мишка не имеет символической политической нагрузки и той приписываемой агрессии «главному» животному России. Изображения медведя с надписью «Siberia» воспринимаются вне политического контекста, а скорее, как воплощение полноправного «хозяина» сибирских земель. Безусловно, недавно появившийся факт «кричащей» идентичности на одежде её носителей — явление относительно новое и требующее дальнейшего дополнительного антропологического наблюдения и исследований.

Зачем сибиряки апеллируют к стереотипам о самих себе, ведь большая часть из них совершенно не соответствует образам современных сибиряков и сибирскому стилю жизни? Автор считает, что дело в позитивных стереотипах, которые сложились за пределами сибирской территории, о жителях Сибири как людях сильных духовно и физически, сметливых, стойких, умеющих жить в тяжёлых условиях сурового сибирского климата и нетронутой, первозданной сибирской природы. Учитывая, что большинство потребителей сибирских виртуальных «лайков» и «психологических поглаживаний» — жители крупных сибирских мегаполисов, чей образ жизни практически ничем не отличается от образа жизни жителей других российских городов, то трансляция расхожих стереотипов о Сибири — способ получить дополнительные бонусы к своему образу.

Как выяснилось, о Сибири и сибирском образе жизни до сих пор известно не так много, как на территории России, так и за её пределами, и в целом, используя ту или иную группу стереотипов, на идеи сибирскости можно сконструировать целый ряд новых фантазийных смыслов. Собственно, этим сегодня и занимаются литераторы, сценаристы и прочие деятели искусства, выставляя на передний фланг тот или иной сибирский стереотип. Так, бывший молдаванин, ныне популярный итальянский писатель Николай Лилин сочинил целый мир про этническую группу сибирских «урок», построенный на стереотипах о криминальном прошлом Сибири и крайне противоречивых отрывочных представлениях о сибирских старообрядцах, заставив поверить в «историческую» фактологию своей истории ведущих европейских интеллектуалов. Сочинением новых сибирских миров активно занимаются российские писатели А. Бушков, В. Мегре, выставляя на передний край мысль о нетронутости экосистемы и эзотеризацию сибирских земель. Активно продают вовне «Сибирь кандальную» и отчасти скандальную (#сибирскийироничныйконцептуализм) некоторые сибирские художники, тем самым выходя и на «международный уровень». Создатели сибирских сувени-

ров, основанных на идентичности, наоборот, героизируют и романтизируют сибирский образ жизни. Знания о Сибири и сибирском образе жизни настолько скудны в мировом пространстве, что практически любая фантазия выглядит вполне состоятельной, как, например, это произошло с романом и последующей голливудской экранизацией «Сибирского воспитания» уже упомянутого Н. Лилина.

Общесибирская идентичность продолжает опираться на расхожие стереотипные представления, как достаточно позитивные и легко «считываемые», а, значит, и «продаваемые» вне Сибири, однако поиск актуальных позитивных представлений сибиряков о себе самих — вопрос ближайших десятилетий.

Исследование подготовлено при поддержке НИР ИЭА РАН.

Список источников и полевые материалы

1. ПМА 2021. Информант — продавец в магазине «Коллаборация сибирских брендов», молодая женщина.
2. Регионы России. https://www.vsemayki.ru/catalog/type/womansmockfull/region_russian (дата обращения: 04.06.2021).
3. Сибирские татары выступили против памятника Ермаку в Омской области. <https://regnum.ru/news/2675091.html> (дата обращения: 1.07.2021).
4. Памятник Ермаку: разжигателями розни являются те, кто выступает против. <https://regnum.ru/news/society/3011841.html> (дата обращения: 1.07.2021).
5. Новосибирцы любят подчёркивать свою связь с Сибирью — исследование // <https://sib.fm/news/2018/09/28/novosibirsky-lyubyat-podcherkivat-svoyu-svyaz-s-sibiryu--issledovanie> (дата обращения: 10.06.2021).

Список использованной литературы

1. Андреева Ю. О. Возвращение к истокам: фольклорные клубы и новое религиозное движение «Анастасия» // Традиционная культура : научный альманах. — Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2014. — № 2. — С. 50—58.
2. Борусяк Л., Левинсон А. Москва — не Россия: за что наши соотечественники не любят собственную столицу // Forbes. 02.06.2020 <https://www.forbes.ru/obshchestvo/401957-moskva-ne-rossiya-za-chto-nashi-sootchestvenniki-ne-lyubyat-sobstvennuyu-stolicu> (дата обращения: 04.06.2021).
3. Москвичи и петербуржцы — о своих этнических симпатиях и антипатиях <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/moskvichi-i-peterburzhczy-o-svoikh-etnicheskikh-simpatiyakh-i-antipatiyakh> (дата обращения: 12.06.2021).
4. Омельченко Е. Л. От субкультур — к солидарностям и назад к субкультурам? Споры о терминах и этнография молодежи социальной // Этнографическое обозрение. 2014. № 1. С. 3-8.
5. Россомехин А., Хрусталева Д. Россия как медведь: истоки визуализации (XVI-XVIII века) // Визуализация нации: альманах центра этнических и национальных исследований ИВГУ. 2008. Вып. 2. С. 123-161.
6. Хохрякова С. Дядя Кузя Малкович <https://www.mk.ru/culture/2013/06/26/875469-dyadya-kuzya-malkovich.html> (дата обращения: 10.06.21).
7. Черненко Е. Татуированная клюква <https://www.kommersant.ru/doc/1781720> (дата обращения: 10.06.21).
8. Welsh I. Siberian Education by Nikolai Lilin <https://www.theguardian.com/books/2010/jul/10/siberian-education-nicolai-lilin-review> (дата обращения: 10.06.21).

Кофе и беспорядок: репрезентация родительства в коротких рисованных историях

Илизарова Валерия Владимировна,
канд. ист. наук, Институт этнологии и антропологии
им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН

Аннотация: В статье рассматриваются короткие рисованные истории, посвящённые будням современного родителя и представленные профессиональными иллюстраторами или иллюстраторами-любителями как правило в коллективных или личных блогах на площадках Instagram, Bored Panda и др. Автор выявляет основные визуальные паттерны репрезентации родительства в рисованных историях и сравнивает их с визуальными паттернами родительства коммерческих СМИ. Критериями отбора визуального контента выступают в первую очередь новизна и затем — относительная по меркам конкретного ресурса популярность. Родительство, репрезентируемое в рисованных историях, рассматривается как социальный конструкт, изменяющийся вместе с общественными дискурсами о материнстве, отцовстве и родительстве в целом. В заключение делается вывод об устойчивости определенных визуальных паттернов репрезентации родительства в коротких рисованных историях, и о несоответствии их визуальным паттернам репрезентации родительства коммерческих СМИ.

Ключевые слова: интенсивное родительство, родительский блогинг, материнство, интенсивное материнство, дискурс о родительстве, репрезентация родительства.

Короткие рисованные истории, иронично, трогательно и откровенно показывающие будни современного родителя, вскоре после своего появления собрали определенный пул поклонников и заняли особое место в родительской блогосфере. Эти истории публикуются как профессиональными иллюстраторами, так и иллюстраторами-любителями в коллективных или личных блогах, например, социальной сети Instagram, коллективных блогах Bored Panda, Reddit, и др. Не проводя контент-анализа, читатель может зафиксировать в рисованных историях о родительстве повторяющиеся сюжеты и визуальные паттерны. Для читателя, обладающего личным родительским опытом, эти визуальные паттерны становятся тем более явными и очевидными. Круг сюжетов, хоть и является довольно обширным, может быть очерчен: в фокус внимания иллюстраторов попадают и довольно сложные сюжеты, связанные с психологией детско-родительских отношений, вопросами родительской любви, доверия, взаимопонимания, сосуществования, и сюжеты, раскрывающие родительскую повседневность и родительский быт. Именно на последних сюжетах и будет сосредоточено мое внимание.

Показывая родительскую действительность без фильтров и без прикрас, авторы языком рисованных историй рассказывают о том, что долго оставалось в зоне умолчания и практически не было представлено коммерческими родительскими СМИ или официальными плакатами (встречающими, например, посетителя детской поликлиники, образовательного учреждения, и пр.). Речь идет о физической и моральной усталости, невозможности совмещать интенсивную заботу о детях с поддержанием идеального порядка дома, полной занятостью или социальной активностью. Кофе и беспорядок, — так может выглядеть упрощенная формула комикса о родительских буднях.

Повторяемость условных «кофе и беспорядка» в качестве визуальных паттернов вызывает справедливый вопрос, — почему родительские будни представляются именно так, на какую повестку реагируют авторы рисованных историй? По-

нимая вслед за рядом авторов, глубоко изучавших феномен родительства (Поливанова, 2015; Чернова, Шпаковская, 2013; Шадрина, 2017; Arendell, 2000, и др.) его как социальный конструкт, зависимый от актуальной повестки и изменяющийся вместе с общественными дискурсами о материнстве, отцовстве и родительстве в целом, автор обращается к концепции интенсивного родительства (частный случай — интенсивного материнства). Интенсивное родительство можно понимать как распространенную среди сравнительно обеспеченных и высоко образованных групп населения детоцентричную модель родительства, в которой «нужды ребенка провозглашаются приоритетными по сравнению с потребностями заботящихся взрослых» (Шадрина, 2017, с. 10). Интенсивное родительство интересным образом сочетается с «институционализированными» требованиями в первую очередь к матерям, касающимися не только процесса и результатов воспитания ребенка, но и внешности и в целом образа жизни матери (Шадрина, 2017, с. 27-37; Чернова, Шпаковская, 2013, с. 19).

Модель интенсивного родительства можно считать «нормативной», но интересно, что по мнению К.Н. Поливановой, в настоящее время мы можем наблюдать эрозию нормативных моделей родительства (Поливанова, 2015, с. 2). В этом смысле ироничное переосмысление авторами рисованных историй предписанных норм поведения и родительских практик может восприниматься как способ деконструкции этой модели. Данное наблюдение созвучно выводам Л. Лопес о том, что тематический материнский блоггинг способствует переосмыслению представлений о материнстве (Lopez 2009: 730). Модель интенсивного родительства воспринимается родителями как физически и эмоционально затратная, фрустрация по поводу недостижимости родительского идеала заставляет родителей сопротивляться предписанной модели (Поливанова, 2015, с. 7; Чернова, Шпаковская, 2013, с. 19; Lopez, 2009, с. 731). Рисованные истории, показывающие родительскую повседневность порой довольно неприглядной, пожалуй, можно назвать проявлением этой фрустрации.

Для выявления основных тематических паттернов рисованных историй мной были рассмотрены 955 записей, размещенных на платформе Instagram за полтора года с 01. 01. 2020 по 30. 06. 2021. Instagram - не единственная точка притяжения в родительской блогосфере. Рисованные истории размещаются на платформах VK, Reddit, Bored Panda и др. Нередко одни и те же авторы используют разные социальные сети для продвижения своих иллюстраций, стремясь охватить максимальную аудиторию. Мной были рассмотрены блоги, ведущиеся на платформе Instagram, поскольку все отобранные авторы представлены в этой социальной сети, и все они презентуют иллюстрации, исходя из возможностей и ограничений Instagram. В фокусе внимания оказались блоги четырех авторов: двух англоязычных — Yehuda Devir, https://www.instagram.com/jude_devir/, 5,5 млн. подписчиков, Francesca Hause, <https://www.instagram.com/litterboxcomics/>, 397 тыс. подписчиков, и двух русскоязычных - Александра https://www.instagram.com/coma_comics/, 28 тыс. подписчиков, Мария, автор блога https://www.instagram.com/bubbly_parents_comics/ с 16,7 тыс. подписчиков. Эти авторы - не единственные, кто рисует комиксы о родительстве, и безусловно не первые, кто в принципе избрал родительство основной темой рисованных историй. В блогосфере циркулирует довольно много сюжетов о родительстве, и в качестве критериев отбора мной были выбраны новизна историй, сравнительная популярность блога и наличие оригинального авторского стиля или способа подачи материала. Основными методами анализа изображений стали контекстуальный и количественный контент-анализ, позволившие выявить ряд сюжетов, повторяющихся в рассмотренных изображениях.

Контент рассмотренных блогов не ограничивается рисованными историями, авторы также публикуют личные фотографии, видео, рекламируют свои услуги в качестве иллюстраторов, изданные ими книги или «мерч» — товары с героями рисованных историй. Темы родительства и супружеских отношений преобладают в этих блогах, и боль-



Рис. 1. На рисунке написано: «Дорогая?» (Источник: Bored Panda, иллюстратор Yehuda Devir)

Шинство тематических записей можно свести к нескольким повторяющимся сюжетам: супружеские отношения, детско-родительские отношения, отношения с родственниками, любовь к детям, умиление детским поступкам, уход за новорожденными и маленькими детьми, работа с ребенком в одном помещении, совмещение карьеры и родительства, отсутствие личного времени и пространства, возрастные кризисы, изменение внешности после рождения детей, общественное осуждение родителей, усталость, беспорядок, и наконец

популярный не только в родительских комиксах сюжет ожидание vs реальность.

На мой взгляд, наиболее явно демонстрируют «изнанку» родительства и диссонируют с идеалами интенсивного родительства сюжеты, которые можно промаркировать как «усталость» и «беспорядок». В 955 публикациях сюжеты, связанные с усталостью, встречаются в 83 историях, с беспорядком — в 53. Приведенные ниже иллюстрации характерны и показательны:

Авторы, исследовавшие материнские блоги, отмечали, что блогеры формируют образ материнства, контрастирующий с образом, сформированным «мейнстримными» медиа (Lopez, 2009, с. 732). В этом контексте интересно в первом



Рис. 2. На рисунке написано: «Никогда ещё у меня не было столько времени на себя / Эй мам, хочешь посмотреть на наш грязезавод? — Нет, ребенок / Это проблема для мамы из будущего» (Источник: Bored Panda, иллюстратор Francesca Hause)

приближении сравнить, как репрезентируется родительство популярными тематическими журналами. Я обратилась к блогам, ведущимся также в Instagram двумя СМИ — российским журналом «Счастливые родители» https://www.instagram.com/parents_rus/ и журналом Parents, издаваемым в США <https://www.instagram.com/parents.com/parents>. Первый блог имеет 6443 подписчиков, второй — 900 тыс. Блоги ведутся достаточно активно, за полтора года российский журнал сделал 815 публикаций, американский — 980. Контент каждого из блогов разнообразен и

включает в себя фото, видео, рисованные истории, ссылки на лонгриды и др. Мной рассматривались статичные иллюстрации двух блогов, поскольку именно статичный контент превалирует и может быть соотнесен с рисованными историями. Тема «реального» (т.е., противопоставленного идеальному) родительства присутствует в каждом из блогов. В блоге журнала «Счастливые родители» — как правило, в развлекательной форме: например, к забавным снимкам или видео животных подбирается подходящая подпись, характеризующая родительские будни. В блоге журнала «Parents» похожего развлекательного контента также немало, но аспекты «реального»



Рис. 3. На рисунке написано: «НЕТ!»
(Источник: Bored Panda, иллюстратор Yehuda Devir)

родительства обсуждаются в аналитических и обзорных публикациях, оформленных в виде текста. Из-за того, что мной рассматриваются именно иллюстрации, текстовые публикации остались за рамками анализа, но подробное их изучение позволило бы получить интересные данные по медиадискурсу о родительстве. Из 1795 публикаций в блогах обеих медиа 29 иллюстраций (а именно - статичных изображений) могут быть промаркированы как «усталость» (5 в российском блоге и 13 в американском) и «беспорядок» (4 и 7 соответственно).

Собранных в ходе изучения рисованных историй и блогов СМИ данных недостаточно для масштабных обобщений, но достаточно для некоторых выводов и наблюдений. Так, иллюстративный материал, репрезентирующий «реальное» родительство, определенно преобладает в блогах авторов рисованных историй. Это наблюдение вполне укладывается в концепцию дихотомии идеального - реального родительства, где источниками образа идеального родительства выступают общественные и медиа- дискурсы (Чернова, Шпаковская 2013, с. 15). Большинство публикаций и в блогах журналов, и в блогах иллюстраторов, собирают комментарии - реакции на иллюстрацию, и тон комментариев, показывающих

«изнанку родительства», колеблется от одобрения и поддержки до осуждения подобных способов репрезентации. Крайние проявления реакции - категорическое одобрение и категорическое осуждение косвенно говорят о важности поднятых тем. Детальный анализ комментариев с применением количественных методов мной не проводился, но подобный контент-анализ позволил бы объемнее представить тему статьи и представляется перспективной задачей.

Короткие рисованные истории о родительстве, в каком-то смысле замкнутые внутри родительской блогосферы, вполне соответствуют трендам развития авторского и нишевого комикса (Осташевская, 2021, с. 54). Внутри своей тематической ниши реалистичные и ироничные изображения родительских будней очень востребованы, и визуальные паттерны репрезентации родительства («кофе и беспорядок»), явно ассоциирующиеся с нехваткой времени, физической и моральной усталостью, распространены. Отобранный мной визуальный материал диссонирует с визуальной репрезентацией родительства коммерческими СМИ, по понятным причинам пропускающими родительские будни через множество программных и метафорических фильтров. Особенно интересным этот диссонанс представляется в контексте дискурса об «идеальной матери» (идеальном родительстве) и существующей модели «интенсивного родительства».

В то же время, неверно будет проигнорировать тренд СМИ и социальных медиа говорить о родительстве откровенно и поднимать сложные вопросы (напр., социальная депривация, снижение уровня жизни, социальное неравенство и его влияние на родительство, и др.). Дальнейшие наблюдения должны показать, будет ли на коротком временном отрезке противопоставление визуальных паттернов родительства индивидуальных блогов, с одной стороны, и СМИ - с другой, сохраняться, или утратит свою актуальность.

Исследование подготовлено при поддержке НИР ИЭА РАН.

Источники и материалы

1. Блог журнала «Счастливые родители» https://www.instagram.com/parents_rus/
2. Блог журнала «Parents» <https://www.instagram.com/parents>
3. Блог bubbly_parents_comics https://www.instagram.com/bubbly_parents_comics/
4. Блог coma_comics https://www.instagram.com/coma_comics/
5. Блог jude_devir https://www.instagram.com/jude_devir/
6. Блог litterboxcomics <https://www.instagram.com/litterboxcomics/>

Научная литература

1. Осташевская И.М. Индустрия авторского комикса в современной России // Творчество молодых: искусство, дизайн, медиатехнологии. Сборник научных статей. XX Всероссийская научно-практическая конференция. Омск, 2021. С. 53-58.
2. Роткирх А., Темкина А.А. Советские гендерные контракты и их трансформация в современной России // СоцИс. 2002. №11. С. 4 - 15.
3. Поливанова К.Н. Современное родительство как предмет исследования [Электронный ресурс] // Психологическая наука и образование psyedu.ru. 2015. Том 7. №2. С. 1-11. URL: <https://ioe.hse.ru/data/2017/12/19/1159916015/Современное%20родительство%20как%20предмет%20исследования.pdf> (дата обращения: 02.07.2021)
4. Чернова Ж.В., Шаповская Л.Л. Дискурсивные модели современного российского родительства // Женщина в российском обществе, 2013. № 2 (67). С. 14-26.
5. Шадрина А. Дорогие дети: сокращение рождаемости и рост «цены» материнства в XXI веке. М.: Новое литературное обозрение, 2017
6. Arendell, T. Conceiving and Investigating Motherhood: The Decade's Scholarship // Journal of Marriage and Family. 2000. Vol. 62, №4. PP. 1192-1207. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/1566731. Accessed 1 Aug. 2021 (дата обращения: 01.08.2021)
7. Gatrell C. Hard Labour. The Sociology of Parenthood. New York: Open University Press, 2005.
8. Lopez L. The radical act of 'mommyblogging': redefining motherhood through the blogosphere // New Media Society. 2009. Vol 11(5). PP. 729-747
9. Webb, L., Lee, B. Mommy blogs: The centrality of community in the performance of online maternity // Motherhood online: How online communities shape modern motherhood / edited by Michelle Moravec. Cambridge Scholars Publishing. PP. 242-257.

Проблемы интерсекционального феминизма в комиксах, издающихся в России

Левандовский Андрей Никитич,
Синцеров Леонид Леонидович,
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
исторический факультет

Аннотация: Авторы данной статьи ставят своей задачей рассмотрение особенностей влияния идей такого распространённого на Западе течения, как интерсекционального феминизм, на комиксы, публикуемые в России, а также общественного резонанса, который вызывают эти идеи. Можно выделить две причины выбора данной темы: во-первых, отсутствие обсуждения в российском обществе таких видов дискриминации как лукизм, эйджизм, трансфобия и пр., во-вторых, общественную реакцию, вызванную публикацией комиксов, затрагивающих эту тематику. Нами был использован историко-хронологический метод, чтобы проследить появление и развитие указанной проблематики на российском рынке комиксов. Также мы использовали историко-сравнительный метод, чтобы отделить комиксы, написанные в духе второй волны феминизма, от комиксов, написанных в русле феминизма интерсекционального. Некоторые из выбранных для статьи комиксов поставили в нашей стране многие из тех вопросов, которые давно обсуждаются на Западе, и если трактовка проблем расизма выглядит неуместной на нашей почве, то тот же эйблизм вполне актуален и для современной России.

Ключевые слова: источниковедение, интерсекциональный феминизм, комиксы.

Согласно современной источниковедческой теории, источником для исследователя может служить любой объект, который может дать информацию по интересующей нас проблематике. В эту категорию, конечно, входят и комиксы. Они являются гибридным источником, совмещающим в себе особенности источников письменных и визуальных, что требует особого подхода к их изучению, учитывающего, как текст комикса, так и изображения, помещённые в нём. Важно понимать, что данный источник работает не только благодаря симбиозу визуального изображения и текста, но и пониманию читателями контекста происходящего. В нашей работе мы хотим использовать комиксы для того, чтобы проследить идейное влияние интерсекционального феминизма на российский рынок, а также исследовать, насколько комиксы раскрывают проблематику данного вопроса.

Стоит отметить, что мы можем наблюдать растущий интерес к различным направлениям феминизма в нашей стране. В том числе это можно проследить по росту числа публикаций по данной теме в СМИ [10] и в научной литературе (Шафорстов). Растет число некоммерческих организаций, занимающихся разными вопросами, так или иначе касающимися феминистской повестки (например, «Насилию нет»), проходят демонстрации и акции сторонников движения. Одновременно с этим растёт популярность комиксов в России: исследования, проведенные «Авито», показывают, что в 2019 году спрос на комиксы увеличился более, чем на 30%, а предложение — на 64%. Объединение этих двух факторов рождает наш исследовательский интерес к данной проблеме.

Для начала следует сказать несколько слов о том, что из себя представляет интерсекциональный феминизм и чем он отличается от других подобных течений. Интерсекциональный феминизм — это часть феминизма третьей волны, которая борется не только за права женщин, но и за права разнообразных угнетаемых групп — такую характеристику дает Международное агентство женского развития [15].

Если изначально феминизм предполагал общий женский опыт, то феминизм интерсекциональный указывает на то, что подобного опыта существовать не может, так как, допустим, белая гетеросексуальная женщина не может полностью понять проблемы чернокожей женщины-лесбиянки, так как помимо сексизма она сталкивается, как с расизмом, так и с гомофобией [15]. Однако это не значит, что феминистки второй волны поддерживают расизм или другие подобные течения. Нет, напротив, они также находятся в контексте леволиберального дискурса, однако подобная борьба не является их основной целью. Во главе угла у них стоят именно женский опыт и женские проблемы. Подобная позиция порождает основное расхождение между феминистками двух волн в вопросе о трансгендерах. Не вдаваясь в детали, суть проблемы заключается в том, что интерсекциональные феминистки и профеминисты считают, что пол — это понятие весьма размытое и человек может ассоциировать себя с кем хочет, вне зависимости от своего биологического пола или даже вида [14]. Феминистки же второй волны утверждают, что трансгендеры отвлекают внимание общественности от проблем женщин, а также, по их мнению, разница между женщиной и мужчиной всё-таки весьма значительна и гормональная терапия, не в силах её преодолеть. Как пример, они приводят спортивные соревнования, где трансгендеры мешают женщинам полностью самореализоваться [12]. Одна из самых известных дискуссий в фем. сообществе по этому вопросу ведётся между Джоан Роулинг — представительницей второй волны и интерсекциональными феминистками, которые называют её трансфобкой и «отменяют» в Твиттере [8].

Есть между этими течениями и другие менее значительные отличия: так феминистки второй волны совершенно не приемлют порнографию и проституцию во всех её видах, так как считают это формой эксплуатации женщин [13]. Представители же третьей волны считают, что каждый волен заниматься любой профессией, если это не наносит вред окружающим [16], однако при этом подобные занятия

не должны являться сексуальной объективацией, что достаточно сложно реализуемо.

При желании можно продолжить этот список, но если говорить наиболее обобщённо, то интерсекциональный феминизм отличается от феминизма второй волны тем, что не признаёт женский опыт, взятый в отдельности и добавляет к нему другие виды дискриминации, например: расизм (превосходство одной расы над другой), лукизм (дискриминацию по внешности), эйблизм (дискриминация людей с особенностями здоровья), гомофобия (неприязнь к лицам нетрадиционной сексуальной ориентации) и трансфобия (негативные отношения к транссексуальным и трансгендерным гражданам). С последней возникают особые проблемы, так как феминистки второй волны строят свою риторику на противопоставлении двух полов, а интерсек оперирует скорее понятием гендеров, которых может быть сколь угодно много. Поэтому к комиксам с интерсекциональными идеями мы отнесём, в первую очередь, те, где поднимаются проблемы разных видов дискриминации. Хотя в нашей подборке будут и работы, которые можно по своему содержанию отнести и ко второй волне, однако из-за того, что там активно поднимаются проблемы, связанные с расизмом, лукизмом, эйджизмом и т.д., мы всё-таки отнесём их к интерсеку, так как это напрямую связано с их повесткой.

Итак, перейдём к первым двум комиксам из нашего списка — «Лиззи» [2] и «Пёся» [3] под авторством Ники Водвуд, больше известной под своим псевдонимом pixelpixel. В первом комиксе сюжет строится на том, что ящерица Лиззи, пантера Полина и Оля-кролик идут голышом купаться на море, попутно обсуждая вопросы сексуальной инициации и бодипозитива. Когда они выходят из воды, их фотографирует один из учеников их школы и начинает их слатшеймить (критиковать за женскую сексуальность). На что получает нелицеприятные замечания в свой адрес. Потом эти фотографии попадают к директору учебного заведения, который критикует их поведение за аморальность, на что девушки возражают, что взрослому человеку не подобает

разглядывать голые фотографии своих учениц. Директор смущён и отпускает девочек, героини радуются своей победе. На этом комикс заканчивается.

Как мы видим, по сюжету основные проблемы, которые поднимаются в этом комиксе, — это слатшейминг и лукизм, которые демонстрируются здесь, как пережитки патриархального общества. Этот комикс ещё нельзя полностью отнести к интерсекциональной повестке, так как поднятые темы близки и феминисткам второй волны. Однако для 2016 года выпуск работы на подобную тему в России можно назвать достаточно смелым поступком. Кроме того, там обсуждается проблемы гомосексуализма, что до сих пор в нашей стране считается весьма табуированной темой. Из минусов можно выделить простой сюжет, примитивную рисовку, не самый однозначный посыл, однако, как нам кажется, этот комикс справляется с поставленной перед ним задачей — на самом элементарном уровне объяснить заинтересованным людям основные понятия феминизма.

О следующем комиксе «Пёся» (см. рисунок 1) стоит поговорить более подробно, так как он привлёк основное внимание к Нике и её творчеству, в том числе и к прошлому комиксу «Лиззи». «Пёсю» можно назвать уже точно интерсекциональной работой, так как характерной чертой одного из героев этого комикса (Котика) является, то, что он считает себя гендерквиром, то есть не мужчиной, но и ни женщиной. Сюжет же этой работы повествует о трёх друзьях — Пёсе, Котике и Ёжике, которые попадают в различные ситуации и попутно объясняют читателям такие понятия, как лукизм, бодипозитив и прочее. Вот пример одной из таких историй: зверушки едят мороженное, и Ёжик случайно пачкает себе лицо. Друзья ей говорят, что это нехорошо, ведь она девочка, услышав это, та вымазывается в мороженном целиком, протестуя таким образом действием против лукизма. Несмотря на то, что, по большому счёту, этот комикс по своим идеям почти не отличается от «Лиззи», однако он породил достаточно широкую дискуссию в интернете. Пользователи критиковали создательницу

комиксов за простоту сюжета и рисунков, грубые ошибки в торической составляющей интерсекционального феминизма, большую цену комикса для потребительского рынка и многое другое.

Что же мы в итоге можем сказать о комиксе «Пёся»? Как взятое само по себе произведение, оно не представляет



Рис. 1.

практически никакой ценности, его сюжет примитивен, а качество картинки оставляет желать лучшего. Но, если рассматривать его как комикс pixelpixel, то ситуации сильно меняется. Это произведение породило широкую дискуссию и, хотя большая часть спорщиков была не на стороне Ники, однако в своих комментариях и обзорах они так или иначе касались вопросов, связанных с феминизмом. Многие, отрицая третью волну, солидаризировались с движениями второй волны и высказались в поддержку женщин. Да, проблемы трансфобии остались чужды большинству читателей, однако благодаря этому данные вопросы попали в медийное пространство, к ним оказалось приковано внимание достаточно широкого круга людей.



Кроме того, выпуск комикса «Пёся» был важен и для всей индустрии российских комиксов в целом, так как являлся первым бестселлером издательства «КомФедерация» [5] (тираж 1000 экземпляров), которое печатает андеграундные работы отечественных и зарубежных авторов. Подобный успех показывает, что поднимаемые в комиксах темы находят своего читателя.

Говоря о комиксах таких известных брендов как MARVEL

и DC, следует отметить, что в последнее время эти два гиганта индустрии всё больше и больше заигрывают со сторонниками третьей волны феминизма. Иногда это у них получается, как в случае с «Могучим Тором», где Богом грома стала девушка, иногда не очень, как в случае с сюжетом комикса DC «Харли Квинн» [7]. И дело тут не в выборе поднимаемых тем, а в том, насколько естественно они вплетены в сюжет. В комиксе «Харли Квинн» (см. рисунок 2) нас интересует два действующих лица. Первым из них является Мамочка — это персонаж открытой гомосексуальной ориентации, который является организатором танцевальных шоу и директором заведения, где они проводятся. По сюжету данный персонаж не сталкивается с дискриминацией, связанной с сексуальной ориентацией и представлен в довольно стереотипной форме.

Следующим интересующим нас действующим лицом становится ученица старшей школы, по имени Айви. Юная девушка показана как персонаж с твердой общественной позицией, она начитанна и весьма образованна, её искренне заботят проблемы несовершенства общества, она задает довольно острые вопросы учителям, а также является организатором протестных акций и митингов. Она высказывает своё негодование не только в связи с наличием разных возможностей для мужчин и женщин, в том числе в школьной среде, но также подмечает различия в коммуникациях руководства школы с белыми девушками, с одной стороны, и с ней как с представительницей другой расы — с другой стороны. Казалось бы, американский издатель, который хочет раскрыть некоторые идеи феминизма, в том числе интерсекционального, использует для этого соответствующих персонажей. Но при этом показывает их деятельность не всегда с положительных сторон. Так, например, Айви в ходе протестных акций ведёт себя достаточно грубо по отношению к случайным свидетелям происходящего, что в целом вписывается в повестку интерсекционального феминизма, так как, по идее движения, обратной дискриминации быть не может (например, обратного сексизма) [9].

Из всего вышеизложенного может возникнуть впечатление, что на современном широком российском рынке нет комикса, который содержал бы в себе принципы интерсекционального феминизма и был бы в это же время хорошо написан. Но это не так, и в качестве примера подобной работы мы хотели бы привести труд французской художницы Пенелопы Бажё «Дерзкие» (см. рисунок 3), который удостоился весьма неплохих отзывов среди наших критиков. В него входят 30 историй женщин или людей, которые считали себя таковыми, повлиявших, по мнению Пенелопы, на современное общество. Каждой из них отводится несколько страниц, на которых рассказывается биография персонажа. Причём мы без сомнения можем отнести эти истории к третьей волне, так как там пересекаются разнообразные системы угнетения: сексизм (Шерил Бриджес [1, с. 169]), расизм (Мэй Джеемисон [1, с. 287]), лукизм (Клементина Делейт [1, с. 3]), трансфобия (Кристин Йоргенсен [1, с. 123]) и т.д. Однако, поднимая весь этот спектр проблем, Бажё стремится скорее указать на их наличие, чем обвинить в них всех вокруг. Даже белые цисгендерные мужчины, часто предстают тут в положительном свете [1, с. 238], что достаточно редкое явление в современной интерсекциональной повестке. И нам кажется, что в этом основное отличие «Дерзких» от всех комиксов, указанных выше. Пенелопа указывает на объективно существующие проблемы и предлагает читателю, вне зависимости от его расы, ориентации и пола, обратить на них внимания и быть более терпимым в повседневной жизни. Частично к этому стремился и «Пёся», который, однако, на порядок ниже по качеству и существенно отличается от этой работы, так и его создательница Ника Водвуд, с которой он непосредственно ассоциируется, ведёт себя в медиапространстве гораздо агрессивнее Пенелопы Бажё, чем нивелирует данный посыл своего комикса.

Что любопытно, Ника Водвуд оказывала помощь в издании книги своей единомышленницы в России. Помимо этого, само издание осуществляет КомФедерация, которая



Рис. 3.

была также ответственна за выпуск «Пёси». Это ещё раз доказывает, что, несмотря на всю скандальность, подобная тематика имеет свою базу среди российских читателей. И выпуск работ, подобных «Дерзким», будет только способствовать её расширению.

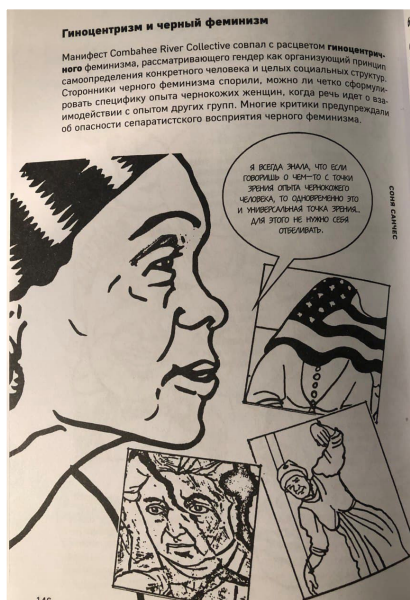


Рис. 4.

дающихся в России, никак нельзя назвать лёгкой. Идеи, которые транслируются на их страницах, вызывают резкое отторжение у многих читателей. Чего, например, стоит движение Мужское Государство, которое ставило своей целью борьбу против феминизма в целом, и интерсекционального феминизма в частности. Те дискуссии, которые были подняты на просторах российского интернета из-за «Пёси» — первого широко известного русского комикса третьей волны, — могли создать впечатление, что наш читатель ещё не готов к подобным работам. И это, даже отчасти так, однако несмотря на всю свою неоднозначность «Пёся», нашёл свою аудиторию и помог развитию издательства КомФедерация, которое и дальше продолжило выпускать комиксы с подобной тематикой. В последнее время сюда начал добавляться и западный мейнстрим, например «Харли Квин» и «Рейвен», которые могут завлечь более

Стоит упомянуть, что также выходят комиксы рассказывающие об истории феминизма и всех его ответвлений. Например, «История феминизма в комиксах» [4] (см. рисунок 4). Однако в данной работе авторы довольно выборочно освещают разные направления движения и его действующих лиц, что создает у читателя довольно скомканное представление о феминизме.

Если подводить определённые итоги, можно сказать, что судьбу комиксов с идеями третьей волны феминизма, из-

широкую аудиторию узнаваемыми персонажами. Однако надо отметить, что эти комиксы не являются каноном и созданы, во многом ради социального комментария, который может быть достаточно далёк от реалий нашей страны. И легко можно представить разочарование потребителя, который покупает комикс с целью прочесть более классическую историю, связанную с любимым персонажами, а получает целый набор острых тем, не интересующих его. И всё же нам кажется, что эти не совсем удачные попытки донести через комиксы идеи интерсекционального феминизма до русского читателя уже приносят определённые плоды. Вместе с другой деятельностью по пропаганде феминизма всё больше и больше людей начинает вовлекаться в эти проблемы, и если та же третья волна кажется кому-то слишком радикальной или несостоятельной, то за поддержку идеи равенства мужчин и женщин уже выступает большая часть российского интернет сообщества, причём даже та, которая в корне не приемлет pixelpixel. До сих пор по многим вопросам ещё ведутся ожесточённые дискуссии, но они продолжаются, в то время как общество не закрывает глаза на проблемы той или иной группы населения, и это несомненная заслуга, в том числе подобных комиксов.

Таким образом, сам факт дискуссии вокруг темы выводит её из серой зоны. А нам, как исследователям-источниковедом, остаётся лишь наблюдать за развитием такого вида источников, как комиксы, а также методами и приёмами, которые используют авторы комиксов для освещения сложных социальных вопросов. По реакции общества мы видим, что иногда причиной негатива в сторону данных вопросов становится не сама суть, а оболочка и выделения более узких специфических черт авторами. Также мы видим, что иногда и сами авторы укрепляют и развивают стереотипы. В любом случае, важно отметить, что комиксы были, есть и будут в авангарде остросоциальных дискуссий. Существует немало примеров, когда в комиксах поднимаются вопросы социального неравенства, борьбы с наркотической зависимостью и преступностью и многими другими

проблемами. Возможно, что именно привычная оболочка и знакомые персонажи позволят читателю проникнуться социальными проблемами и отнестись к ним более серьезно.

Источники и материалы

1. Бажьё П. Дерзкие. СПб.: «КомФедерация», 2016-2017.
2. Водвуд Ника. Лиззи. СПб.: «КомФедерация», 2016.
3. Водвуд Ника. Пёся. СПб.: «КомФедерация», 2017.
4. Дженайнати Катя, Грувс Д. История феминизма в комиксах. Москва: Эксмо. 2019.
5. Еронин Е. Рецензия: «Пёся». [Электронный ресурс] // URL: <http://spidermedia.ru/comics/doggie-by-nixelpixel-review>. (дата обращения: 22.06.2021).
6. Жайворонк Д. 5 главных споров феминизма [Электронный ресурс] // URL: <https://arzamas.academy/materials/1733> (дата обращения: 22.06.2021).
7. Пью Стив, Харли Квинн. Разбивая стекла. Москва. 2019.
8. Рейнер В. Как мир разлюбил Джоан Роулинг и почему дело не только в её твитах о менструации [Электронный ресурс] // URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/403249-kak-mir-razlyubil-dzhoan-rouling-i-pochemu-delo-ne-tolko-v-ee-tvitah-o> (дата обращения: 22.06.2021).
9. Рузманова Ю. Существует ли обратный сексизм? И в чем здесь логическая ошибка [Электронный ресурс] // URL: <https://www.the-village.ru/city/the-question/343617-obratnyy-seksizm> (дата обращения: 22.06.2021).
10. Савина А. От суфражисток до радфем: Ключевые направления феминизма [Электронный ресурс] // URL: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/218101-the-f-word> (дата обращения: 22.06.2021).
11. Серенко Д., Жукова Л. «Феминистками не рождаются». Краткий гид по современному феминизму в России [Электронный ресурс] // URL: <https://lenta.ru/articles/2019/03/07/rusfem/> (дата обращения: 22.06.2021).
12. BBC NEWS. Laurel Hubbard: First transgender athlete to compete at Olympics. [Электронный ресурс] // URL: <https://>

www.bbc.com/news/world-asia-57549653 (дата обращения: 22.06.2021).

13. Cawston Amanda. The feminist case against pornography: a review and re-evaluation]// URL: <https://iwda.org.au/what-does-intersectional-feminism-actually-mean/> (дата обращения: 22.06.2021).

14. Crenshaw Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics

15. IWDA. What does intersectional feminism actually mean? [Электронный ресурс]// URL: <https://iwda.org.au/what-does-intersectional-feminism-actually-mean/> (дата обращения: 22.06.2021).

16. Stefan Offermann: Dildos and Cyborgs. Feminist Body Politics and Porn from the 1970s to Posthumanism [Электронный ресурс]// URL: <http://genderforum.org/sexposed-issue-37-2012/> (дата обращения: 22.06.2021).

Научная литература

1. Николаева Е.А. Феминизм и женское избирательное право// Сборник материалов Ежегодной Всероссийской научно-практической конференции «Современные подходы к обеспечению и реализации прав человека: теоретические и отраслевые аспекты». Москва: Российский новый университет, 2021.С. 168-174.

2. Пушкарев Н.Л. Российское женское движение 1812-2020 Г. (социальный состав, цели, достижения)// Материалы Международной науч.-практ. конференции «Женская активность: история и современность». Махачкала: ООО «Алеф», 2021. С.16-25.

3. Шафорстов Е.Г., Конкин Е.П. Современное феминистское движение как инструмент борьбы за признание прав и свобод женщин// Материалы Международной науч.-практ. онлайн-конференции «Динамика современного общества: трансформация жизненных миров и структур»/ Редколлегия: Н.А. Скобелина (отв. ред.) [и др.]. Волгоград, 2021. С. 141-151.

Таротное последовательное искусство и комикс: колода Мило Манара

Самохина Екатерина Геннадьевна,

канд. юрид. наук, доцент кафедры теории и истории права и государства НИУ ВШЭ — Санкт-Петербург, заместитель декана юридического факультета НИУ ВШЭ — Санкт-Петербург

Тихонова Софья Владимировна,

д-р филос. наук, профессор кафедры теоретической и социальной философии СГУ имени Н. Г. Чернышевского, профессор кафедры истории государства и права Саратовской государственной юридической академии

Аннотация. *Статья посвящена таротной колоде комиксиста Мило Манара. Генетически колоды Таро родственны комиксам в силу техники их создания. Кейс колоды Манара позволяет прямо связать Таро и комикс через фигуру художника, создающего собственную систему Таро. Авторы рассматривают колоды Таро в контексте последовательного искусства, синтезирующего визуальное описание, текстовый нарратив и секвенцию. Колода Манара занимает особое место в ряду современных метафорических колод, спектр её дивинационно-мантического применения очень узок (гадания на любовные отношения), символический строй колоды Манара гораздо ближе к метафорическим ассоциативным картам, чем к эзотерическим архетипам классического Таро, при этом сама колода чрезвычайно популярна. Авторы приходят к выводу, что это обстоятельство объяснимо только через обращение к художественному статусу колоды как достижению последовательного искусства.*

Ключевые слова: *последовательное искусство, Таро, метафорические колоды, колода Мило Манара.*

Коммуникационные революции, характерные для Новейшего времени, вызвали к жизни множество новых форм искусства. Те из них, что принадлежали к массовой культуре как «низовой» сфере духовного производства, получали признание автономии своего статуса с трудом, долго преодолевая репутацию маргинального культурного феномена. Впрочем, эта проблема связана не столько с легитимацией, сколько с гибридностью форм и жанров искусства, ставшей тотальной в цифровую эпоху. Феномен, получивший закрепление в термине «последовательное искусство», весьма многолик. Теоретики последовательного искусства (У. Айснер, С. МакЛауд и др.) работали в первую очередь с комиксами, однако практически каждый отмечал многообразие примыкающих к комиксам форм, входящих в понятие «pictorial narrative» (Hayman, Pratt, 2005). Последовательное искусство близко к лубку, рекламному плакату, иллюстрированным книгам, но его главное отличие — секвенция. М.К. Скаф, например, полагает, что секвенция не мешает комиксу быть разновидностью визуальной литературы (Скаф, 2013, с. 64). А. Мескин, напротив, выступает против уязвимости существующих определений комикса, не позволяющих вычленить его из других близких форм (Мескин, 2007). Мы считаем, что в рамках термина «последовательное искусство» может быть рассмотрен такой художественный феномен, как колоды Таро.

Разумеется, последние создаются в утилитарных дивинационно-мантических целях, что не мешает им быть признанными в качестве произведений искусства (например, колоды А. Мухи, С. Дали). Хотя визуальный ряд арканов Таро является оболочкой эзотерической семантической основы, каждая колода представляет собой синтез визуального описания, текстового нарратива и секвенции. Визуальное описание формируется в архетипических детализированных образах, отражающих путь человека в мироздании. Для нынешнего столетия характерны весьма свободные постмодернистские игры с эзотерической традицией визуализации Таро, активное использование масс-

культовых мифологий для «проявления» значения образа, сочетание разнообразной атрибутики. Мифологической профанизации Таро, выражающейся в отходе от эзотерической символики, также способствовало распространение метафорических ассоциативных карт (наборов изображений лиц, ситуаций и образов), расклады которых используются в психотерапии для самопознания клиента и проработки психологических травм. Наррация контролируется доктринально, на основах традиционных для той или иной системы Таро значений, содержащихся в пособиях по Таро, но представляет собой устное (реже письменное) сопровождение расклада. Секвенция задаётся трижды. Во-первых, значение старших арканов задано их порядковым номером, фиксирующем «место» аркана на диаграмме каббалистического «Древа жизни», а, значит, устанавливающим его связь со стихиями, планетами, буквами, цифрами, образующими творение. Известны изменения порядковых значений старших арканов, которые оцениваются тарологами как революционные изменения, равнозначные появлению новой системы Таро. Во-вторых, каждый расклад является нелинейной уникальной последовательностью, систематизируемой интерпретатором через соотнесение интуитивных догадок и канонических значений. В-третьих, кверент формирует из услышанного свою «историю», вписывая предсказание в контекст своей биографии и судьбы.

Техника создания колод Таро сближает их с комиксами — за короткое время художнику необходимо создать большое количество живописных листов, часто предполагающих мизансцены в конкретном интерьере. Поэтому колоды преимущественно создаются карикатуристами и комиксистами. В последнем случае жанровые особенности комикса (за исключением «облачных» выносок) начинают доминировать в таротных историях. В рамках данной статьи мы рассмотрим одну из современных колод, созданную известным комиксистом Мило Манара.

Мило Манара, соавтор Х. Пратта и Ф. Феллини, прославился созданием историй, в которых элегантные красави-

цы вписаны в невероятные фантастические сценарии эротического характера. Исследователи отмечают дантовские корни в умении Манара создавать напряженность между статичностью, пластичностью и динамикой (Иранцо, 2018; Боргез, 2020). Важно отметить, что Манара стал своеобразным пионером и внес значительный вклад не только в колоды Таро, но и в искусство комиксов, что, казалось бы, сделать было довольно трудно по причине широкого развития этой области. По свидетельствам исследователей, несмотря на то, что в жанре комиксов женщины выступали в самых разных ролях, всё же в основном они были второстепенными фигурами и служили источником эмоциональной поддержки для идеализированного героя-мужчины. Стереотипные гендерные роли были очевидны: наряду со смелыми, даже в чем-то идеальными, мужчинами, способными добиться успеха самостоятельно, женщины были довольно посредственными и легкомысленными. Они олицетворяли тоже идеализированный и одновременно сексуализированный объект. И если герои-мужчины олицетворяли тех, кем читатели хотели бы стать, то героини-женщины — то, чем читатели-мужчины хотели бы обладать (Галеева, Альмеда, Луса, 2019, с. 304-305). Вероятно, наибольшую популярность Манара приобрел благодаря своему графическому роману «The Click» («Щелчок») 1985 года, имевшему ошеломительный успех и пережившему множество переизданий. Эта история рассказывает о привлекательной женщине, Клаудии Кристиани, очень холодной, бесстрастной и чопорной. В её мозг имплантировано устройство с дистанционным управлением, которое включает и выключает желания хозяйки «по щелчку». Стоит устройству включиться, как чопорная Клаудия становится сексуально ненасытной, развязанной и превращается в женщину, которая сознательно играет со своей сексуальной силой, вступая в сексуальные отношения с представителями обоих полов (позднее раскрывается, что никакого устройства нет, Клаудия вовлечена в специфическую психотерапевтическую игру). Тем не менее на протяжении повествования героиня всеми силами демонстрирует, как высказался однажды Манара,

что эротизм — это «двигатель жизни» и нечто, что обладает «сильной силой трансгрессии» (Де Фацио, Бошчи, 2015, с. 112). Таким интересным путем Манара преодолевает сложившуюся в комиксах традицию видеть в женщине-героине объект, сопутствующий герою-мужчине, делая это весьма оригинальным образом. С одной стороны, он не пытается преодолеть стереотипный образ женщины — гиперсексуализированный объект, предназначенный для очевидных целей; с другой стороны, инициатива полностью переходит в руки женщины, выводя её на первый план повествования, ломая сложившиеся стереотипы общественного сознания. Таким образом, графические произведения Манара становятся новаторскими для своего жанра, преодолевая клишированные взгляды на общество и роль отдельных его представителей.

В 2000 году Манара создал свою колоду Таро, эротическую колоду Манара. Она стала очень популярной, переиздавалась в 2003, 2005, 2006 и 2012 годах. По мнению практикующих тарологов, колода наилучшим образом подходит для гаданий на любовные отношения между мужчиной и женщиной, при этом в целом героиня большинства арканов именно женщина.

Отметим, что колода является не только художественным произведением, но и претендует на создание самостоятельной гадательной системы. Так, для нумерации Старших Арканов автор избирает систему Таро Тота Алистера Кроули (Шут — 0, Справедливость — 8, Сила — 11), однако названия арканов не соответствуют Таро Тота, не говоря уже о том, что сильно расходятся с ним по значениям; кроме того в Таро Манара прорисованы Младшие Арканы, чего нет в Таро Тота. В этом ракурсе, действительно возникает вопрос, почему автор опирается именно на кроулианскую систему (довольно специфическую) и не использует, например, классическую систему Уэйта, которая скорее всего была бы более терпима к некоторым отклонениям, поскольку сам Уэйт предлагал довольно широкий разбор значений арканов (об этом см. подробнее: Уэйт, 2000).

Вместе с тем, система Кроули является серьёзным переосмотром классики Таро, она основана на довольно своеобразных постулатах кроулианской системы видения мира, легко обнаруживаемых при чтении значений арканов по Книге Тота, поэтому чисто механическое и произвольное заимствование нумерации вызывает вопросы. Так, например, Справедливость или Правосудие у Кроули называется Регулированием (в некоторых изданиях — Исправлением), поскольку, по его словам, «то слово (Справедливость) не имеет никакого смысла, кроме чисто человеческого и потому относительного; следовательно, его нельзя считать одним из фактов Природы. Согласно любой теологической или этической системе, Природа не справедлива: она точна»; Сила — Похоть, поскольку она изображает «акт изначального брачного союза, как он происходит в Природе, в противоположность более искусственной форме» аркана Влюблённые; Умеренность — Искусством и показывает результат Короля и Королевы и карты Влюблённые; Суд — Эоном, или эпохой, и в этом аркане Кроули полностью уходит от традиции Таро, «чтобы эту самую традицию сохранить», и пишет, что события, изображённые на аркане Суд прежде, уже произошли и место Иерофанта занял огненный Бог Гор, так что отныне следует воспроизводить аркан сообразно новой эпохе; Мир — Вселенной, которая в целом по толкованию в раскладах будет соответствовать аркану Мир, но означает процесс завершения цикла в эзотерической системе Кроули (Кроули).

Позволим себе сделать следующее допущение: подход Кроули уже ближе к эротической составляющей, по сравнению с колодами-предшественницами, не будем забывать, что её автор был адептом «сексуальной магии», что не могло не получить отражение в его таротной системе. В Таро Манара эротический аспект радикализируется. У Кроули мы видим эротическую составляющую в описании арканов, она вплетена в его философскую систему. Так, Регулирование описывается им как «Удовлетворенная Женщина», «Дочь, освобожденная браком с Сыном, восхо-

дит на трон Матери» (Кроули, 2015, с. 128-129), в описании Силы (Похоти), на которой «присутствует божественное опьянение, или экстаз. Женщина показана очень пьяной и совершенно безумной; лев же воспламенен вожделением», также используется пассаж из Книги Закона, призывающий «будь сильным, о человек! Вожделей, наслаждайся всем, что есть чувство и блаженств» (Кроули, 2015, с. 136); Повешенный — «Главнейшей целью мудрого должно быть избавление человечества от этой наглости самопожертвования, от этого бедствия целомудрия; веру должна убить уверенность, целомудрие должно погибнуть от экстаза» (Кроули, 2015, с. 143) и т.д. А в Таро Манара, по сути, мы наблюдаем 78 картинок с обнажённой натурой. Но остаётся ли в этой колоде что-то от Таро, помимо нумерации и экспериментов с названиями арканов?

Рассмотрим специфику таротного языка Манара на примере аркана Правосудие, представляющему собой, пожалуй, самое целомудренное изображение среди других арканов колоды. Изображение аркана очень простое: молодая женщина в восточном одеянии выглядывает из-за резных дверей. В нём не содержится никаких элементов классической символики аркана Правосудие (весы, меч, повязка на глазах и проч.), поэтому если увидеть это изображение вне колоды, не зная его названия, то идентифицировать его в качестве аркана невозможно.

Обратимся к описанию и толкованию этого изображения в литературе. Д. Невский в работе «Таро Манара. Все краски любви» даёт такое толкование аркану: «Границы и запреты, которые ограждают человека от окружающего мира, ограждают его также и от всего положительного, что может дать мир. Человек, на которого указывает карта, находится в двойственном положении. С одной стороны, ему комфортно там, где он есть, но с другой он уже почти готов к открытию чего-то нового в своей жизни» (Невский, 2014, с. 31).

А. Котельникова и Е. Герасимова предлагают свою версию толкования: «В работе конфликт между внутренними

правилами и острым желанием их нарушить. Девушкой движет любопытство. «Паранджу хорошо надевать, когда у тебя есть султан, способный оценить это». На карте — ситуация, которая вполне может случиться, если «султан» уделяет своей красавице всё меньше внимания... или за окошком мелькает манящий образ другого. «И хочется, и колется». Желание разнообразить свою жизнь, попробовать запретного, вкусить неизведанного, сохранив новый опыт в тайне» (Котельникова, Герасимова, 2005, с. 27). Это описание не имеет ничего общего ни с арканом Правосудие классического Таро, ни с его кроулианской модификацией — Регулированием. С другой стороны, описание следует за изображением. В этом смысле, Таро Манара скорее будет напоминать метафорические карты — инструмент психолога, но не прорицателя.

Однако толкователи указывают на значение этого аркана, связанного с желанием преступить нормы и запреты. И, пожалуй, только этот момент выводит нас на одну плоскость с классическим Правосудием, хотя параллель здесь довольно условная, поскольку традиционно Правосудие (а, точнее, Справедливость, ведь как в английской, так и во французской системах Таро этот аркан называется Justice и говорит скорее о справедливости, и лишь Кроули использует слово Adjustment, что отсылает к правосудию как одному из аспектов регулирования) говорит о воздаянии как за следование нормам, так и за их нарушение. В Таро Манара девушку манит жизнь за воротами, в глазах читаются мысли о том, чтобы нарушить запрет и покинуть дом, однако, возможно, мысли о возмездии её останавливают. Это, конечно, очень далёкие ассоциации...

Если коротко остановиться на других арканах, то серьёзные разночтения с классическими значениями тоже можно легко заметить. Например, на аркане Влюблённые изображены художник, работающий за мольбертом, и натурщица, на спине у которой то ли следы от плети, то ли от краски, а на руке — то ли обрывок верёвки, то ли браслет. Значение этой карты в Таро Манара: самопожертвование, проявле-

ние воли, мучительные страдания от любви, накал страстей, эмоций. При очень богатом воображении можно постараться и найти коннотации с традиционным значением «выбор, продиктованный мудростью сердца», однако если в классическом Таро речь идёт о выборе, который предстоит сделать, потому что это карта перепутья, требующая принятия решения, то в Таро Манара Влюбленные показывают скорее выбор, который уже был сделан. Конечно, в своём воображении можно пойти дальше и сказать, что вся жизнь — череда выборов и в данном случае героине его тоже предстоит сделать, но с такой логикой можно уйти очень далеко. Возможны, конечно, коннотации с кроулианской колодой, где у Влюблённых есть значение соединение противоположностей и единения света и тьмы, но опять же это довольно далёкие параллели.

Проведённый анализ показывает сложность применения колоды Манара как инструмента дивинационно-мантической практики. Даже беглый обзор интернет-ресурсов по запросу «как гадать на колоде Манара» показывает, что тарологи адаптируют систему Манара к более близким им традиционным системам, фактически переводя и обедняя её язык. Символический строй колоды Манара гораздо ближе к метафорическим ассоциативным картам, на которых «отыгрываются» проблемы самовосприятия и построения гармоничных отношений, а также отрабатываются некоторые аспекты медитации (как она понимается в массовой секулярной культуре). Однако такое применение колоды захватывает весьма узкий сегмент утилитарного бытования Таро. Обращение к нему не может объяснить массовый коммерческий успех колоды. Таким образом, нам остается только констатировать мотивацию, характерную для потребителей эротических жанров, усиленную сюжетными историями арканов Манары. Колода востребована не потому, что она близка к Таро, а потому, что она близка к родной для Манара стихии — комиксам. И в этом качестве представляет достижение последовательного искусства.

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований («Мифологизация времени в современной медийной среде: риски трансформации, стратегии конструирования, дискурсивные практики» № 20-011-00297).

Источники и материалы

1. Котельникова А., Герасимова Е. Эротическое Таро. Исследование тайн любви. М., 2005. 329 с.
2. Невский Д. Таро Манара. Все краски любви. Издательство «Автор», 2014.
3. Кроули А. Книга Тота. М.: Ганга, 2015. 560 с.
4. Уэйт А. Э. Иллюстрированный ключ к Таро. Перевод с англ. И. Алексеевой. К.: «София», 2000. 88 с.
5. De Fazio R., Boschi L., Milo Manara. Visioni di un magister del fumetto. Napoli: COMICON Edizioni, 2015. 110 p.

Научная литература

1. Скаф М. К. Традиция последовательного визуального повествования в США: этапы, жанры, поэтика // Детские чтения. 2013. Т. 4. № 2. С. 63-82.
2. Borges G.P. The discreet charm of the butterfly pierced by a pin. Federico Fellini, Milo Manara and the comic book // Journal of graphic novels and comics. 2020. URL: https://www.academia.edu/43353653/_THE_DISCREET_CHARM_OF_TH_BUTTERFLY_PIERCED_BY_A_PIN_FEDERICO_FELLINI_MILO_MANARA_AND_THE_COMIC_BOOK_ (дата обращения 19.06.2021).
3. Galeeva O., Almeida F., Lousa T. The women of Milo Manara. Eroticism in comics as a weapon of empowerment // Conference: 7 ed. Conferência Internacional em Ilustração e Animação — CONFIA. Morada: Instituto Politécnico do Cávado

e do Ave , 2019. PP. 304-316.

4. Iranzo I.P. O Somma Luce. Viajes al más allá y encuentros con la Diosa. Una aproximación comparada de la herencia dantesca en los comics de Pratt, Fellini y Manara y Makyo // Dante e l'arte. 2018. № 5. PP.11-36.

5. Hayman G., Pratt H. J. What Are Comics? // A Reader in Philosophy of the Arts / ed. David Goldblatt and Lee Brown. NJ: Pearson Education Inc., 2005. PP. 419-424.

6. Meskin A. Defining Comics? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2007. Autumn. Vol. 65, № 4. PP. 369-379.

BL-манга как индикатор лакуны на рынке розового романа в России

Скворцова Марина Олеговна,
независимый исследователь, Санкт-Петербург

Аннотация: *Статья посвящена определению лакуны на современном российском рынке розового романа посредством введения BL-манги в литературный контекст. Новизна исследования заключается в искусственном расширении границ массовой литературы для определения её текущих тенденций и потребностей читателей. С помощью сравнительного анализа розового романа и BL-манги определяются отличительные черты последней. Обнаруживается, что характер найденных отличий указывает на потребность читателей в проработке некоторых элементов патриархального эротического канона. Раскрываются проблемные места патриархального культурного кода, травестирующиеся в BL-манге, а также характер их контробработки. На основании исследования делается вывод о характеристиках потенциального розового романа, соответствующих запросам читателей BL. Вносится предположение о возможном расширении целевой аудитории современного розового романа за счёт частичного внедрения в него выявленных характеристик.*

Ключевые слова: *розовый роман, японский комикс, манга, гендерная идентичность, патриархальный канон, квир.*

Академическое изучение BL-манги

BL-манга, как известно, изображает однополую любовь. Однако, следует заметить, что этот жанр имеет мало общего с квир-сообществом, а отчасти даже дискредитирует его. Причина таких расхождений в том, что целевая аудитория BL-манги — женщины, а вовсе не гомосексуальные мужчины.

Учёное сообщество расходится во мнении относительно мотивов, которые движут женщинами при чтении BL-манги. Одни всё же относят отождествление с бисёнэн («красивый юноша») персонажем к квир-идентификации (Welker). Другие усматривают связь любви к BL-манге с формой «женского фетишизма» (Hashimoto). Большинство же специалистов находит, что «...интерес девушек к этому жанру базируется на возможности осмысления ненормативной гендерной идентичности...» (Воронцов, с. 436). Уход от бинарных оппозиций «женское-мужское» в отношениях видится самой правдоподобной и соответствующей духу времени причиной популярности BL.

Однако, изучение природы популярности BL-манги в таком ключе скорее относится к профессиональной деятельности культурологов и социологов (Zanghellini; Nagaïke, Suganuma), нежели к компетенции филологов.

Несмотря на утверждения некоторых коллег, будто «японские комиксы манга являются с филологической точки зрения новым жанром в современной литературе...» (Петрова, Степанова, с. 47), мы бы не спешили причислять мангу к литературе. Согласно текущим научным тенденциям комикс — синтетический вид искусства, который имеет собственную методологию, отличную от искусствоведения и литературоведения.

Тем не менее бум графических романов 2000-х снова поставил на повестку отношения между комиксами и литературой. Это особенно заметно в Европе и Северной Америке, где графические нарративы изучают в основном филологи (Berndt). На наш взгляд, такая тенденция связана вовсе не с желанием филологов монополизировать комиксы, а с их

намерением вписать литературу в контекст общей эстетики и обогатиться новыми методами и инструментами исследований.

BL-манга в литературном контексте

При написании данной работы мы намереваемся расширить границы розового романа (калька с французского «roman rose». Самый нейтральный и общий по значению термин (Вайнштейн)), представленного на российском рынке, по средствам BL-манги с целью качественного определения некоторых текущих тенденций в массовой культуре и обозначения потребностей современного читателя.

Для этого мы искусственно причисляем BL-мангу к российскому литературному контексту, что позволяет:

- оценить лакуну в жанре современного розового романа,
- обнаружить в BL элементы травести и патриархального эротического канона, транслируемого «высокой» литературой.

Определение потребностей читателей массовой литературы посредством BL-манги, конечно, спорно, но возможно благодаря популярности BL, высокой вовлеченности читателя и, наконец, их общей семантики.

Что если к BL-манге сегодняшний читатель обращается в том числе и из-за недостатка литературных аналогов на российском рынке? Это интуитивное умозаключение и подтолкнуло к принятию гипотезы о существовании некоторой лакуны на рынке массовой литературы и использованию BL-манги для её определения. Для подтверждения (или опровержения) гипотезы мы смоделировали искусственную ситуацию: временно причислили BL-мангу к литературе и, проведя сравнительный анализ, выявили характеристики лакуны.

BL и розовый роман

Материал для изучения пласта BL-манги в российской интерпретации был рассмотрен в двух разрезах: пятьдесят лицензионных изданий (в основном однотомники и сбор-

ники) и ТОП-50 непрофессиональных переводов на сайте uaoi-chan.me. На основании представленного материала выведен усреднённый канон BL-манги, тяготеющий к «низкому» литературному полюсу, соответственно произведения, условно претендующие на «высокий» полюс, в рамках данного исследования не рассматривались. Если сравнивать канон BL с литературными жанрами, то ближе всего окажется розовый роман или такой его поджанр как чиклит («литература для цыпочек»), повествующий о любовных переживаниях современной деловой женщины. Их многочисленные точки пересечения легко определить.

1) Формульность. Сюжетно-фабульная структура

Напомню, согласно Д. Кавелти «литературная формула представляет собой структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений» (Кавелти). Минималистичная интерпретация формулы розового романа О. Вайштейн «...сводится к любовной истории со счастливым концом» (Вайнштейн).

Структурную же формула BL-манги на фабульном уровне можно описать так:

- герой ощущает интерес к мужчине;
- пытается его отрицать;
- меняется;
- примиряется с полученными изменениями;
- в награду получает любовь.

Несложно заметить, что под эту фабулу попадает выдвинутая О. Бочаровой формула женского счастья: «...вырастающая из сексуального влечения и идеальных сексуальных отношений любовь...» (Бочарова).

Центральный конфликт BL — борьба с собой, противоречие между влечением к мужчине и устоями общества. Характер и способ изменений героя зависят от поджанра

манги. Зачастую ему приходится преодолевать социальные и психологические барьеры, что, по мнению Кавелти, так же характерно для формулы любовного романа (Кавелти). Мотивация героев линейна и незамысловата. Как видно из фабульной формулы, в ней напрямую не фигурируют гомо-эротические составляющие, но их внедрение на различных этапах способно ярче обозначить текущее состояние протагониста.

2) Формульность. Персонажи

Вторая формульная составляющая BL — гламуризация персонажей и обращение к стандартным для розового романа архетипам героев. Внешности героев BL-манги нарочито идеализирована, что дополнительно акцентируется графическими метафорами в виде цветов, сияния, звезд или иных нарисованных элементов вокруг персонажей в отдельных сценах. Такие метафоры нередко дополняются льющейся из носа кровью, классическим клише, указывающим на возбуждение: «...Когда я вижу нечто столь прекрасное и изящное... я невольно возбужд...» (Китазава, 2013).

Типажи BL-манги просты и легко узнаваемы. Поскольку оба главных героя мужчины, позволим себе ввести их разделение согласно принятым в Японии терминам: сэмэ («активный») и укэ («пассивный»).

Персонаж сэмэ олицетворяет мужское начало. Он сочетает в себе гипертрофированную мужественность и власть с нежностью и заботой по отношению к укэ. Черты, которые Рэдуэй выделил как наиболее привлекательные в герое для читательниц розового романа (Рэдуэй, с. 173).

Сэмэ наделён «эротической опытностью» (Вайнштейн), но влюбившись в укэ, переходит к моногамному образу жизни и не видит себя больше с другими партнёрами: «Я впервые ощущаю что-то подобное. / Через мою постель прошло огромное количество женщин, / но теперь я могу думать только о тебе» (Итидзё).

Привлекательность героя варьируется от парня,

«...чей внешности позавидовал бы любой актёр» (Хаджин), до с виду «жутковатого типа», который прячет красоту за длинной чёлкой (Катасэ).

Портрет сэмы часто дополнен такими чертами как «хриплый голос», призванный обозначить сексуальность, и иностранное происхождение, делающее его максимально «иным» (Вайнштейн). В манге «Люблю тебя настоящего» при первой встрече со странным парнем старшеклассник Акира подмечает: «О, у него очень приятный низкий голос с хрипотцой» (Катасэ). А инаковость некоторых героев поражает: «Мой папа наполовину японец и наполовину франко-канадец. / Мама — микс из китайки, японки и французки» (Токо).

Женской аудитории предлагается ассоциировать себя с укэ — протагонистом манги. Он, как правило, отрицает свою ориентацию, считает отношения между двумя мужчинами предосудительным, транслируя предубеждения общества (Ishida). Яркий пример — гомофоб Наото, герой манги «Мой буйный парень», допускающий высказывания вроде: «Всех геев надо истребить!» (Дзюнко). Ая из сборника «Мягкий звук виолончели» укоряет себя за то, что ему приятны прикосновения другого парня: «Я точно ненормальный. / Отвратительно» (Тагура).

К укэ выдвигается одно главное требование — способность бросить вызов устоям общества. Он колеблется, врёт и проявляет другие человеческие слабости, но в итоге всегда принимает себя и становится сильнее. Внешность укэ варьируется от типажа бисёнэн до «мягкой» маскулинности, перекликающейся с западными и феминистскими нарративами.

3) Реальность

На сегодняшний день уже сложилась традиция жанра, согласно которой повествование происходит в толерантной среде, удобной для любовно-эмоциональных интенций одного мужчины в сторону другого. Отличительные чер-

ты обобщённой BL-реальности, транслируемой из манги в мангу, следующие:

- статичные идеализированные образы мира,
- отсутствие женских персонажей первого и второго плана или их ограниченное, не влияющее на героя, присутствие,
- не гомофобное окружение.

Излюбленными сеттингами становятся привычные для читателя пространства как правило без чёткой временной привязки: школа (Минасэ), офис (Кисараги, Хитива), кафе, ресторан (Китазава, 2011). Такая схематичность и узнаваемость характерны и для розового романа (Бочарова). Мангаки стараются минимальными средствами добиться определённости среды и уделяют внимание только тем деталям, которые чаще всего радуют женщин в повседневности. Аппетитная и со вкусом поданная еда, модная и нарядная одежда, памятные вещи вроде фотографии в рамке, брелока на телефоне, мягкой игрушки – порой единственные подробно прорисованные элементы фона. Так автор одновременно пытается преподнести мир манги как реальный (сеттинг) и сказочно маркировать его (гламуризация и толерантность). Что созвучно с описанием реальности розового романа: «...рассказанная в нём история реалистична, несмотря на то, что она одновременно принадлежит и к сфере литературного вымысла» (Рэдуэй, с. 251).

4) Языковые особенности

В BL-манге как и «в современной романтической прозе преобладают клише, она отличается скудным словарным запасом, простым синтаксисом и построена на самых простых литературных приемах реалистичного романа девятнадцатого века» (Рэдуэй, с. 247). Благодаря такой примитивизации языка структуру текста легко «расшифровать» и соотнести с действительностью. Ускорению интерпретации BL-манги служит употребление «слов ограниченного словаря» (Рэдуэй, с. 255). Повторяемость позволяет несколькими словами вызвать у читателя развёрнутую эмоциональ-

ную реакцию на основании опыта, полученного из других произведений жанра. К примеру, прочитав часть диалога: «Но ты постоянно говоришь, что я мерзкий, и отвергаешь меня!» (Дзюнко) — опытный читатель сделает выводы относительно чувств говорящего на основании их многократного описания в BL-манге, насыщенной эпитетами «мерзкий», «отвратительный» и «извращенец» по отношению к проявлениям однополрой любви. Среди эмоциональных триггеров выделяются и мотивообразующие фразы. Так после вопроса героя: «Ты готов взять ответственность... / ...за то, что вызвал во мне такие чувства?» (Ямано) — читатель запускает положительный ассоциативный ряд и непременно ожидает эротическую сцену.

Не стоит, однако, забывать, что перед нами вымышленный мир, а значит его нужно «литературно» или «художественно» маркировать. Как правило, для этого используют внутренние саморефлексивные монологи героев. В них обнаруживаются такие синтаксические средства книжной речи как градация, риторические вопросы, вопрос-ответные конструкции и такие черты разговорной речи как эллипсис, сегментация и парцелляция. Вот пример типичного внутреннего монолога героя: «Неужели я навсегда застрял... / Во вчерашнем дне. / Из нас двоих только я цепляюсь за прошлое. / А жизнь Сайто тем временем продолжается. / Слезам ничего не изменить. / Я только ещё больше увязну в воспоминаниях... / Умом я это понимаю...» (Кюго).

В итоге говорить о языке BL-манги как о смеси референтного и «литературного» (Рэдуэй, с. 251), характерной для розового романа, можно частично, так как в силу специфики комикса функции последнего по большей части берёт на себя изображение.

5) Модальность

Вспомним, что О. Бочарова писала по поводу роли автора в розовом романе: «Повествования от первого лица тут не встретишь, авторское «я» отсутствует... Роман воспроизводит точку зрения героини, он всегда на её стороне» (Боча-

рова). Не важно от чьего лица ведётся повествование, является протагонист предметом оценки или её носителем, автор BL в любом случае придерживается идейно-ценностной картины мира укэ, симпатизирует ему. От авторской расположенности к укэ происходит и заведомый, доходящий до абсурда, хеппи-энд BL-манги. Нередки сюжеты с официальной женитьбой богатого принца на мужском эквиваленте Золушки, как в сингле «Свадьба с похищением» Д. Момои (Момои).

6) Переход от высокой поэтической абстракции к низкой непристойности

BL-манга, как и современные женские эротические романы, совмещает элементы избыточных сцен секса и обилия приторной любовной сентиментальности. И то и другое, как ни странно, преследует одну цель доминантную для произведений массовой культуры — эскапизм. Поскольку основная идея эскапизма — отвлечение человека от негативных мыслей, идеализированный любовный нарратив подходит для этой цели как нельзя лучше. Но для ухода от действительности людям нужны сильные стимулы, поэтому авторам приходится расставлять акценты на интенсивных и немедленных переживаниях, которых легко добиться с помощью постельных сцен. Так что образование парадоксального симбиоза поэтического и пошлого, редуцирующего сложный процесс интимной коммуникации до этих двух составляющих, способно при должном мастерстве автора удовлетворить потребность читателя.

Зафиксировав многочисленные сходства розового романа и BL-манги, обратимся теперь к отличиям. Помимо очевидных и несущественных для нас: главный герой мужчина и наличие невербального компонента, выделим и ряд примечательных отличительных черт BL из уже приведённого выше материала:

- способность протагониста бросить вызов обществу и побороть собственные предубеждения;

- толерантная реальность;
- избыточная симпатия автора к главному герою.

Они указывают на желание читателей BL черпать положительные эмоции и разрешать внутренние конфликты с помощью мира, в котором возможно или даже поощряется противостояние патриархальному культурному коду. Мало того, для этого противостояния у BL-мангак уже на сюжетном уровне припасён внушительный арсенал, о котором пойдёт речь в следующем разделе.

BL как травестия патриархального культурного кода

Травестия «...употребляется как обозначение литературного текста, представляющего комическую контробработку (инверсию знаков) серьезного предметно-тематического содержания, уже получившего соответствующее стилевое воплощение в текстах как собственно художественных, так и мифологических, исторических, научных, философских...» (Травестия).

Уже в корпусе русской классической литературы можно обнаружить такие «серьёзные» тексты, затрагивающие проблемы патриархального интимного канона. В свою очередь, их трансляция через менее статусные произведения современных любителей литературного эксбиционизма давно подмечена специалистами и литературными критиками. Частичная контробработка этой темы присутствует и в розовом романе. «Хороший», согласно исследованию Рэдуэй, любовный роман призван показать, что за гипертрофированной «мужественностью» не кроется ничего «враждебного» по отношению к женщинам (Рэдуэй, с. 242).

Однако, в силу своей природы розовому роману сложно коснуться вопросов, которые легко поднимаются с помощью классической травестии — подмены женского персонажа мужским. BL-манга, как пример инверсивной имитации реальных гетероотношений, способна обнаружить и проработать ряд проблемных мест в патриархальном культурном коде.

1) Мужская гегемония, основанная на насилии

Озвучивание этой проблемы в BL-манге происходит с помощью БДСМ-практик, а так же несогласованных агрессивных действий со стороны сэма, граничащих с изнасилованием. Главный терапевтический посыл БДСМ-поджанра заключается в нарушении связи между доминированием сэма и насилием. И даже крайнее проявление последнего, покушение на жизнь партнёра, объясняется любовной одержимостью: «Лучше убить его. / Я не переживу, если кто-нибудь похитит его у меня за спиной!» (Манаратэ).

Типичные мотивы к изнасилованию в BL-манге: любовь агрессора и неозвученное желание жертвы. Нередки и ситуации, когда уже в процессе после первого шока жертва начинает получать удовольствие, но не признаётся в этом до тех пор, пока агрессор не продемонстрирует любовь и нежность.

Таким образом складывается понимание, что чувства зародились не благодаря, а вопреки насилию, которое служит лишь индикатором одержимости сэма, имеющим и другие проявления.

2) Стирание личных качеств человека в пользу «мужского» и «женского»

Популярный сегодня вопрос о токсичной маскулинности и навязанной феминности является центральным для BL-манги. Авторы подменяют женского персонажа мужским, чтобы только решить его, а также наделяют главного героя социальными ролями обычно закреплёнными за «идеальной женой». Он любит и отлично умеет убирать, готовить, стирать, ладит с детьми, как главный герой манги «Спасибо, было очень вкусно» С. Михальски (Michalski). Часто встречается и другая «женская» крайность — отец-одинокая, разрывающийся между карьерой и ребёнком (Кацураги).

Основные эпитеты, описывающие протагониста — «милый» и «красивый». Сэм постоянно называет его так не смотря на то, что укэ это ожидаемо смущает: «У меня сло-

ва «миленький» и «красивый» ничего кроме комплексов не вызывают» (Мадарамэ).

Протестом против преобладания гендерных качеств над личными в BL-манге служит и её лейтмотив: незначительность пола партнёра перед лицом истинного чувства. Часто сэма нарочито игнорирует пол возлюбленного и удивляется замечаниям, связанным с важностью этого нюанса: «Выходи за меня. / Погодите-ка! / Вы понимаете, какого я пола? / Мужского, разве нет? / А, так вот что тебя смущает, твой пол! / Тебе не нравится, что мы оба мужчины? / Не переживай это лишь маленькая неувязочка» (Кисараги, Хитива).

3) Сексуальные домогательства как норма обращения с женщиной, оправдываемая её природой

И даже этот вопрос мангаки довели до крайности и проработали, выведя на сцену такие фантастическо-эротические поджанры как омегаверс и зверолюди.

Во вселенной омегаверс люди делятся на три пола: «альфы», «бетты» и «омеги». Не вдаваясь в детали, поясним: суть полов сводится к тому, что мужчины «омеги» подобно самкам животных подвержены эструсу и выделяют феромоны, под воздействием которых у других полов возникает неконтролируемое желание.

Другой поджанр — зверолюди — предполагает наличие героев, подверженных частичной или полной животной трансформации. В этом поджанре также обыгрываются такие особенности животного мира, как гон и течка.

Основной конфликт омегаверса и историй про звероловдей — противостояние природной, животной сущности — разрешается победой истинных чувств над физиологией. Выбирая партнёра, герои сопротивляются инстинктам и отказываются подчиняться законам вымышленного мира.

Роль BL в литературе

Как объект филологических исследований BL-манга обозначает лакуну на современном российском рынке массо-

вой литературы для девушек. На основании проведённого анализа выявлены характеристики потенциального розового романа, способного её заполнить:

- отсутствие стереотипной феминности в изображении главной героини;
- неандрогинная картина мира;
- транслирование эгалитарных ценностей;
- проработка страхов, навязанных патриархальным культурным кодом: насилие, женская виктимность, нелегитимность небинарной идентичности;
- реабилитация «положительных» перверсивных практик.

Безусловно, создание романа, столь плотно насыщенного не принятыми, или не до конца принятыми, обществом идеями, невозможно. Хотя бы потому, что из «лёгкого чтения» он тут же превратиться в полную ему противоположность. Однако, выявленные характеристики маркируют запросы массового читателя, не реализованные в жанровой нише розового романа. И даже их частичное отображение способно, на наш взгляд, расширить потенциальную целевую аудиторию последнего.

Научная литература

1. Бочарова О. Формула женского счастья: заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. N 22. 1996. С. 292-302. (электронный ресурс) URL: <http://culturca.narod.ru/Bocharova.htm> (дата обращения 24.05.2021).
2. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1997. N 22. С. 303-331. (электронный ресурс) URL: <http://culturca.narod.ru/Vains1.htm> (дата обращения 24.05.2021).
3. Воронцов Д.В. Социально-психологические причины увлечения девушек-подростков гомоэротическими комик-

сами темажанра «яой» визуального искусства манги // *Личность в культуре и образовании: психологическое сопровождение, развитие, социализация: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции (11-13 декабря 2018 года)* / Южный федеральный университет; под общ. ред. А.В. Черной. Ростов-на-Дону; Таганрог: Изд-во Foundation, 2018. 526 с.

4. Кавелти Д. Изучение литературных формул / пер. Лазарева Е.М. // *Новое литературное обозрение*. 1996. N 22. с.33-64. (электронный ресурс) URL: <http://culturca.narod.ru/Cavelty1.htm> (дата обращения 24.05.2021)

5. Петрова С.И., Степанова З.Б. Японский комикс как тип текста (категория информативности) // *Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова*. 2005. N4. Том 2. С. 47-51.

6. Рэдуэй Д. Читая любовные романы: женщины, патриархат и популярное чтение / Пер. С англ. Курганской М.Т., Тихонова М.А. - М.: Прогресс-Традиция, 2004. 366 с.

7. Травестия. Материалы к словарю «Поэтика» // Cyberleninka (электронный ресурс) URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/travestiya/viewer> (дата обращения: 19.02.2021).

8. Berndt J. Manga as “Literature”: Adaptations of Crime and Punishment in Japanese Comics (1953-2010) // *Manga: Medium, Art and Material*. Leipziger Universitätsverlag GmbH 2015 PP.167-191.

9. Ishida Hitoshi Representational Appropriation and the Autonomy of Desire in Yaoi/BL/ translate by K. Suganuma // *Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan*. University Press of Mississippi, 2015. P. 303.

10. Hashimoto M. Visual Kei Otaku Identity—An Intercultural Analysis // *Intercultural Communication Studies* . 2007. N 26 (1). PP. 87-99.

11. Nagaike K. and Suganuma K. «Transnational Boys’ Love Fan Studies» // *Transformative Works and Cultures*. 2013. N12. special issue.

12. Welker J. Beautiful, Borrowed, and Bent: ‘Boys’ Love’ as Girls’ Love in Shôjo Manga’ Signs // *Journal of Women in*

Culture and Society. 2006. vol. 31 N3.

13. Zanghellini A. «Boys' love» in anime and manga: Japanese subcultural production and its end users // Continuum: Journal of Media & Cultural Studies. 2009. N23(3). PP. 279-294.

Источники и материалы

1. Дзюнко. Мой буйный парень / пер. с яп. Романова М., Чуракова О. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2011. 164 с.
2. Итидзё Л. Вишенка / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2012. 164 с.
3. Кисараги Х, Хитива Ю. Держись подальше! / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2013 258 с.
4. Катасэ В. Люблю тебя настоящего / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2011. 162 с.
5. Кацураги. Переживая юность / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2011. 164 с.
6. Китазава К. Gree Peace / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2013. 212 с.
7. Китазава К. Дольче / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2011. 176 с.
8. Кюго. Отрицать бесполезно / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2015. 180 с.
9. Мадарамэ Х. Милый дьявол / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2010. 168 с.
10. Манаратэ Х. Скарлет / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2010. 182 с.
11. Минасэ М. Бессердечный / пер. с яп. М.: Палма Пресс, 2009. 192 с.
12. Момои Д. Возвращение своевольного короля / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2013. 180 с.
13. Тагура Т. Мягкий звук виолончели / пер. с яп. СПб.: ООО «ЭксЭл Медиа», 2010. 180 с.
14. Токо К. «Рапсодия «Кофе Латте» / пер. с яп. М.: Палма Пресс, 2013. 176 с.
15. Хаджин Ю. Совершенное очарование: в 6 Т. Т. 1/ пер. с яп. М.: ООО «Русское Издательство Манги», 2012. 184 с.

16. Яmano Д. Принц и трусишка / пер. с яп. СПб.: ООО «Экс-Эл Медиа», 2013. 162 с.

17. Michalski CJ Gochisou-sama Tokyo: Takeshobo, 2008. 191 p.

Рисованные истории китайских иероглифов

Воропаев Николай Николаевич,

канд. филол. наук, научный сотрудник отдела языков Восточной
и Юго-Восточной Азии, Институт языкознания РАН

Аннотация: *Китайские иероглифы являются пиктограммами, рисунками с разной степенью условности. До недавнего времени информация об истории возникновения и развития китайских иероглифов в разного рода литературе иллюстрировалась лишь ограниченным количеством самых простых знаков, и очень схематично, без наглядных рисунков. Но большинство китайских иероглифов по структуре намного сложнее этих обкатанных простых знаков и форма всех китайских иероглифов к настоящему времени претерпела такие изменения, что в них трудно узнать очертания изображавшегося ими в момент их образования предмета или явления. Поэтому замечательна и достойна изучения, возникшая в последнее десятилетие, тенденция презентации простых и сложных китайских иероглифов путём ясных рисованных историй в разного рода популярных сборниках. Это стало возможно благодаря новым достижениям китайских учёных. Рисованные истории играют позитивную роль в популяризации китайского языка и оптимизируют изучение иероглифической письменности.*

Ключевые слова: *китайский язык, китайские иероглифы, пиктограммы, рисованные истории.*

Как известно, китайские иероглифы и сами по себе являются пиктограммами, рисунками с разной степенью условности. Но форма этих знаков письменности китайского

языка к настоящему времени претерпела такие изменения, что в них трудно узнать очертания изображавшегося ими в момент их образования предмета или явления. Поэтому давно уже принято информацию о происхождении иероглифов и их развитии презентовать в учебниках, научных статьях и разного рода энциклопедиях, показывая эволюцию их развития, где изображения даются довольно схематично. Например:

значение	надписи на костях	надписи на бронзе	сяо-чжуань	ли шу	кай шу
отец («рука держащая палку»)					
птица					
рыба					
колесница					
лук (оружие)					
поймать («рука», схватившая птицу)					
шагать (следы ног)					
итти (перекресток дорог)					
переходить через реку					
книга					
кисть («рука» держащая орудие письма)					

Данную таблицу мы заимствовали из монографии (Готлиб, Кремнёв, Шишмарёва, 2014, с. 139).

Также надо иметь в виду, что по структуре и принципам построения китайские иероглифы различаются. Есть пик-

тограммы в чистом виде, и именно их часто используют в качестве примеров при описании китайской иероглифической письменности в разного рода учебниках и справочниках, например: 日 ‘солнце’, 月 ‘луна’, 山 ‘гора’, 子 ‘сын, ребёнок’, 木 ‘дерево’, 川 ‘река’, 失 ‘стрела’. Всего таких знаков насчитывается 608.

Например, приведём таблицу из учебника (Задоевко, Хуан, 2007, с. 65).

日	солнце	☉
西	запад	☞
月	луна	☾
夕	вечер	
雨	дождь	☔
水	вода	💧
川	поток	🌊
𠂇 *	лед	❄
火	огонь	🔥
气	пар	💨
山	гора	🏔
石	камень	🪨
土	земля	🌍
阜	бугор	🏞
穴	пещера	🕒

Несложные отвлечённые понятия также передаются условными рисунками, например, 上 ‘верх’, 下 ‘низ’, 中 ‘се-

редина’, 分 ‘делить’, 一 ‘один’, 二 ‘два’. Таких знаков 107.

Идеограммами называются иероглифы, которые были образованы путём логических сочетаний простейших иероглифов, например, иероглиф 明 ‘светлый, ясный’ образован сочетанием иероглифов 日 ‘солнце’ и 月 ‘луна’, иероглиф 林 ‘лес’ образован двумя иероглифами 木 ‘дерево’. Таких идеограмм насчитывают 740.

Для изображения понятий, которые нельзя было нарисовать, китайцы начали прибегать к способу заимствования, то есть знаком, обозначавшим какой-либо определённый предмет, стали выражать отвлечённое понятие, название которого в живой речи звучало так же, как и название этого предмета, например, слово скорпион и слово десять тысяч звучали одинаково. Для скорпиона с древних времён существовал иероглиф 萬, а для понятия 10 000, когда оно по мере развития человеческого общества появилось, знак придумать было сложно, поэтому решили заимствовать иероглиф 萬 ‘скорпион’ для записи числительного 10 000. Впоследствии для скорпиона был придуман другой знак 蠍, а прежний скорпион 萬 так и остался письменным обозначением для 10 000.

Для некоторых понятий китайцы первоначально употребляли один и тот же иероглиф. Например, слова и понятия ‘соединять’, ‘смешивать’, ‘вместе’, а также ‘смесь’, ‘сплав’ и ‘бронза’ звучали одинаково и обозначались иероглифом 同 tóng. Но затем, в тех случаях, когда речь шла о бронзе, к знаку 同 tóng стали слева приписывать иероглиф 金 jīn ‘металл’ в виде бокового элемента 钅. Получился составной иероглиф 銅 tóng, левая часть которого поясняет, что он обозначает не смесь вообще, а смесь металлов, то есть бронзу.

Путём комбинации этих двух методов, то есть заимствования и добавления иероглифа-детерминатива, китайцы придумали самый продуктивный метод формирования иероглифов. Такие иероглифы принято называть фоноидеограммами, и они составляют около 90% от всех китайских

иероглифов. В таких иероглифах один компонент даёт намёк на чтение иероглифа и называется фонетиком, а второй компонент называется ключом или детерминативом и сообщает об отнесённости обозначаемого иероглифом предмета или явления к определённой сфере или категории.

Как мы уже сказали выше, все китайские иероглифы часто в учебных пособиях и научных работах как в Китае, так и вне Китая даются в виде эволюционных цепочек, где лишь схематично показывается, что иероглифы действительно изображали конкретные предметы и идеи. Но основной акцент в таких презентациях делается на этапах развития иероглифической письменности и стилей письма, там нет стремления более наглядно объяснить этимологию знака.

Поэтому замечательным, полагаем, является тот факт, что в последние несколько лет в Китае благодаря новым изысканиям китайских учёных издаётся множество книг и сборников, в которых этимология китайских иероглифов объясняется уже с помощью полноценных рисунков или даже рисованных историй. Причём даётся объяснение и достаточно сложных по структуре иероглифов, что раньше было недоступно широкой публике. Раньше этими знаниями в основном владели только учёные и каллиграфы-профессионалы.

Целями таких публикаций, полагаем, является развитие науки и потребность в презентации знаний о родном языке и письменности в более привлекательной форме, а также объяснение этимологии китайских иероглифов через рисунки как новый инструмент продвижения китайской культуры в других странах и среди иностранных студентов, которые обучаются в Китае.

Приведём ряд примеров. Это статьи на некоторые иероглифы из сборника (Xu Shen 2014), обработанные и переведённые нами на русский язык.

Наши статьи здесь включают в себя иллюстрации (порядок расположения иллюстраций: слева иероглиф древнего

начертания, посередине современный рисунок, ясно иллюстрирующий то, что изображал иероглиф древнего начертания, и справа иероглиф в традиционном написании; как известно, часть китайских иероглифов была упрощена в середине прошлого века, но этимологию иероглифа можно увидеть только в традиционном варианте), название иероглифа по-китайски (иероглиф такой-то), упрощённое написание (если иероглиф был упрощён во второй половине 20 века), традиционное написание, чтение алфавитом китайского языка на латинской основе ханьюй пиньинь и в скобках реальное чтение русскими буквами, ниже основные значения, далее идёт краткое описание иллюстраций и истории развития иероглифа и его значений, примеры слов и словосочетаний современного языка с участием данного иероглифа. Следует иметь в виду, что более 80% слов современного китайского языка состоят из двух иероглифов.

Итак, предлагаем рассмотреть следующие примеры.



Иероглиф 包

упрощённый — нет; традиционный — 包; чтение: bāo [бао].

Основные значения: 1. завёртывать, обёртывать; упаковывать; перевязывать (напр. рану); 2. свёрток; пакет; сумка; 3. счётное слово для пакетов, предметов в упаковке; 4. опухоль; шишка; 5. брать на себя всю ответственность; 6. гарантировать; 7. включать в себя, охватывать; 8. нанимать, фрахтовать. Иероглиф 包 древнего начертания изображал ребёнка в утробе матери. Исходное значение плацента. Позже значение расширилось и появились значения 包裹 bāoguǒ, 1) упаковывать; перевязывать, 2) узел; пакет; посылка, 包围 bāowéi окружать, брать в кольцо, 包

括 bāokuò охватывать, включать; в том числе. Исходное значение стали записывать иероглифом 胞 bāo 1) детское место, послед, плацента; оболочка плода 2) утроба; едино-утробный; родной.

Некоторые слова и словосочетания современного китайского языка, в состав которых входит иероглиф 包

包子 bāozi пирожок

外包 wàibāo аутсорсинг

包裹 bāoguǒ пакет; посылка

承包 chéngbāo брать подряд; подряд; подрядный



Иероглиф 爱

упрощённый — 爱; традиционный — 愛; чтение: ài [ай].

Основные значения: 1. любить; любовь; любимый 2. нравиться; любить 3. любить; беречь 4. легко поддаваться (чему-либо).

Иероглиф 爱 древнего начертания изображал человека, держащего двумя руками сердце и передающего его другому человеку. Исходное значение иероглифа испытывать глубокие чувства, привязанность, эмоции к человеку или предмету.

После расширения исходного значения иероглиф приобрёл значения жалеть, беречь, заботиться, нравиться, любить, например, 爱面子 ài miànzi (буквально заботиться о лице) заботиться о своей репутации, бояться потерять лицо; забота о сохранении лица; заботиться о сохранении

лица; самолюбие; самолюбивый, 爱公物 ài gōngwù беречь общественное имущество.

Примеры слов и словосочетаний:

爱情 àiqíng любовь, чувство любви; привязанность

爱人 àiren 1) муж, жена 2) возлюбленный, возлюбленная

爱国主义 àiguózhǔyì патриотизм

爱国者 àiguózhě патриот



Иероглиф 长

упрощённый — 长; традиционный — 長; чтение: cháng zhǎng [чъханъ] [джанъ].

Основные значения: cháng 1. длинный 2. длительный, долгий 3. длина, протяжение, протяжённость 4. достоинство, преимущество 5. быть сильным (в какой-либо области); быть мастером чего-либо; хорошо владеть чем-либо. zhǎng 1. расти; вырасти 2. увеличивать; расширять 3. старший (по возрасту) 4. начальник; командир; директор; глава.

Иероглиф 长 древнего начертания изображал старика с длинными волосами, который стоит, опираясь на посох. Исходное значение данного иероглифа старый человек, чтение — zhǎng.

В древности люди не стригли волосы и у старых людей волосы были очень длинными, поэтому позже у этого иероглифа появилось значение длинный и второе чтение cháng.

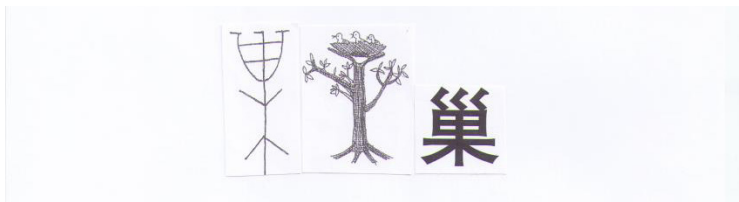
Примеры слов и словосочетаний:

长城 chángchéng Великая китайская стена

机长 jīzhǎng командир воздушного судна

校长 xiàozhǎng ректор университета [института]; директор школы

市长 shìzhǎng градоначальник; городской голова; мэр города



Иероглиф 巢

упрощённый — нет; традиционный — 巢; чтение: cháo [чъ-хао].

Основные значения: 1. гнездо 2. логово; притон.

Иероглиф 巢 древнего начертания изображал птичье гнездо на дереве. Позже для ещё большей образности к гнезду были добавлены три птенца. Исходное значение иероглифа 巢 птичье гнездо. После расширения исходного значения иероглиф 巢 приобрёл значения логово (врага), (бандитский) притон.

Примеры слов и словосочетаний:

鸟巢 niǎo cháo птичье гнездо

鸟巢 niǎo cháo «Птичье гнездо» (国家体育场 guójiā tǐyùchǎng национальный государственный стадион) в Пекине

匪巢 fěi cháo разбойничье гнездо, бандитский притон, логово

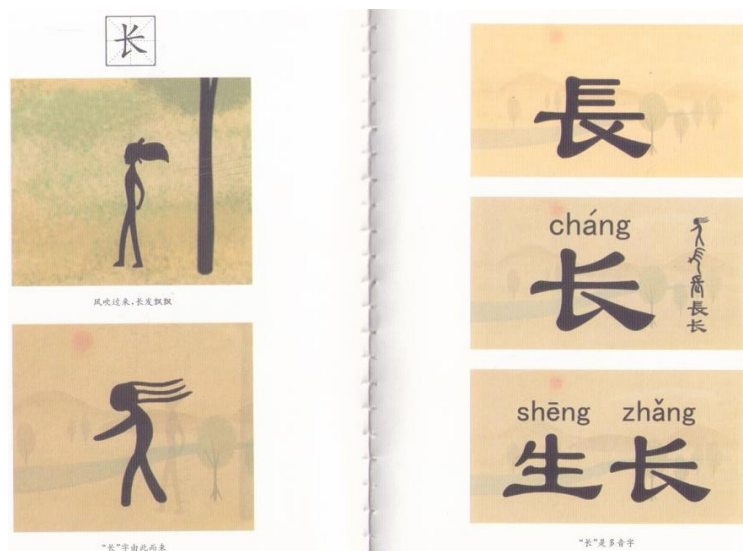
作巢 zuò cháo вить гнездо

По некоторым иероглифам делаются акценты на разные

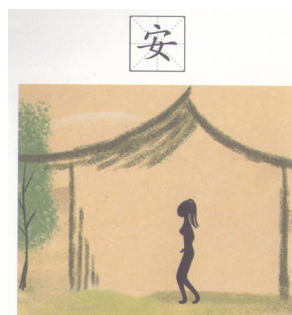
аспекты.

Например, про иероглиф 长 ‘длинный’ в сборнике (Xu Shen 2014) говорится, что «иероглиф 长 древнего начертания изображал старика с длинными волосами, который стоит, опираясь на посох. Исходное значение данного иероглифа старый человек, чтение — zhǎng. В древности люди не стригли волосы и у старых людей волосы были очень длинными, поэтому позже у этого иероглифа появилось значение длинный и второе чтение cháng» (Xu Shen 2014: 34).

В сборнике же (Xie Siqian 2014: 54-55) акцент делается на ветре, который развевает волосы человека. Рассмотрим презентацию иероглифа 长 ‘длинный’ в этом сборнике.



Но по подавляющему большинству иероглифов интерпретации этимологии у китайских исследователей сходятся. Например, рассмотрим и сравним презентацию иероглифа 安 ‘спокойный; безопасный’ из сборника (Xie Siqian 2014: 8-9) ниже и описание этого же иероглифа из сборника (Xu Shen 2014), которая дана выше в нашей обработке. Здесь всё совпадает.



古时女人一般待在家里



家有房屋遮盖可以避风避雨



“安”由房子和女人的形象演变而来



“安”即安全、安静、相安无事的寓意

Несомненно, что эти новые способы презентации китайских иероглифов путём рисунков и рисованных историй дают прекрасные возможности привлечь ещё больше внимания к китайской культуре, письменности, цивилизации и заинтересовать ещё больше людей по всему миру Китаем, китайской культурой и языком. Рисованные истории китайских иероглифов становятся мощным инструментом мягкой силы Китая.

Рисованные истории иероглифов хорошо объясняют этимологию знаков и пробуждают большой интерес не только у начинающих изучать китайский язык, но и у уже знающих его иностранцев. Полагаем, что такие рисованные истории способны помочь устранить некоторый психологический дискомфорт, который могут испытывать некоторые учащиеся при изучении китайских иероглифов, понимании и запоминании их значений, так как очень ясно показывают историю возникновения того или иного иероглифа. Такие жизненные рисованные истории делают столь необычную

письменность близкой и понятной любому человеку.

Изучение исходных значений иероглифов на основе их древних начертаний и современных рисованных историй помогает верифицировать и более чётко осознать основные значения данного иероглифа в современном китайском языке, а также понять эволюцию формы иероглифов и их значений.

Изученные нами книги изданы в Китае для китайской аудитории, хотя в сборнике (Liu Min'gang 2015) есть параллельные пояснения на английском языке, и она будет интересна и иностранцам. Можно полагать, что и у китайских читателей эти книги вызывают большой интерес, так как помогают лучше понять знаки родной письменности и историю развития своего языка.

Учитывая, например, свой личный опыт, могу сказать, что я начал учить китайский язык в 1993 году, когда не было такого изобилия учебных пособий по китайскому языку и литературы про иероглифы, и многие иероглифы и их значения открылись мне сейчас по-новому благодаря знакомству с такими их замечательными рисованными историями. В результате я даже составил книгу (Воропаев 2017), в которой описал пока только 50 самых употребительных китайских иероглифов именно с помощью рисованных историй.

Выражаю огромную благодарность своей дочери Эстер Воропаевой за точное, живое и яркое воспроизведение рисунков из сборника (Xu Shen 2014).

Источники и материалы

1. Задоев Т.П., Хуан Шуин. Начальный курс китайского языка. Часть I. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Восточная книга, 2007. — 303, [1] с.

2. Liu Min'gang 2015 中国字 / 刘民钢著. — 上海: 上海书画出版社. 2015.8 (Иероглифы Китая / Лю Минган. — Шанхай:

Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2015. 249 с. Ил.)

3. Xie Siqian 2014 汉字史画 / 谢思全编著. — 南京: 江苏人民出版社, 2014.7 (История китайских иероглифов в картинках / Се Сыцюань. — Нанкин: Народное издательство провинции Цзянсу, 2014. 81 с. Ил.)

4. Xu Shen 2014 汉字图解字典 / 说文解字辞书研究中心编著, 许慎原著. — 北京: 话语教学出版社, 2014.7 (Сборник объяснений значений китайских иероглифов с помощью рисунков / Составлен лексикографическим исследовательским центром по анализу китайских иероглифов на основе оригинального сочинения Сюй Шэня. — Пекин: Языковое и учебное издательство, 2014. 518 с. Ил.)

Научная литература

1. Воропаев Н. Н. Учим китайский язык: от иероглифа к слову = 学习汉语: 从字到词 / Н.Н. Воропаев; под ред. Ма Тяньюй; илл. Э.Н. Воропаевой. — Москва: Издательство АСТ, 2017. — 224 с. : ил. — (Школа китайского языка).

2. Готлиб О. М., Кремнёв Е. В., Шишмарёва Т. Е. Отечественные труды в области грамматики китайской письменности второй половины XIX — первой половины XX вв. В. П. Васильев, С. М. Георгиевский, Ю. В. Бунаков, И. М. Ошанин: монография / О. М. Готлиб, Е. В. Кремнёв, Т. Е. Шишмарёва. — Иркутск: МГЛУ ЕАЛИ, 2014. 283 с.

Токспрайт персонажа как инструмент нарративной механики в видеоиграх

Моргунова Ева Яковлевна,
Независимый исследователь, Москва

Аннотация: В статье исследуется понятие токспрайта и рассказывается о роли графических изображений персонажа, сопровождающих реплики в диалогах (токспрайтов), рассматривается феномен использования этих изображений в качестве инструмента нарративной механики в видеоиграх. Внимание акцентируется на следующих задачах токспрайта: выражение различных эмоций одного конкретного персонажа через разнообразные токспрайты; отображение через токспрайт сюжетно-значимых изменений в игре, различных фаз и этапов; демонстрация различия ролей, расово-классовой принадлежности и статусов персонажей через их изображение в токспрайтах. В качестве примеров приведены игры «Hades», «Pyre» и «Deltarune» и их персонажи.

Ключевые слова: видеоигра, токспрайт, нарративные механики, игровые механики.

Сложносоставной и наполненный сюжет, интересные и хорошо прописанные герои, глубокая и история, инициирующая мыслительный процесс — всё это давно является нормой не только для литературы и кинематографа, но и для видеоигр. Современные игры рассказывают истории не только теми способами, которые были доступны авторам книг, фильмов и сериалов, но также создают свои уникальные нарративные техники, с помощью которых игрок погружается в сюжет и следит за развитием событий.

В этой статье мы не будем затрагивать непосредственно сторителлинг видеоигр, а остановимся подробнее на нарративных механиках. Нарративная механика (Narrative game mechanic; narrative technique) — это способ, которым игра рассказывает историю (Мусина, 2018). Например, игрок может узнавать детали сюжета из дневниковых записей, писем и т.д., или от рассказчика, монолог которого вписан в геймплей игры, или же посредством взаимодействия с персонажами и наблюдения за ними — вариантов действительно очень много (Dubbelman, 2016, с. 43).

В фокусе нашего внимания находится репликовая нарративная механика (Мусина, 2018), которая подразумевает взаимодействие с персонажами через диалоги (Short, 2019).

При использовании репликовой нарративной механики большое значение имеет токспрайт (talksprite) персонажа — его аватар, портрет или изображение, которое появляется вместе с репликой, чтобы обозначить, кто её произносит. Таких токспрайтов делают обычно несколько для одного героя, под различные задачи, которые мы собираемся рассмотреть в данной статье.

Для геймдизайнера при разработке игры с репликовой системой и токспрайтами важно ответить на следующие вопросы:

- Сколько токспрайтов отрисовать для основных персонажей?
 - Сколько токспрайтов отрисовать для второстепенных персонажей?
 - Как через токспрайт передать изменения характера персонажа?
 - Токспрайты с какими эмоциями точно нужно отрисовать для конкретных персонажей?
- и так далее.

Зачастую в отрисовке отдельного токспрайта на каждую ситуацию или диалог нет смысла: это занимает время, требует денег и часто бессмысленно с точки зрения сюжета. Однако единственный токспрайт для героя на всю игру — тоже не всегда удачное решение. Поиск баланса, анализ главных черт персонажей и работа с эмоциональным дизайном — важные этапы проработки этой части нарратива (Frome, 2007).

У токспрайта есть множество вариантов применения в качестве инструмента нарративной механики, в этой работе мы кратко расскажем про три следующие задачи:

1. Выражение различных эмоций одного конкретного персонажа через токспрайт (Kampa, Naake, Burelli, 2016, с. 527-529);
2. Отображение сюжетно-значимых изменений в игре (Dubbelman 2016, сс. 43, 49);
3. Демонстрация различия ролей, расово-классовой принадлежности и статусов персонажей (Kampa, Naake, Burelli, 2016, с. 527-529).

Далее мы рассмотрим эти аспекты на примере конкретных персонажей из разных видеоигр.

Выражение эмоций

Для изучения токспрайтов как инструмента работы с эмоциональным дизайном мы выбрали трёх героинь из игры «Hades» 2018 года от разработчика Supergiant Games — Мегеру, Никту и Персефону. На их примере мы постараемся показать связь базового токспрайта и характера персонажа; использование особых/редких токспрайтов для усиления эмоционального эффекта или демонстрации изменений в персонаже или отношениях с персонажем.

Для начала дадим определения разным видам токспрайтов. Базовый токспрайт — изображение, которое используется по умолчанию при разговоре с персонажем. Для этого варианта изображения персонажа характерны следующие

признаки: появление в начале взаимодействия; более частое использование по сравнению с другими токспрайтами; нейтральный вид или изображение с учётом индивидуальных особенностей персонажа.

Токспрайт эмоции — изображение персонажа с определённой эмоцией. Особый токспрайт — редко применяющийся или сюжетно-важный токспрайт, часто отрисованный не по шаблону остальных токспрайтов.

В таблице 1 мы приводим статистику по токспрайтам выбранных героинь. Несмотря на то, что все они играют значимую для развития сюжета роль, мы можем увидеть, что у Персефоны, которая является центральной фигурой кульминации и развязки игрового процесса, количество токспрайтов значительно больше. Особый токспрайт Персефоны — восторг, появляется только в особых случаях в одной из фаз игры, и после сюжетного поворота больше никогда не используется. Особые токспрайты Мегеры включают в себя изображение радости и боевое изображение, которое мы не будем рассматривать здесь, так как оно предназначено не для передачи эмоций, а для обозначения героини в другой фазе игры (боевой).

Таблица 1

	Общее количество токспрайтов	Токспрайты эмоций (исключая дубли в разных одеждах/образах)	Особые токспрайты
Мегера	3	2	2
Никта	2	2	0
Персефона	9	5	1

Более подробное сопоставление с учётом не только статистики по количеству, но и с обозначение эмоций, мы приводим в таблице 2.

Таблица 2

	Базовый токспрайт	Грусть, печаль	Страх, тревога	Злость, раздражение	Радость, восторг	Спокойствие	Особый токспрайт
Мегера							
Никта							-
Персефона							

Основываясь на данных таблицы, можно сформулировать некоторые закономерности.

Базовый токспрайт чаще всего является основой для остальных при этом он задаёт характер персонажа и его восприятие игроком — базовый токспрайт появляется при знакомстве с персонажем, а также в целом применяется чаще, чем остальные.

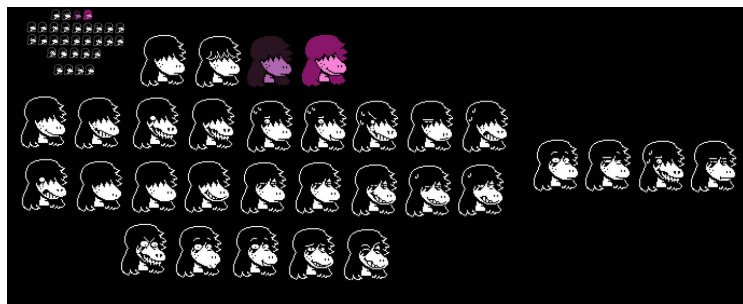
Особый токспрайт отличается от остальных выражением лица и позой, часто заметно отличается от базового. Особый токспрайт выбивается из основной линии поведения персонажа (Мегера — обычно серьёзная, хмурая, не идёт на контакт — в особых случаях довольная, весёлая; Персефона обычно спокойная, рассудительная — в особых случаях не может сдержать эмоций).

Итак, с помощью токспрайта мы можем показывать характер персонажей их состояние, а также отношение к происходящему, делать акцент на ключевых репликах и событиях.

Сюжетно-значимые изменения в игре

Для примера сюжетно-значимых изменений в игре мы рассмотрим следующих персонажей: Сюзи из игры «Deltarune» 2018 года Тоби Фокса (Toby Fox), Мэй (Безымянная Дикарка) из «Pyre» 2017 года от Supergiant Games и Персефону из игры «Hades» 2018 года от Supergiant Games. Мы рассмотрим этих героинь по порядку.

Сюзи. Большую часть игры Сюзи выступает как интигерой и даже антагонист (Barngrover, 2019), однако после некоторых сюжетных событий присоединяется к команде героев, переосмысляет свои ценности и меняет свой характер. Изменения в поведении и манере речи сопровождаются изменением модели токспрайтов Сюзи — до изменения характера её глаза закрывала чёлка, после глаза героини становятся видны. При этом у Сюзи появляются токспрайты других, ранее не свойственных ей эмоций (см. рисунок).



Мэй (Безымянная Дикарка). У Мэй, как и у большинства персонажей игры «Pyre», всего три эмоциональных токспрайта — нейтрально-спокойный, радостный и для «негативных» эмоций (грусть, страх, злость). Однако при этом есть дополнительные токспрайты, которые ориентированы на те же эмоции, но при этом нарисованы в других одеждах — таким образом обозначается переход от одной фазы (мирной) к другой (ритуал, сражение).

Персефона. У Персефоны также есть всего пять токспрайтов эмоций, четыре из которых дублируются в другом костю-

ме, который появляется после одного из основных сюжетных поворотов. Таким образом, можно использовать токспрайты персонажей, чтобы обозначить разные фазы игры, изменение сюжета, изменение характера персонажа и тому подобное.

Различие ролей, принадлежностей и статусов персонажей

Чтобы показать использование токспрайтов для демонстрации различия ролей, принадлежностей и статусов персонажей мы обратимся к играм «Deltarune» 2018 года Тоби Фокса (Toby Fox) и «Pyre» 2017 года от Supergiant Games.

В «Deltarune» существуют люди, монстры и жители тёмного мира. Игрок взаимодействует с миром через персонажа-человека, больше людей в игре нет (токспрайта у игрока тоже нет). При этом у всех монстров в игре — чёрно-белые токспрайты, а у всех жителей тёмного мира — цветные. На этом приёме строится несколько сюжетных ходов, скрывающих от игрока происхождение тех или иных персонажей (например, скелет Санс и в чёрно-белой, и в цветной рисовке выглядит одинаково — поэтому нельзя определить, кто он, пока не произойдут определённые игровые события). В игре «Pyre» определённые виды токспрайтов используются, чтобы показать состояния персонажей (болезнь), а также чтобы скрыть личности персонажей (в помощь токспрайтов с масками). Помимо этого, в «Pyre» существует очень чёткая система классов (рас), которая позволяет с одного взгляда на токспрайт определить, какие способности и особенности есть у тех или иных персонажей, даже если они в маске.

Заключение

Токспрайт — важный инструмент нарративной механики, через который можно многое передать. Токспрайт дополняет текст реплики персонажа, отображая его эмоции и отношение к происходящему; показывает состояние, статус, принадлежность персонажа; демонстрирует изменения в характере и внешности персонажа — возраст, образ, костюм, характерные черты и символы, и др. Токспрайт работает не только в связке с репликой или репрезентацией

персонажа, но также сам может быть важным сюжетным инструментом. Токспрайты и другое графическое окружение реплик — это материал, который необходимо изучать, чтобы лучше понять, как текст и изображение дополняют друг друга и помогают восприятию информации как в видеоиграх, так и в других видах изотекста.

Источники и материалы

1. Мусина А. Нарративные механики: реплики и письма// UE4 Daily. 11.12.2018. URL: <https://ue4daily.com/blog/narrative-mechanics> (дата обращения: 27.06.2021).
2. Haley Barngrover. Game Narrative Review (Deltarune). URL: https://ubm-twvideo01.s3.amazonaws.com/o1/vault/gdc2020/GameNarrativeReview/Haley%20Barngrover_GDC%20Game%20Narrative%20Review.pdf (дата обращения: 28.06.2021).
3. Short Emily. Conversation as Gameplay (Talk). 20.01.2019. URL: <https://emshort.blog/2019/01/20/conversation-as-gameplay-talk/> (дата обращения: 28.06.2021).
4. Supergiant Games. Hades, 2018.
5. Supergiant Games. Pyre, 2017.
6. Toby Fox. Deltarune, 2018.

Научная литература

1. Dubbelman T. Narrative Game Mechanics. //Nack F., Gordon A. (eds) Interactive Storytelling. ICIDS 2016. Lecture Notes in Computer Science, vol 10045. Nov.2016. PP. 39-50.
2. Frome Jonathan. Eight Ways Videogames Generate Emotions. URL: <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/07311.25139.pdf> (дата обращения: 25.06.2021).
3. Kampa A., Haake S., Burelli P. Storytelling in Serious Games. // Dörner R., Göbel S., Kickmeier-Rust M., Masuch M., Zweig K. (eds) Entertainment Computing and Serious Games. Lecture Notes in Computer Science, vol 9970. Oct.2016. PP. 521-539.

Базилевс: граффити как городской визуальный сериал*

Каш Наталья Александровна

старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

Аннотация: В рамках логоцентричной отечественной культуры стрит-арта граффити петербургского уличного художника Базилевса с афористичными экзистенциальными высказываниями воспринимаются как изображение. Граффити складываются в общий нарратив, в визуальный сериал, размещённый на рекламных лайт-боксах. Во всех высказываниях райтера незримо присутствует рассказчик через языковые особенности, характерные для дневникового жанра. Эти фразы, перенесённые из записных книжек в публичное пространство, превращают улицы города в личный дневник проходящего мимо человека. При сравнении метода работы Базилевса с коллегами по цеху становится очевидно, что стрит-артист создаёт граффити, вписанные локальный городской контекст, и предъявляет в своих «кусках» через сериальность и дневниковость, новый жанр уличного искусства. Таким образом, Базилевс низовую и герметичную культуру граффити делает ближе современному концептуальному искусству, проявляет уличное искусство как соврисск.

Ключевые слова: граффити, уличное искусство, тэг, уличный дневник, сериальность, современное искусство.

Большой город — это слоёный пирог из визуальных рядов, визуальных языков. Городское пространство «разговаривает» с жителем или путешественником через визу-

* В публикации использованы фотографии из личного архива Базилевса.

альные коды, понятные и не очень: архитектура, реклама, дорожные знаки и навигация, цветовая палитра зданий и сооружений, общественные пространства и зоны рекреации, оставшиеся с советских времён монументальные произведения и современные плакаты-призывы к вакцинации, большие муралы новых жилых комплексов, тэги и граффити уличных райтеров. Городская среда — это пространство тотальной коммуникации, текстом становится всё. Взгляд горожанина среди фонящего визуального шума считывает только необходимую ему информацию: сигналы светофора, названия улиц и заведений, рекламные сообщения. И вдруг натывается на надпись на стене, которая заставляет хоть на секунду остановиться и задуматься, через неделю — ещё на одну. И, вот, это фрагментарное чтение превращается в некий нарратив, сериал, в серию картинок, складывающихся как паззл. Для такого видения и прочтения, конечно же, нужна оптика, настроенная определённым образом.

Оптика данного исследования — оптика исследователя городской визуальной культуры, вооруженного культурологическим подходом. Задача исследования — описать, интерпретировать и вписать в существующий контекст городские граффити-тексты, принадлежащие петербургскому уличному художнику Базилевсу. Культурологический метод позволяет изучить контексты, в которых создаются работы, — городской, пространственный и контекст сегодняшнего уличного искусства. Также такой подход позволяет определить, как влияет личная история райтера на создание его визуальных произведений.

Граффити — это быстрая надпись или рисунок. Тэг, тэга — подпись, имя райтера. Это послание «своим», непонятное человеку вне этого движения, основная задача — отметить «я здесь был». Зачастую тэги настолько непонятны, что воспринимаются как набор букв, как «слова в себе», что превращаются просто в знак, символ определенного райтера. Граффити — низовая культура в бахтинском значении, то что прорывается, всплывает с городского «дна» на поверхность. Поверхность в прямом смысле, поверхность

стен. Граффити является проявлением городской витальности — от жизнеутверждающего трёхбуквенного слова или знака до афористичных анонимных высказываний.

В последние годы этот слой городской «внутренней» коммуникации стал более развернутым от тэгов-подписей к целым предложениям, зачастую — с экзистенциальным смыслом, и стал виден любому прохожему. Настолько виден, настолько заметен, что горожане стали фиксировать/фотографировать эти афоризмы. В соцсетях появились тэги #wallcantalks, #стеныговорят и одноимённые аккаунты. Популярный на сегодняшний день «Культурный вандализм» — аккаунт, публикующий исключительно граффити, в которых значим текст. В итоге текст зачастую заменяет собой визуальное произведение. Как и почему текст превращается в визуальный образ или серию образов, подобно комиксу из слов и предложений?

Во многом благодаря «инстаграмной эпохе», инстаграм-публикациям фото с текстовыми граффити, текст стал восприниматься как изображение: есть своя композиция фразы, начертание букв/шрифт, стиль надписи. Всё это вместе воспринимается как цельное изображение, как картинка. Случился поворот, изменение культурного контекста. Он повлёк за собой изменение восприятия: от «картинка — это Библия для неграмотных», т.е. изображение — это наилучший для понимания текст, к ситуации, когда лучшее изображение, т.е. быстрее попадающее в цель — в сознание — это текст. Написанный текст стал равен изобразительному высказыванию.

Естественно, это не случилось одномоментно. Если пробежаться по истории искусств, то очевидно, что текст появился в изобразительном искусстве сначала как часть произведения. В начале 20 века он появляется у кубистов, дадаистов, в России — у кубофутуристов, конструктивистов (реклам-конструкторы Маяковский — Родченко). С 1930-х годов городское, как и сельское, пространство Советского Союза стремительно наполняется пропагандистскими, ди-

рективными, регламентирующими надписями. Пространство насыщено плакатами, лозунгами, текстами. За годы советской власти складывается особый официальный пропагандистский язык, это становится абсолютно нормальным. Даже гипернормальным в терминологии Алексея Юрчака: появляется набор стандартных «нормализованных фраз» (Юрчак, 2016), форма которых преобладает над смыслом, возникает возможность новых множественных интерпретаций. В 1970-х гг. московский концептуализм пытается бороться с этой гипернормализацией, протестовать и дистанцироваться от политического текста. Текст художественного высказывания, например, у Дмитрия Пригова становится протестом против пропагандистских текстов, протестом в форме картинки, произведения изобразительного искусства.

В конце 1980-х гг. на территорию Советского Союза стала просачиваться субкультура граффити. И если в западной культуре граффити основное содержание надписей — имя или название команды райтера, то на территории Союза граффити переосмысливалась в прямом смысле. В русскоязычном поле граффити-надписи обретают смысл и экзистенциальность высказывания. Русскоязычная культура была и есть логоцентричная культура, она адаптирует под себя культуру графем, превращая их в культуру смыслов. Появляются тэги и надписи, вырывающие прохожего из его повседневности множественным повторением одного и того же неожиданного слова. Например, тэг знаменитой граффити-команды «Зачем» воспринимается как внезапно заданный улицей экзистенциальный вопрос. Позже появляются тэги «Проснись!», «Ясно» и др., цепляющие взгляд прохожего как послания, как знаки или ответы этого мира на внутренние вопросы человека. В 2010-е гг. текст как визуальное произведение прочно входит в современное искусство через стрит-арт. Сразу же вспоминается программная и уже хрестоматийная работа Тимы Радя «Я бы обнял тебя, но я просто текст» 2013 года.

В 2019 году на улицах Петербурга появляются необычные



тэги: скорченная, как от кислого лимона, рожица («Вадик») и синтаксические схемы предложений. Эти тэги сразу обращают на себя внимание, потому что они, в отличие от традиционных тэгов-подписей, образительные. Потом стали появляться текстовые надписи, «подписанные» рожицей или схемкой. Узнаваемый стиль, узнаваемая рука. И даже, если надписи оставлялись без под-

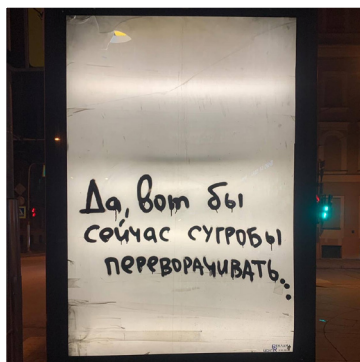
писи, то наметанному глазу понятно, чьей руке принадлежит граффити-послание. Эти послания оставляет петербургский уличный художник Базилевс. Пишет тексты на рекламных стендах, в основном — пустых, изредка на стенах. По форме — это граффити, по сути — художественное высказывание, стритарт. У Базилевса есть свой одноимённый телеграм-канал. Именно канал стал первым медиа для художника, на улицу он выйдет чуть позже и возьмётся за другие медиа: маркер, баллон, трафарет. В телеграм-канале можно наслаждаться не внезапными афористичными фразами, а «полнометражными» текстами. Кинематографическая терминология вполне уместна по отношению к работам Базилевса. Его граффити таковы, что складываются в общий нарратив, как рисованные отдельные картинки в графический роман, как небольшие серии со своим сюжетом в киносериал. Восприятию надписей Базилевса как истории с продолжением способствует удачно найденный ход или выверенная стратегия: рекламные стенды дольше



сохраняют высказывания, т.к. находятся не в ведении ЖКХ. Автора дольше и лучше видно прохожим: расположение текста на подсвеченном пустом рекламном стенде привлекает внимание.

Диапазон высказываний широк: от экзистенциальных «А жить когда?», «Всем привет из зоны комфорта», «Плохая новость в том, что хороших новостей нет», и бытописательских «Не знал, хочу ли я чай, но по привычке заварил. И не пожалел», «Уехиваем отдыхать! Уже суббота», провокации диалога «Ребята, а вас всех тошнит друг от друга или это только меня?» или ответа на тэг другого райтера «- Проснись! — Проспал...» и до цитаты президента «Макароньы в цене растут. С какой стати?». Такие внезапные надписи, без контекста сбивают с толку, возможно, заставляют улыбнуться или вопросительно поднять бровь случайного прохожего. Когда же фокус внимания и оптика заточены видеть такие надписи в городской среде, открывается новый уровень восприятия, когда из посланий двух разных стендов можно сложить и прочитать одну историю. Например, «Вот бы сейчас сугробы переворачивать...» + «... или пух поджигать». Или: «Им стерлядь жаришь...» + «...а они борщ просят». Если двигаться дальше, углубляясь и вчитываясь в тексты Базилевса, то за небольшим ситуативным описанием прохожему начинают отсвечивать личные переживания и эмоции, пишущего это послание. Прохожий становится невольным свидетелем. Словно случайно читает чужой дневник, уличный дневник «проходящего мимо человека, т.е. меня», — как говорит сам Базилевс (переписка с художником).

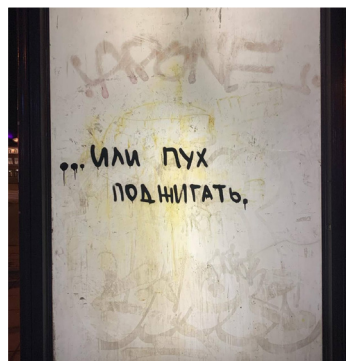
Базилевс по образованию — журналист, окончил СПбГУ. «В какой-то момент на журфаке стало ясно, что к ремеслу совершенно холоден, но



к письму, как выяснилось — определённо голоден», — рассказывает Базилевс (переписка с художником). Чтобы удовлетворить своё «чувство голода» до текстов, он начал осваивать новую территорию: «Стены не откажут в публикации». От наклеенного плаката с собственным текстом в начале 2019 года перешёл к тэгам (рожица и схемы), отрисовывал собствен-

ные шрифтовые композиции, привыкал к улице. Понял, что не нравится, когда есть посредник — бумага или трафарет — между ним и стеной. Стал делать флоры (контурные рисунки без цветовой заливки) и надписи, куски с большим объёмом текста с помощью баллона. Работа с баллончиком даёт непосредственный контакт с поверхностью и местом нанесения надписей. Райтер делает особый акцент на фактурных поверхностях, тронутых петербургским тленом. В них есть особая красота, с ними интересно работать. Для Базилевса всегда значимо место, контекст и ситуация, в которых он оставляет надпись. «Лью куски на стенах, которые нравятся фактурой или композицией фасада в целом. Всегда смотрю, что именно будет хорошо смотреться на данной поверхности, стараюсь делать вещи созвучные пространству» (переписка с художником).

Контекст, место определяют надпись, определяют смысл, которым будет наделена через текст локация. Это не случайные, как кажется на первый взгляд, фразочки.



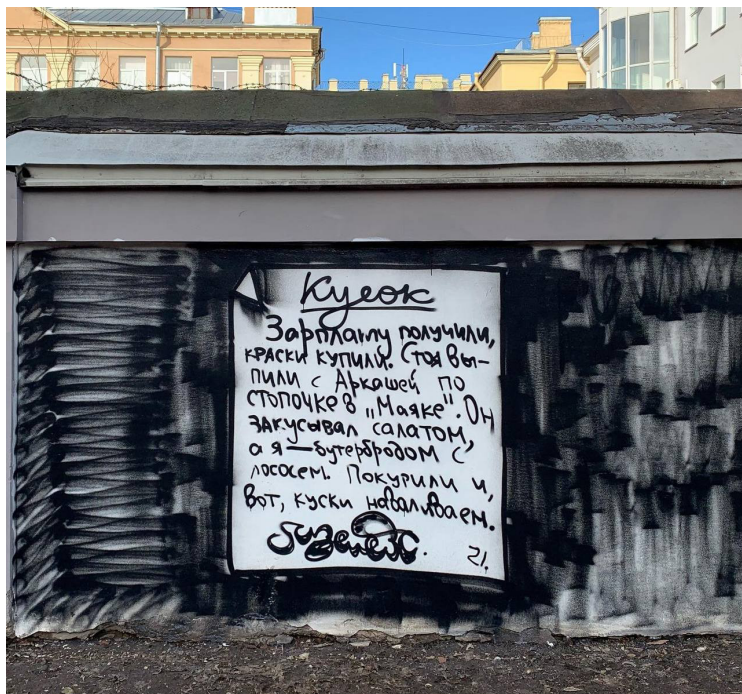


Эти фразы из записных книжек артиста. В заметки попадают размышления, личные переживания, эмоции и интересные «подслушанные» фразы. Эти мысли «дозревают» в заметках, ждут, пока Базилевс не увидит подходящее именно для этой фразы место. «Темпоральное пространство каждой надписи почти всегда важно — все события, действия и настроения, сопутствующие рассматриваемой работе, определяют её содержание, настроение и место». Как говорит автор,

надписи можно познавать по отдельности и одновременно, можно собрать вместе и рассматривать как анамнез или автобиографию (переписка с художником).

Эти фразы, тексты есть некий нарратив, в котором незримо присутствует рассказчик. Перенесение мыслей из записных книжек в публичное пространство превращает улицы города в дневник райтера. Публичный уличный (у-личный) дневник — это дневник, в котором одновременно присутствует и личное, и публичное.



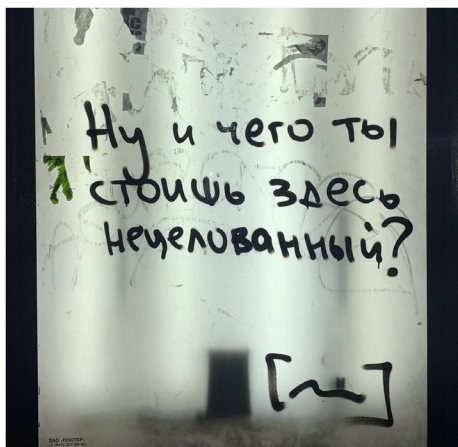


В практике письма, которое есть изображение, Базилевс не одинок и даже не первопроходец. В начале двухтысячных в уличном искусстве появляются текстовые работы, в которых текст (не слово, ник или название команды, а именно текст) нужен не столько для передачи смысла, сколько сам является изображением. С середины нулевых Кирилл-Кто (Москва), у которого в тот момент было своё понимание и видение развития отечественной граффити сцены, сосредотачивается в своих работах на тексте. С десятых годов текст становится «главным героем» работ Кирилла-Кто. Не характерный шрифт, как у других райтеров, а именно текст, исполненный словно непрофессиональной, неуверенной рукой. В текстах Кирилла-Кто всегда глубоко личные переживания, проявление, обнажение какой-то части себя, переживающей тоску или отчаяние. Это не

дневник, это внутренняя речь, отвечающая на бесконечно повторяемые внутренние вопросы о творчестве. Иногда в этом проявлены размышления о языке, его устойчивых выражениях.

Ещё один уличный художник, работающий с текстом как изобразительным средством — Тима Радя (Екатеринбург). У Тимофея философское образование, возможно, поэтому слово и текст для него — это всегда чёткий концепт, смысл. И чёткая форма: в своих проектах последних лет он создаёт текст, сваривая буквы из металла, отсылая зрителей к истории Урала как металлургического региона. Размышляя о текстах, Тимофей Радя говорит, что «текст живёт, когда его слово воплощается», что «связь между сказанным и сделанным является сильной связью» (см.: <http://article.t-radya.com>). И разворачивает эту мысль в манифесте «Всё, что я знаю об уличном искусстве» 2013 года: «Надпись на стене — лучший приём. Сказано — сделано. В то же время это такая интимная вещь — переживание человека становится не просто высказанным и зафиксированным, оно становится общим для всех» (см.: <https://all.t-radya.com>). Тексту мало быть написанным, тексту нужно стать плотью, физическим объектом, что и делает стрит-артист. Ещё один важный момент, на который обращает внимание Радя: высказанное своё, личное переживание становится общим переживанием. В его случае — это не публичный дневник, это развитие идеи сопричастности.

Максим Има, уличный художник и куратор (Петербург), в своих текстовых работах рефлексировал на тему стрит-арта и современного искусства. По образованию журналист, как и Базилевс. Има признаётся, что именно журналистский бэкграунд привёл его к работе с текстами и смыслами. Известная серия работ Максима Имы с диалогами о современном искусстве основана на подслушанных разговорах посетителей в галерее, где он работал. Има перерабатывал услышанные фразы в высказывания, добавляя им афористичности, иронии и игры слов. Эти надписи выполнены простыми печатными буквами без шрифтовых и композицион-



ных изысков. На этом сходство в кусках Имы и Базилевса заканчивается.

Таким образом, в работах Базилевса с городскими поверхностями больше всего общего с работами Кирилла-Кто. Через это общее, через некоторую преемственность в отношении текста как куска, картинки,

Вася Базилевс, хоть и является младшим коллегой своих предшественников по цеху, оказался ближе многих к истокам, к тому моменту, когда надпись кириллицей превращается в законченное изображение и обязана быть не подписью, а смыслом. Особое значение приобретает замечание Базилевса, что «нарисовать можно где угодно, я хотел бы тэгануть в сознание» (переписка с художником).

Особенность работ Базилевса в индивидуализированной анонимности. В его отрывочности, краткости записей виден поток живой речи. За бытописанием и одновременно экзистенциальным описанием окружающей реальности стоит желание быть услышанным, желание вступать в диалог. Тэги Базилевса, своеобразные фрагменты описания реальности, стыкуются между собой словно сезоны сериала, складываются в общее повествование, усиливая звучание друг друга. Возникает эффект сингулярности: чем больше замечаешь и видишь работ, тем сильнее и ярче впечатление. Сериальность даёт объёмность видения. Из отдельных кусков складывается нарратив. У прохожих же есть возможность соприкоснуться с этой другой реальностью.

Летом 2020 года группа самарских уличных художников начала проект настенного романа «Шукальский» в пяти главах в историческом центре Самары на старых и заброшенных домах, используя те же приёмы сериальности и краткости дневниковых записей. К сожалению, проект не был реализован до конца.

С легкой руки Васи Базилевса его граффити превращают афористичные высказывания в дневник как новый жанр уличного искусства. Новый жанр словно вырастает вместе с условным среднестатистическим райтером: от цитат из песен или книг, от подросткового крика души, написанного в парадной или в арке проходного двора мелкими буквами до куса с осмысленным личным переживанием, стремящимся стать общим переживанием и готовым быть художественным высказыванием, для этого воплощённого крупными буквами на оживленной улице. И в этом есть два важных момента, два отпечатка сегодняшнего времени. Первый: текст превращается в кусок, т.е. в рисунок, и это есть присвоение права высказываться публично и права на город, выраженное уличными художниками от имени горожан. Второй: это есть один из путей легитимизации граффити. Низовая и герметичная (для своих) культура граффити стремится к высоте современного искусства, становится, т.е. находится в процессе становления, совриском.

Источники и материалы

1. Богданова Е. В. Языковые особенности жанра дневника // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008. № 1 (1): в 2-х ч. Ч. I. С. 28-33. <https://www.gramota.net/materials/2/2008/1-1/9.html> Переписка автора с художником Васей Базилевсом.
2. Тезаурус. Краткий справочник по терминологии российского уличного искусства и граффити / Под. ред. М.Удовыченко, А.Мотор, Д.Пиликина. СПб.: Институт исследования стрит-арта, 2019.

3. Сайт художника Кирилла Лебедева (Кто) // [Электронный ресурс] URL: <https://vladey.net/ru/artist/kirill-lebedev-kto>
4. Генералова А. Знакомьтесь, Максим Има - стрит-артист из Колпино, который курирует выставки в ЦВЗ «Манеж» и Музее стрит-арт // [Электронный ресурс] URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/art/109960>
5. Сайт Тима Радя // [Электронный ресурс] URL: <https://t-radya.com>
6. Инстаграм-блог проекта настенного романа «Шукальский» // [Электронный ресурс] URL: https://www.instagram.com/szukalski_ego/

Научная литература

1. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 264 с.

Научное издание

ИЗОТЕКСТ — 2021

*Материалы
VI Международной конференции
исследователей рисованных историй
и визуальной культуры*

11 — 13 ноября 2021 г.

Составление: А. Кунин, А. Плеханов

Корректурa: С. Быстрова

Оформление обложки: К. Комардин

Подписано в печать 27.12.21. Заказ № 114.

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