И. Антанасиевич

Сербские истории русских художников

Аннотация: Статья посвящена вкладу русских художников-эмигрантов в формирование в 1930-е гг. в искусстве Королевства Югославии нового жанра рисованного повествования – комикса, или, по-сербски, «стрипа» (от comics strip). Проанализирован вклад в рождение жанра Юрия Лобачева, Николая Навоева, Сергея Соловьева, Константина Кузнецова и др. художников. Особенности их творчества раскрыты на примере интерпретации сюжетов народного эпоса и сказок.

Ключевые слова: белградский круг художников русской эмиграции, рисованные истории, сказка, народный эпос, монтаж, юмор

Abstract: The article deals with the contribution of Russian artists-emigrants at Kingdom of Yugoslavia in the 1930s to the formation of the new genre – comics, or, in Serbian “strip” (comics strip). The participation of Yuri Lobachev, Nikolay Navoev, Sergei Soloviev, Konstantin Kuznetsov and the other artists in the development of the new genre is analyzed. The peculiarities of their creativity on the example of the adaptation in comics the texts of the different genres, including of the folk epic and fairy tales are revealed.

Key words: Belgrade circle of artists of Russian emigration, comics, fairy tale, folk epic, montage, humor

Исторически сложилось, что в России (и позже в Советском Союзе) не прижились ни слово комикс, ни сама сюжетная история в картинках, и чаще всего, когда говорят о комиксах, упоминают, что в истории европейского комикса¹ «никогда не было заметных русских имен»². Причины такого «неприятия комикса»³ разноо-

¹ Многие исследователи считают, что именно европейская традиция рисованной истории не дала ей «сползти» на уровень литературы для детей (в чем упрекают американский комикс, считая, что его популярность затормозила развитие европейских традиций и собственно жанра графической истории). Ныне в пагубном влиянии на европейскую традицию обвиняют японскую манга.

² Кондратьев Василий. Бумажная опера: Комиксы в русской жизни, или Русская жизнь в комиксах: к столетию проблемы // Русский журнал. 1998. 19.06 (old.russ.ru/journal/ist_sovr/98-06-19/kondrat.htm).

³ «...Все временные рекорды неприятия комикса побила Россия. Сто лет существования комикса, этого девятого по счету искусства, прошли мимо нее. За ее пределами – стомиллионные тиражи, ежедневное чтение целых наций; в России – одиночные выстрелы» (см.: Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. Эссе. М., 1996. С. 430–447).

бразны и связаны как с идеологией, так и с самой историей развития предкомиксовых форм¹.

Да, русской комикс как явление развивался неоднозначно, и, как бы мы ни пытались отнести к комиксу различные формы, где текст и картинка взаимодействуют, говорить о том, что комикс как явление состоялся и его развитие было поступательным, увы, не получается.

Впрочем, в истории европейского комикса были русские имена: основы комикса одной страны – Югославии, которая сделала довольно значительный вклад в историю европейского комикса, – заложили русские художники. Русский комикс все же состоялся, правда, не в России, а за ее пределами.

Русская эмиграция сделала много для Королевства Югославия: архитектура и мостостроительство, балет и опера, театральное искусство, лесоводческое дело и медицина, машиностроение и философия – всюду встречаются русские имена.

А когда речь идет о развитии такого жанра, как рисованная сюжетная история, то русских имен там настолько много, что возникает искушение назвать югославский комикс периода до Второй мировой войны русским явлением.

В так называемый «белградский круг» художников, которые начали рисовать то, что в Югославии называлось стрип (так здесь сократили американское *comics strip*, взяв из него вторую часть), включают следующие имена: Джордже Юрий Лобачев, Николай Навоев, Сергей Соловьев, Константин Кузнецов, Джордже Джука Янкович, Алексей Ранхнер, Иван Шеншин, Себастьян Лехнер, Мича Димитриевич².

Девять художников – шесть русских эмигрантов. Нужно отметить, что рисованные истории появились в Королевстве Югославия одновременно с появлением подобной традиции в Европе: первый комикс-журнал вышел из печати во Франции 21 октября 1934 г. («*Le journal de Mickey*», издатель Поль Винклер), и в тот же день в Югославии на страницах «Политики» вышел первый комикс под названием «Тайный агент Икс-9». Неделями раньше стартовал итальянский журнал подобного профиля – «*L'avventuroso*» (искатель приключений) – флорентийского издателя Марио Нербини. То есть мы видим, что королевская Югославия вполне уверенно чувствовала себя в рамках европейской традиции рисованного рассказа.

Рассматривая историю появления комикса в королевстве Югославия, пытаюсь выделить, описать и систематизировать основные специфические черты, присущие ей, а также перечислить темы, механизм и способы сюжетной переработки известных литературных текстов, которые «переводились» на другой художественный язык, переходили в сферу иной художественной формы, мы прежде всего отметим, что механизмы адаптации текстов, ставших основой для комикса, универсальны и близки многим механизмам, так же создающим свои новые художественные формы с опорой на исходную форму другого искусства: экранизация, новеллизация и пр.³

Впрочем, хоть мы и называем перенесение текста в новую для него графическую форму словом *адаптация*, но все же должны заметить, что термин *адаптация* не совсем определяет смысл той операции, которой подвергается художественный текст, когда его не просто визуализируют, но делают поликодовым, т. е. не просто переводят в новую форму, которая требует нового «чтения», но

¹ См. об этом подробнее в: Антанасиевич И. К истории советского комикса // Славистика. 2016. № 20. С. 533–540.

² В «белградский круг» по разным причинам не включают имена еще трех русских художников – авторов комиксов: Всеволода Гулевича, Владимира Жедринского и Николая Тищенко.

³ См.: Антанасиевич И. Русская классика в картинках. Белград, 2015.

и делают эту форму функционально иной. Эта «инаковость» текста и вызывает наибольшее число споров, причем не только тогда, когда речь идет о комксах, но и тогда, когда мы говорим о других формах визуализации художественных текстов, например экранизациях.

Сложность анализа механизмов подобных переводов заключается в том, что в науке пока еще не выработана система объективных критериев, которые позволяли бы охарактеризовать отношения художественного текста с его визуальной реализацией. Точно определиться мешает сама природа преобразований, которая обусловлена именно функциональной спецификой той формы, в которую транспортируется текст (фильм ли это или комикс / графический роман). Следовательно, специфика комикса / графического романа требует иного, чем экранизация, структурирования повествования и, при внешнем сходстве (фрагментарность) и функциональности (средство массовой коммуникации), все же будет к тексту относиться иначе, превращая его в иную форму, которая имеет свой механизм рецепции, отличающийся даже от того, который существует в кинематографии, поскольку кино обладает вербальной составляющей. То есть такая адаптация, подчиняясь законам комикса как «открытой семиотической системы, включающей в себя набор лингвистических знаков и элементов визуального ряда»¹, меняет не только коммуникативную направленность текста, но и символы внутри текста.

Анализ рисованной литературы как инновативной формы сложен, поскольку исследователь или опирается на анализ графики комикса, или исследует исключительно текст. Причем подобные исследования вынужденно изобилуют определениями сравнительного характера, и комикс описывается на основе существующих видов искусства, что ошибочно само по себе, и об ошибочности такого подхода предупреждал еще Ю. Тынянов: «Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: живопись – “неподвижное кино”, литература – “кино слова”. Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пассаизм: называть новое явление по старым. Искусство между тем не нуждается в определениях, а нуждается в изучении»².

Сложность анализа адаптаций художественных текстов, переведенных на язык комикса и несколько пренебрежительное отношение к самому процессу транспозиции, который стереотипно воспринимается как упрощение, связаны с тем, что упускается самый важный момент, а именно то, что, когда речь идет о комиксе / графическом романе, забывается тот факт, что это креолизованный текст, или же текст, имеющий собственную структурную организацию, где графика и текст взаимосвязаны и равноправны, т. е. это уже не просто текст, сопровождающий картинку, – все сигнификативное пространство новой формы представляет собой единое целое, что, кстати, является основным отличием комикса как «рассказа в картинках» от книжной иллюстрации как «картинки к рассказу».

Что же касается общего взгляда на тексты, которые получили свою рисованную версию в югославской прессе того времени, то одного перечисления достаточно, чтобы понять, что выбор текстов для адаптации был во многом достаточно индивидуальным и от редакторской политики зависел лишь отчасти. Но все равно зависел: например, мы знаем, что издатель Александр Ивкович от своих художников требовал произведений на основе народных легенд и сказок, поскольку такие

¹ Полякова К.В. Становление семиотической системы американского комикса и японского манга. СПб., 2004.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 330.

комиксы активно продавались. Поэтому многие комиксы, вышедшие в тридцатые годы в Югославии, представляли собой обработку народной эпики.

Именно народная эпика – частая тема самого известного русского художника комиксов Юрия / Джордже Павловича Лобачева (выступал также под псевдонимом Стрип). Лобачев был не только художником, но и автором сценария и создал более десятков текстов. Рисованные романы по произведениям сербского народного творчества Лобачеву особенно удавались: именно он создаст чудесные комиксы, которые читает уже не одно поколение, а многие из них собраны в отдельные альбомы. Так, в 1990-е гг. издательство «Дечје новине» издало несколько альбомов, собрав в них сербскую комикс-эпiku Лобачева: «По следам народных фантазий» («Трагом народне маште»), «Шесть столетий тому назад» («Пре шест столећа») и др.¹ Сказки и легенды «Баш-Челик», «Женитьба царя Душана», «Башня ни на небе, ни на земле» («Чардак ни на небу ни на земљи»), «Конец града Пирлитора» («Пропаст града Пирлитора»), «Биберче» – и это лишь небольшая часть названий из творческого наследия Лобачева.

Восхищаясь его интерпретациями сербских легенд, исследователь истории сербско-

Рис. 1. Рисунок из комикса «Баш Челик»

го комикса Жика Богданович пишет: «Обогащая, углубляя и расширяя оригинальную фольклорную историю, Лобачев предстает перед нами как превосходный интерпретатор: <...> особая атмосфера, ясное видение драматической ситуации, прекрасное владение изобразительными средствами, полными символов – все это свидетельствует о зрелом художественном самосознании»².

Интересно, что Лобачев и в качестве иллюстратора (а он был одним из ведущих иллюстраторов в то время в Сербии)³ использует все возможности комикса как художественной формы, увлеченно соединяя рисунок и текст, иногда включая в издание и собственно комикс. Например, для учебника третьего класса начальной школы он не только делает рисунки, но и создает ребусы, а также включает в книгу

учебный комикс о первом сербском просветителе святом Савве (Растко Неманиче) и, таким образом, становится и первым автором образовательного комикса на Балканах.

¹ Прежде всего благодаря энергии Жики Богдановича, который активно занимался историей югославского комикса.

² Богдановић Ж. Чардак ни на небу ни на земљи: Рађање и живот београдског стрипа 1934–1941. Београд, 2006. С. 65

³ Подробнее см.: Антанасиевич И. Русские художники – иллюстраторы серии «Золотая книга» // Часопис Руски архив (1928–1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС / Југославији. Серија: Историја српске књижевне периодике. Књ. 27. Београд, 2015. С. 577–605.

Несколько иной подход к народной эпике у художника Николая Навоева: он не сколько обрабатывает народные сюжеты, воссоздавая их в рисунке, сколько придумывает на основании народных легенд новые истории, которые стилистически полностью совпадают с оригиналом. Помощь в этом ему оказывал сценарист Бранко Видичем. Навоев вместе с Видичем вдвоем пересказали чуть ли не всю историю Балкан, правда сделав ее куда более авантюристской: «Молодой Бартуло, сын пирата из Дубровника» («Млади Бартуло, син дубровничког гусара»), «Смерть Смаил Аги-Ченгича» («Смрт Смаил Аге Ченгића»), «Женитьба Максима Чарноевича» («Женитба Максима Чарнојевића»), «Комнен Байрактар» («Комнен Бајрактар») «Сын Гайдука» («Хајдуков син») и т. д.

Эмоциональный, размашистый и четкий рисунок, яркие экспрессивные портреты – все это привлекало читателей. Навоев был тонким знатоком пластической анатомии, что позволяло создавать героев, чьи лица

Рис. 2. Комикс из учебника для третьего класса.
Автор: Живоин Карич

Рис. 3. Обложка комикса
«Молодой Бартуло,
сын пирата из Дубровника»

умели передавать все оттенки эмоций: гнев, презрение, высокомерие, ярость, влюбленность и пр. Основную особенность комикса, а именно – изображение в движении, Навоев сохраняет и когда речь идет о портрете, показывая героев (даже второстепенных) в момент сильного эмоционального переживания, что делает его героев такими живыми и такими запоминающимися. Отказавшись от ремесленного повторения, Навоев создал целую галерею персонажей, каждый из которых обладал своей индивидуальностью. Поэтому лица его героев часто использовались в рекламе и украшали титульные обложки журналов, привлекая читателя.

По примеру Лобачева, Навоев для создания определенной атмосферы, мог использовать и псевдонимы: например, в авантюрно-мистических произведениях он представал перед читателями как *Nick Woodyly*, а романах

югославской тематики он часто сербизировал свое имя, превращая его в фамилию – *Н. Николаевич*.

Несколько реже к сербской теме обращался Константин Кузнецов – самый главный «сказочник» белградского круга художников. Он был создателем прекрасных графических версий сказок: это и пушкинские «Сказка о золотом петушке» («Сказка о златном петлићу») и «Сказка о царе Салтане» («Бајка о цару Салтану»), и ершовский «Конек-горбунок» («Коњић-грбоњић») и сказки из сборника «Тысяча и одна ночь» – «Синдбад-мореход» («Синдбад мореполовац»), «Аладдин и волшебная лампа» («Аладин и чаробна лампа»), «Али-Баба и сорок разбойников» («Али Баба и 40 хајдука»), «Портняжка» («Принц кројач»), «Волшебная флейта» («Чаробна фрула»), «Багдадский вор» («Багдадски лопов»). Но к балканской теме (тексты для них составлял Кузнецову известный сценарист Бранко Видич и популярный писатель Светислав Лазич) он обратился лишь дважды: так появились романы «Королевич Марко» («Краљевић Марко») и «Князь Милош» («Књаз Милош»), причем основаным собственно на легендах и народных преданиях был лишь комикс о Королевиче Марко. Особенностью текстов Кузнецова является сознательное создание собственных правил, где рисунок особым образом будет согласовываться с текстом. Так, зная законы комикса, где сокращение количества «этажей» (уровней) и, соответственно, числа кадров не только создает пространственную масштабность, но и влияет на время, «растягивая» его, Кузнецов сознательно (особенно это видно применительно к эпике) создает внутри комикса, то, что Ухтомский определит как «закономерную связь пространственно-временных координат»¹, а в литературе это соединение пространства и времени, требующее соблюдения ритма действия, Бахтин будет именовать хронотопом, т. е. той формально-содержательной категорией, которая определяет жанр².

Таким образом Кузнецов сделает свой рассказ более эпическим, привнесет в него особую изобразительную повествовательность, включит присутствие, хоть и неявное, обязательного для сказки рассказчика-«сказочника». Для этого художник использует множество приемов, например, мало используемый в комиксе прием «объединения» кадров текстом: причем он не только соединяет кадры авторским или же закадровым текстом, так называемыми caption-ами или «кирпичами», но и диалоги размещает так, что они соединяют кадры, создавая тем самым нужную для восприятия сказки дистанцию, где читатель одновременно и включен в процесс и помнит, что сказка ложь, присхोдившая давным-давно за тридевять земель в тридесятом царстве, и рассказывается ему, слушателю, чтобы для намека и урока.

Рис. 4. Кадр из комикса «Королевич Марко»

¹ Ухтомский А.А. Доминанта. СПб., 2002.

² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.

В виде сказки рассказан и вышедший из-под его карандаша самый скандальный сербский комикс-аллегория «История о несчастном короле» («Прича о несрећном краљу»), где за маской Старого короля скрывается король Александр Карагеоргиевич, Молодой король – это престолонаследник Петр II, Винстон Черчилль представлен в образе Западного министра, Йосип Броз Тито – в виде Разбойника, а Сталин – в образе Северного владыки.

Рис. 5. Кадр комикса «История о несчастном короле»

Комикс долгое время был запрещен, и его републикация стала возможна только в 1990-е гг. благодаря стараниям исследователя Здравка Зупана. Конечно, данный комикс адаптацией назвать очень сложно, поскольку он представляет собой, с одной стороны, авторскую реакцию на события, происходящие в регионе, а с другой – пропагандистский текст. Кузнецов придерживался антикоммунистических взглядов и активно сотрудничал в журналах, которые финансировала фашистская Германия: например, печатался в журналах, поддерживающих правительство Недича¹, «Колючий поросенок» («Бодљикаво прасе») и «Мали забавник», «Коло», а также числился художником пропагандистского отделения «S», которое действовало на территории оккупированной Сербии. Кроме того, имя Кузнецова (а также имя еще одного художника-эмигранта – Алексея Ранхнера) упорно связывают с плакатами, нарисованными для так называемой антимасонской выставки в Белграде².

Многие исследователи истории комикса в Югославии пропускают имя Николая Тищенко. К комиксу Тищенко действительно обращался лишь несколько раз (и поэтому его имя не включено в список «золотого белградского круга», но он со-

¹ Милан Недич – министр обороны Королевства Югославия, премьер-министр «Правительства национального спасения». По окончании войны отдан под суд в обвинении государственной измене и покончил жизнь самоубийством.

² Плакаты создавались для издательства «Юго-Восток». Ныне хранятся в историческом архиве Белграда. См.: Ракович Б. У службы стрипа и – окупатора // Политика. 1996. № 9(VIII). С. 9.

здал несколько великолепных комиксов, два из которых представляют сербскую эпiku. Славу Тищенко принесла его деятельность карикатуриста. В тридцатые годы Тищенко работал в русском сатирическом журнале «Бух!», а также сотрудничал с сербской газетой «Политика» и с сербским сатирическим журналом «Ошишани јеж» («Стриженный еж»), где со временем стал ведущим карикатуристом. Его четкие, лаконичные и узнаваемые карикатуры, которые он подписывал *Тэн* (с вариантами *Тен*, *Теп*) заинтересовали югославского комикс-издателя Александра Ивковича, который предложил Тищенко попробовать себя в новом жанре. Тищенко согласился, но и здесь остался карикатуристом-пародистом, поскольку первый его комиксом был скорее похож на сборник карикатур. Роман «Шуточные приключения сыщика Х-9» – пародия на известный криминалистический комикс Алекса Реймонда «Детектив Х-9».

Рисовать пародию на комикс в то время, когда жанр только формируется, – смелость невероятная, но Тищенко блистательно справился с этой задачей, создав образы смешные и запоминающиеся, а включение в текст балканских реалий вызвало бурный читательский интерес.

И хоть пародия Тищенко имела успех, но Ивкович оказался недоволен и предложил автору использовать темы местного фольклора: легенды, предания, народные шутки. Выбирая из богатой сокровищницы народных легенд: героических, иногда страшных, но почти всегда величественных, – Тищенко, карикатурист по природе, все же предпочел рассказать балканскому читателю совсем не героическую, а плутовскую историю об Эре – хитреце из герцеговинского фольклора, этаким балканском Ходже-Насреддине, который из всех ситуаций и житейских неурядиц спасается не посредством меча, а используя неисчерпаемые запасы остроумия и оптимизма.

Но и этот роман не устраивает Ивковича, который от автора ждет большего, и, чтобы оправдать его чаяния, Тищенко (еще во время создания комикса о хитром Эре) начинает работу над романом о герое сербского фольклора – юнаке Банович Страхиине.

Рис. 6. Кадр из комикса «Банович Страхиња» (с автографом автора)

Именно эта серьезная работа приносит ему популярность и... уводит в иллюстрацию: его приглашают иллюстрировать книги для детей и юношества в серии библиотеки «Плава птица» («Синяя птица»). Нужно сказать, что многие русские художники (Лобачев, Жедринской и др.) и даже архитекторы (например, крупнейший русский архитектор Белграда Григорий Иванович Самойлов¹) пробовали себя

¹ Проектировал крупные государственные сооружения: Югославский банк внешней торговли, машиностроительный факультет Белградского университета и др.

в иллюстрации. Но именно Тищенко выработал свой особенный, узнаваемый и оригинальный стиль, который очень нравился тогдашнему читателю и является классическим примером сербской довоенной иллюстрации.

Еще один художник, который не включается в «золотой белградский круг», Всеволод Гулевич, – прекрасный живописец-баталист. Именно он в тридцатые годы по заказу белградского Военного музея составляет большой акварельный альбом, включающий шесть десятков рисунков, иллюстрирующих историю сербской военной формы и вооружения со времен прихода сербов на Балканы, который высоко оценивается не только любителями живописи, но и истории: «Опираясь на исторические данные, литературу и фрески, Всеволод Гулевич реконструировал вид, одежду и оружие воинов разных исторических эпох, сделав из живописи энциклопедию униформы и оружия»¹. Тогда же он оформил и расписал акварелью «Книгу дарителей» Военного музея, которая хранится в музее и по сегодняшний день. Тяготел Гулевич к портретной живописи: из-под его кисти появились портреты сербских князей и королей. А к комиксу Гулевич обратился неожиданно и, можно сказать, в силу обстоятельств. Его деятельность в качестве комикс-художника была короткой – всего девять месяцев, но плодотворной. Комиксы он начинает рисовать в довольно сложное для страны время – в годы немецкой оккупации Белграда. Именно тогда журнал «Мали забавник», который выходил на деньги коллаборационистского правительства Милана Недича, привлёк Гулевича в качестве своего художника. Впрочем, имя Гулевича как автора не появлялось в журнале, который скрывал информацию о своей редакционной коллегии, поскольку все сотрудничающие с журналом опасались мести граждан, враждебно настроенных к коллаборационистам. Кроме Гулевича в журнале работал и Константин Кузнецов, который помогал Гулевичу, объясняя ему на первых порах тайны ремесла. Так появился роман «Меч судьбы» («Мач судбине») об истории средневековой истории Сербии, который выходил с продолжениями в период с 1943 по 1944 г. и остался незаконченным.

Рис. 7. Кадры из комикса «Меч судьбы»

¹ Подробнее см.: Зупан Здравко о каталоге выставки Љубице Дабих «Руски уметници емигранти у Војном музеју» – Зупан З. Всеволод Гулевич: www.rastko.rs/strip/zupan_guljevic_c.html

Как мы видим, адаптация произведения в рисованный роман требует учитывать основные типологические характеристики рисованного романа, которые, если отталкиваться от особенностей формы (фрагментарность и принцип монтажа), на уровне жанра дает форму достаточно синкретичную, соединяющую в себе высокие и низкие жанры, т. е. являет собой жанровую диффузию и в таком виде включается в более широкий культурологический контекст. Причем при анализе адаптаций необходимо помнить о том, что все «тело» комикса представляет политекстуальное образование, насыщенное не только внутритекстовыми аллюзиями, но и графическими и культурологическим реминисценциями. Поэтому тематика, которую выбирает автор, также определяет композицию комикса, формирует его структуру.

Кроме того комикс требует активного участия читателя, который должен быть не просто созерцателем или читателем, но созерцателем и читателем одновременно, к тому же знающим, понимающим и воспринимающим те инновативные формы, которые являются обязательными для рисованной литературы: «Комикс намного ближе к литературе, чем к кинематографу и мультипликации, в связи с активной перцептивной деятельностью реципиента, который должен, читая присутствующие тексты и переходя взглядом от одного кадра к другому, суметь воссоздать в своем восприятии весь мир звуков и движений, производимых персонажами и предметами... Таким образом, мы видим, что среди других экранных искусств комикс требует большей активности реципиента, который для адекватного восприятия вербо-иконического сообщения должен заняться сотворчеством, маркирующим коммуникативность комикса»¹.

Довольно долго такие моменты не учитывались еще и потому, что любая визуализация художественного произведения автоматически воспринималась как часть такого явления, как американский образовательный комикс, который получил распространение в 1950-е гг. и показал себя настолько отрицательным явлением, что даже возник термин «тормознутая грамота» (англ. *Retard(ed) literacy*). Да, конечно, история комикса и его связь с образованием имеет свои традиции, причем традиции довольно долгие и, несомненно, связанные с самой историей рисованной литературы как явления: достаточно вспомнить роль детских иллюстрированных журналов в развитии комикса или то, что один из первых комиксов – рисованная история Тепфера – возник именно как образовательно-воспитательное средство. Но коммерциализация комикса, которая началась в период формирования крупных монополий, таких как *Marvel* и *DC Comics*, привела к тому, что комикс стал еще и формой обязательного обучения и его стали обвинять в упадке интереса к чтению, что породило и ныне продолжающуюся дискуссию и о пользе / вреде комиксов как средства обучения.

Пренебрежительное отношение к комиксу, особенно когда речь идет об адаптациях художественной классики, встречается и ныне, как бывало оно и в период его возникновения, в данном случае – в югославской периодике тридцатых годов.

Например, в белградском журнале «Искусство и критика» («Уметност и критика») за 1939 г. появилась статья с названием «В защиту народной поэзии», анонимный автор которой восклицает с огорчением: «...комикс и народная поэзия! Индустрия искусственной фантастики с современным реквизитом! Прошлым летом мы уже наблюдали изнасилование одной эпической песни “Женитьба цара

¹ Козлов Е.В. Коммуникативность комикса в текстуальном и семиотическом аспектах. Волгоград, 1999.

Душана»¹... А теперь в «Политикином забавнике» выходит комикс «Баш-челик» по сказке, а недавно выходила и комикс-хроника «Конец града Пирлитора» по мотивам народной поэзии... Какой абсурд, какое незнание сути искусства или, вернее, какая дерзкость по отношению к культурному наследию!.. вечная витальность поэтических замыслов в том, чтобы оставить в своих наивных рассказах, полных магической веры, место воображению, чтобы слушатель мог по суггестии волшебных поэтических слов и фигур представить себе миры, о которых когда-то мечтало человечество... Трехголовые герои, крылатые кони, чуда и чудовища, возникшие в фантазии народа, не могут быть конкретными личностями – они символы желаний, символы мечты молодого еще человечества о свободе, о силе... Эта мечта не подлежит репродукции, тем более такой абсурдной, как современная техника рисования, которая сама по себе не что иное, как художественная порнография...»².

Рис. 8. Трехголовый герой Джорджа Лобачева в комиксе «Конец града Пирлитора»

Известный филолог Петар Митропан в тексте, напечатанном в альманахе «Просвета» в том же 1939 г., анализируя комикс как особую структуру, верно отмечает, что «комикс по своей природе представляет действие в картинках, требует наличия определенной темы и специфично эту тему перерабатывает; требует, если можно выразиться кинематографическим термином, – драматизации действия, требует напряжения, акции, быстрой смены ситуации». Но он приходит к неожиданному выводу, что комикс вследствие этого «непоследователен и нелогичен, поэтому он использует фантастику как элемент, поэтому он требует жестоких и кровавых действий и подвигов, поэтому идет глорификация героев гангстерского и детективного мира».

Такое непонимание природы комикса связано с тем явлением, которое Б. Гройс

объяснил в своей концепции искусства как валоризацию профанного: «Профанная среда крайне неоднородна, она состоит из вещей, которые не признаются культурными институтами, обеспечивающими хранение культурной памяти. Но именно профанная среда, состоящая из всего неценного, незаметного, неинтересного, внекультурного, преходящего, является резервуаром для потенциально новых форм и ценностей»³.

А комикс тем и ценен, что старается расширить возможности семиотической системы: он активно включает новые знаки в систему, и активно использует знаки комиксовой семиотики вне границ текста комикса, открыт для новых тем, умело

¹ Здесь и далее автор упоминает комиксы Лобачева.

² Цитируется по: Зупан З., Драгинчић С. Историја југословенског стрипа 1, Нови Сад 1986: www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/umesto-zakljucka.html

³ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 183.

подчиняя потребностям комикса художественные приемы других видов искусства. Поэтому изучать комикс необходимо только как открытую систему, и сам феномен комикса и художественных приемов, им используемых, следует рассматривать в контексте восприятия культуры как производной общества – и культуры как индустрии.

ЛИТЕРАТУРА

Антанасиевич И. К истории советского комикса // Славистика. 2016. № 20. С. 533–540.

Антанасиевич И. Русская классика в картинках. Белград, 2015. 278 с.

Антанасиевич И. Русские художники – иллюстраторы серии «Золотая книга» // Часопис Руски архив (1928–1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС / Југославији. Серија: Историја српске књижевне периодике. Књ. 27. Београд, 2015. С. 577–605.

Богдановић Ж. Чардак ни на небу ни на земљи: Рађање и живот београдског стрипа 1934–1941. Београд, 2006. 308 с.

Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. 374 с.

Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. Эссе. М., 1996. С. 430–447.

Зупан З. Всеволод Гуљевич: www.rastko.rs/strip/zupan_guljevic_c.html

Зупан З., Драгинчић С. Историја југословенског стрипа 1, Нови Сад 1986: www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/umesto-zakljucka.html

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

Кондратьев Василий. Бумажная опера: Комиксы в русской жизни, или Русская жизнь в комиксах: к столетию проблемы // Русский журнал. 1998. 19.06 (old.russ.ru/journal/ist_sovt/98-06-19/kondrat.htm)

Ракочевић Б. У служби стрипа и – окупатора // Политика. 1996. № 9(VIII). С. 9.

Полякова К.В. Становление семиотической системы американского комикса и японского манга. СПб.: Питер, 2004. 160 с.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

Ухтомский А.А. Доминанта. СПб.: Питер, 2002. 448 с.

REFERENCES

Antanasievich I. To the History of the Soviet Comics. Slavistika. 2016. No 20, pp. 533–540.

Antanasievich I. (2015) Russian Classics in Pictures. Belgrade. 278 p.

Antanasievich I. Russian Artists – Illustrators of the Series “Golden Book”. *Chasopis Ruski Arkhiv (1928–1937) i kultura Ruske Emigratsie u KraleVINi CXC / Yugoslaviyi. Seriya: Istoriya Srpske Knizhevne Periodike*. Vol. 27. Belgrade. 2015, pp. 577–605.

Bogdanovich Zh. (2006) Attic in the Sky or on Earth: The Birth and Life of the Belgrade Comic. 1934–1941. Belgrade. 2006. 308 p.

Groys B. (1993) Utopia and Exchange. Moscow. Znak Publ. 374 p.

Erofeev V. (1996) In the Labyrinth of Accursed Questions. A Collection of Essays. Moscow, pp. 430–447.

Zupan Z. Vsevolod Guljevich: www.rastko.rs/strip/zupan_guljevic_c.html

Zupan Z., Draginichich S. The History of Yugoslavia Comics 1, Novi Sad 1986: www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/umesto-zakljucka.html

Kozlov E.V. (1999) Communicativeness of the Comics in the Textual and Semiotic Aspects: Thesis. Volgograd. 235 p.

Kondratiev Vasily. Paper opera: Comics in Russian Life, or Russian Life in Comics: by the Centenary of the Problem. *Russky Zhurnal*. 1998. 19 June (old.russ.ru/journal/ist_sovr/98-06-19/kondrat.htm).

Rakovechich B. On the Service of Comics and – the Invader. *Politika*. 1996. No 9(VIII), p. 9.

Polyakova K.V. (2004) The Formation of the Semiotic System of the American Comics and the Japanese Manga. St.-Petersburg. Piter Publ. 160 p.

Tynyanov Yu.N. (1997) Poetics. History of Literature. Cinema. Moscow. Nauka Publ. 576 p.

Ukhtomsky A.A. (2002) The Dominant. St.-Petersburg. Piter Publ. 448 p.

Сведения об авторе:
Ирина Антанасиевич,
доктор филологии
профессор
филологический факультет
Белградский университет
(Сербия)

Irina Antanasievich,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Belgrade University
(Serbia)

SERBIAN STORIES OF RUSSIAN ARTISTS