

Научное приложение. Вып. LXXIV

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

ВЕСЕЛЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ:
культурные герои
советского детства

Новое литературное обозрение
Москва 2008

УДК 7.036(470+571)7
ББК 85.103(2)53-022.8
М34

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LXXIV

М 34 **Веселые человечки: Культурные герои советского детства:** Сб. статей / Сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — ??? с., илл.

Карлсон и Винни-Пух, Буратино и Электроник, Айболит и Кот Леопольд, Чебурашка и Хрюша — все эти персонажи составляют «пантеон» советского детства, вплоть до настоящего времени никогда не изучавшийся в качестве единого социокультурного явления. Этот сборник статей, написанных специалистами по разным дисциплинам (историками литературы, антропологами, фольклористами, киноведами...), представляет первый опыт такого исследования. Персонажи, которым посвящена эта книга, давно уже вышли за пределы книг, фильмов или телепередач, где появились впервые, и «собрали» вокруг себя множество новых смыслов, став своего рода «иероглифами» культурного сознания современной России. Осмысление истории и сегодняшнего восприятия этих «иероглифов» позволяет увидеть с неожиданных, ранее неизвестных сторон эстетические пристрастия советского и постсоветского общества, дает возможность более глубоко, чем прежде, — «на молекулярном уровне» — описать социально-антропологические и психологические сдвиги, происходившие в истории России в XX—XXI веках.

УДК 7.036(470+571)7
ББК 85.103(2)53-022.8

ISBN 978-5-86793-642-6

© Авторы. 2008
© «Новое литературное обозрение», 2008

От составителей

Идея этого сборника родилась внезапно и осуществилась стремительно.

Во время конференции, происходившей в ноябре 2007 года, составители (еще не знающие об этом) и участники проекта (также не догадывающиеся об ожидающей их участи) в сугубо неформальной обстановке заговорили о любимых персонажах своего детства. О Буратино и Незнайке, Докторе Айболите и героях «Волшебника Изумрудного Города», Карандаше и Самоделкине, Карлсоне и Винни-Пухе, Хрюше и Степашке, Чиполлино и Чебурашке, коте Леопольде и Волке из «Ну, погоди!», Электронике и Масяне.... В июле 2008 года была получена последняя статья «Веселых человечков». Выходит девять месяцев: для деторождения — нормальный срок, для научного сборника — почти рекордный.

Мы тешим себя надеждой, что тема сборника обладает некоей притягательностью, которая не только мобилизовала наших героических авторов, но и заинтригует читателя. Нас первоначально поразила очевидность не замеченного доселе факта: существует *не описанный и не опознанный в качестве такового пантеон героев советского (и постсоветского) детства*. Эти герои хоть и были дозволены официальной культурой, но, скорее всего, стояли к ней как-то «боком» — во всяком случае, оформленная ими идеология сильно отличалась от советской¹. Даже «маленький Ленин», как показывает в своей статье К. Богданов, по мере освоения этого образа детской культурой утратил свою идеологическую определенность.

Оказалось, что коллектив любимцев ограничен, хотя и какие-то персонажи, актуальные для одного поколения, могут значить гораздо меньше для другого, и наоборот. Но все эти персонажи обладают колоссальной символической силой и беспрецедентным обаянием. Они выступают в качестве иероглифов определенных социопсихологических состояний, которые сохраняют свою значимость на протяжении всей жизни

бывшего ребенка — и потому из книжек или мультиков переходят в игры, названия фирм, продуктов, рекламу и т.п. Именно через этих любимых героев осуществляется вполне реальная и осязаемая связь между советскими и постсоветскими поколениями: Чебурашку или Винни-Пуха сегодняшние родители и дети любят *одинаково*; книжки об этих персонажах и других «веселых человечках» задают некий общий знаменатель культурного опыта, в остальном весьма несхожего ...

Вот почему необходимо понять, в чем же состояла и состоит функция этих *культурных героев*. За каждым из них ощущается комплекс противоречий и даже поведенческих стратегий, явленных в игровом плане, часто комически, всегда эмоционально и никогда — дидактически. С. Ушакин в статье, открывающей сборник, предлагает, на наш взгляд, убедительное объяснение важности этих персонажей: по его мнению, они воплощали и восполняли нарастающий в позднесоветский период дефицит символических порядков, предлагая различные игровые сценарии символического — откровенно и иронически утилизирующего материал Воображаемого и вместе с тем неявно указывающего на лакановское Реальное: утрату, потерю, травму. Вот, кстати, почему среди героев (пост)советского детства меланхоликов явно больше, чем оголтелых оптимистов. Такова широкая рама, в которой разворачиваются истории конкретных персонажей — их всегда неповторимые и в то же время открытые для читательского или зрительского «соавторства» версии символического, воображаемого и реального. Все вместе эти персонажи формируют легко опознаваемую мифологию советского и отчасти постсоветского детства — находящую свое продолжение и за пределами детства, формирующую ключевые дискурсивные формулы, влияющие на сознание и самосознание взрослых уже людей. Именно контуры, смысл и эффекты этой мифологии и этих формул пытаются нащупать авторы настоящего сборника.

Как подлинно мифологические персонажи, все наши герои — и это был наш важнейший принцип отбора «веселых человечков» — существуют больше чем в одной медиальной среде. Как правило появляясь в качестве персонажей книги, они часто обретают популярность на кино- или телеэкране, а затем мультиплицируются в сиквелах, игрушках, вещах и потребительских брендах. Вот почему некоторые статьи сборника сосредоточены на том, как в определенной медиальной среде функционирует конкретный образ. Так, о *книжках* о Буратино, Айболите,

Волшебнике Изумрудного Города, Незнайке и Винни-Пухе пишут соответственно М. Липовецкий, К. Платт, Э. Несбет, И. Кукулин и Н. Смолярова. *Фильмам и мультфильмам* о Буратино, Волке и Зайце, Чебурашке, Леопольде, троице из Простоквашино, Масыне посвящены статьи А. Прохорова, Л. Кагановской, С. Кузнецова и К. Ключкина, А. Бараша, Е. Барабан, Б. Боймерс. А К. Богданов (статья о маленьком Ленине), М. Майофис (статья о Карлсоне), Е. Прохорова (статья о Хрюше и Степашке), Ю. Левинг (статья о Винни-Пухе), И. Кукулин (статья об Электронике) наблюдают за тем, как трансформируется смысл конкретного образа при его *перемещениях из одной медальной среды в другую*, как изменяется идеологическая интерпретация, сопутствующая этим «переездам»; ведь часто герой появляется в одну эпоху, а популярность обретает в другую — и это очень разные *лики* героя. Так, скажем, Пух Заходера не похож на Винни-Пуха Хитрука (об этом пишет Ю. Левинг), а Карлсон первых переводов на русский (конец 1950-х) совсем не тот герой, что заговорил голосом В. Ливанова с телеэкранов в конце 1960-х — начале 1970-х (см. статью М. Майофис). Медиальные трансформации героев чаще всего зримо оформляют именно исторические сдвиги культуры; причем в них, рискуем утверждать, более отчетливо, чем в любой другой культурной области, резонируют *невидимые*, неидеологические перемены — среды, психологии, одним словом, хабитуса.

Кроме того, многие из этих героев (что вообще характерно для русской культурной истории) претерпевают натурализацию, из иностранцев превращаясь в соотечественников. Такова судьба Буратино и Айболита, Карлсона и Винни-Пуха... Не случайно проблема *перевода* занимает такое место в статьях К. Платта об Айболите и его предшественнике Докторе Дулитле и Н. Смоляровой об англо- и русскоязычном Винни-Пухах.

Наконец, еще одно важное обстоятельство. Поскольку речь в сборнике идет о культурных героях *нашего* детства, откровенно эссеистическое и импрессионистическое письмо используется в «Веселых человечках» наряду с научными методами историко-культурного анализа. Мы предвидим, что наш сборник попадет под перекрестный огонь упреков в неосновательности (как «несерьезного» материала, так и ненаучного анализа), с одной стороны, и «заумности» (если не занудстве), с другой. Но с полным пониманием опасности данной стратегии, мы сознательно идем на соседство методологически различных текстов, объединенных лишь общностью предмета письма.

Во-первых, в этом состоит экспериментальность сборника — ведь нас интересует не только рациональное описание культурной функции Чебурашки или Электроника, но и экзистенциальное наполнение этих образов — последнее, понятно, более доступно для эмоционально-эссеистического, чем для строго научного письма. Во-вторых, мы рассчитываем на некий стереоскопический эффект, который может возникнуть, когда личные реакции одного автора наложатся на аналитическую логику другого. В-третьих, мы хотели бы, чтобы эта книга была интересна не только профессиональным гуманитариям — мы надеемся, что и наши дорогие коллеги, и те, кому просто любопытно узнать побольше о «веселых человечках», найдут в нашем сборнике тексты по своему вкусу.

К сожалению, нам не удалось описать всех заслуживающих того персонажей. За пределами сборника остались Карандаш и Самоделкин, Чиполлино, муми-тролли и, возможно, некоторые другие «веселые человечки». За все эти упущения полную ответственность несут составители сборника, которые обязуются при будущих переизданиях этой книги (а их будет их как много! ☺) восполнить наличествующие лакуны. Пока же мы хотели бы выразить горячую признательность всем авторам сборника, которые в рекордные сроки, бросив текущие дела, принялись писать и написали замечательные статьи о «веселых человечках». Особая благодарность — Константину Богданову, Сергею Ушакину, Сергею Кузнецову и Александру Дмитриеву, помогавшим составителям своими критическими советами, а также Сергею Степанову и Дине Назаровой — за неустанную техническую и моральную поддержку. И конечно — спасибо Ирине Прохоровой, поддержавшей идею сборника, когда она только забрезжила в конференционном чаду, и доведшую этот проект до книжного воплощения.

Август 2008 г.

¹ Первым на этот феномен указал Мирон Петровский в своей, видимо, уже классической работе «Книги нашего детства» (М., 1986; 2-е изд. — СПб., 2006) — однако у этой работы, помимо вынужденных цензурных ограничений (первое издание этой книги, соответствующее авторскому замыслу, вышло только в 2006 году), были и методологические, обозначенные, в частности, уже самим названием: Петровский пишет только о литературных текстах, мы же — о феномене своего рода детского «пантеона», персонажи которого имеют сложные и менявшиеся во времени социокультурные функции.

ПРОЛОГ

Сергей Ушакин

«МЫ В ГОРОД ИЗУМРУДНЫЙ ИДЕМ ДОРОГОЙ ТРУДНОЙ»:

*маленькие радости веселых человечков**

Какое туманное лето
В неласковой этой стране!
Я в теплое платье одета,
Но холодно, холодно мне! <...>

Я встретила здесь крокодила.
Он мне улыбнулся, как друг.
«Ты хочешь, — его я спросила, —
К бананам и пальмам на юг?»

«Дитя, — отвечал он уныло, —
Не видеть родной мне земли!»
И слезы из глаз крокодила
По черным щекам потекли.

С. Маршак, «Львица» (из книги «Детки в клетке», 1923)

«Дорогой Максим Горький. Я очень люблю смешные книжки. Мне восемь лет. Лиза Черкизова». Алексей Максимович весело тряхнул головой и сказал: — Аргумент убедительный. Человеку восемь лет. Надо дать ему смешные книжки.

Агния Барто, «Большая поэзия для маленьких» (1963)

Ровесники-ровесницы, девчонки и мальчишки,
Одни поем мы песенки, одни читаем книжки....

И. Дик, «Девчонки и мальчишки» (1967)

*«Идеальные взрослые, не отягощенные
благополучием»*

В 1980 году, на излете застоя, московский «Политиздат» начал выпуск «художественно-публицистических и научно-популярных изданий» в серии «Личность. Мораль. Воспитание». Несмотря на свое официальное название, эта серия книжек карманного формата стояла особняком в общем потоке пропагандистской продукции издательства: серию составили работы наиболее интересных публицистов и обществоведов позднесоветского периода — Евгения Богата, Игоря Кона, Инны Руденко, Валентина Толстых и др. Судя по содержанию, «Личность. Мораль. Воспитание» была рассчитана прежде всего на подростков, студентов и учителей, а ее основную задачу авторы и редакция видели в развитии определенной формы рефлексии, определенного языка, способного передать сложности процесса индивидуального взросления. Большинство материалов серии были написаны либо в ответ на письма читателей, либо по итогам журналистских командировок. Темы (неудачной) любви и (несостоявшегося) счастья, (не)понимания и непохожести, одиночества и справедливости были основными. Несмотря на все разнообразие житейских ситуаций, финальная «мораль воспитания», как правило, сводилась к одному и тому же принципу, четко сформулированному драматургом Леонидом Жуховицким, постоянным автором серии: «Счастье всегда строят по индивидуальному проекту. <...> Счастливыми не рождаются — счастливыми становятся»¹.

Любопытно, что в этом деле строительства счастья по «индивидуальным проектам» детству отводилась принципиальная роль социокультурного фундамента². Из очерка в очерк авторы серии доказывали, что деформации и коррозии, которым этот «базовый элемент» подвергается в последующей жизни, не столько меняют исходную чистоту самого «элемента», сколько делают ее менее очевидной. Отсюда — разнообразные формулы типа «трудных детей нет, есть труднодоступные»³. Отсюда — призыв того же Жуховицкого: «Помоги своей судьбе»⁴. Детство виделось своеобразным экзистенциальным заповедником, закрытым для вмешательства посторонних, своего рода неприкосновенным эмоциональным запасом, неким мерилom последующей — уже не детской — жизни. Соответственно и главный вопрос состоял в том, как «уберечь, сохранить детство» — преж-

де всего, в себе самом?⁵ Словно выворачивая наизнанку доктрину официального социального конструктивизма, зафиксированную в концепции «формирования личности», Инна Руденко, например, писала:

Детство с двумя-тремя годами юности Герцен назвал «самой нашей частью жизни». <...> «Самая наша» — значит, что, не умудренные еще невзгодами, не отягощенные благополучием, мы в это время ближе всего сами к себе, к своей сути, к сердцевине человеческого «я» <...> Ребенок — это, можно сказать, идеальный взрослый, точнее, взрослый в идеале. Или каким он станет в самом деле, или каким он мог бы быть, если бы не... За этим «не» может следовать разное⁶.

Идея заповедности детства, с ее стремлением локализовать во времени стадию, на которой «серцевина человеческого “я”» еще не подверглась негативным модификациям, скорее всего, являлась для Руденко и ее коллег способом имплицитной критики «взрослого» состояния в условиях позднего социализма. Человеческая «суть» здесь противопоставлялась разнообразным социальным «маскам». Неслучайно разговоры о подлинности и искренности отношений в «Личности. Морали. Воспитании», как правило, шли под аккомпанемент темы «быть или казаться»⁷. Возрастная специфика аудитории серии позволяла придать этому основному вопросу позднего социализма «подростковый» характер. Кризис подлинности оказывался не столько общей чертой *режима*, сколько отражением конкретной *возрастной стадии*. Точнее — следствием неспособности сохранить в чистоте свои «истоки»⁸ (Илл. 8).



Для авторов сборника «Веселые человечки» такая полемика с советским режимом — дело прошлого. И многие из них вряд ли согласятся с подобной идеализацией автономии советского детства: если у Руденко (советский) взрослый — это испорченный (советский)

Илл. 1. Подростковая дилемма позднего социализма: «Быть или казаться?» Иллюстрация к книге Евг. Богата «Понимание» (2-е изд. Серия: «Личность. Мораль. Воспитание». М.: Политиздат, 1986). Художник В.С. Любаров

ребенок, то у постсоветских авторов советский ребенок — это экран для взрослых проекций. Однако при всех принципиальных отличиях большинство статей сборника сходится с Руденко в главном. Детская культура в анализе авторов «Веселых человечков» — это тоже, по преимуществу, культура, предназначенная для «идеальных» советских взрослых, «не отягощенных благополучием»⁹. В обоих случаях культура детства призвана не столько отразить реальность жизни, сколько создать «параллельную реальность» ощущений — будь то, например, ощущение утраченной аутентичности или ощущение обретенной маски.

Но в отличие от Руденко, для постсоветских авторов сборника цель не в том, чтобы приблизиться к недеформированной «сути» человека. Скорее авторы сборника видят свою задачу в том, чтобы понять, почему деформации этого «я» приняли именно такие социально-исторические формы.

Соответственно и «самое наше» в данном случае — это набор ключевых персонажей советского детства — от Володи Ульянова до Буратино, от Чебурашки до Кота Леопольда и примкнувшей к ним Масыни. Эти персонажи, сочиненные взрослыми, были адресованы и тем взрослым «в идеале», которыми они хотели бы стать, но не сумели, и тем «испорченным детям», которыми эти взрослые могли бы не быть, но стали. Собственно, цель сборника и состоит в том, чтобы показать, как сформировался пантеон советского детства. Начавшись в 1920-х годах, этот процесс оформления канонических детских образов достиг своего пика в 1960-х, постепенно сойдя на нет в 1990-х.

Впрочем, для авторов «Веселых человечков» заветные «золотые ключики» советского детства служат не столько условием доступа к потаенной двери, ведущей в биографический заповедник, о котором фантазировала Руденко, сколько своего рода «отмычкой» к феномену «советской идентичности». Условно говоря, главный вопрос здесь не о форме «ключиков», а о прочности «дверей», то есть — о тех социальных и культурных условиях, благодаря которым позднесоветские жанры «закрытости» (будь то, например, шутки или цинизм) обрели свое внутреннее наполнение. Используя различные теоретические и методологические подходы, авторы статей предлагают представить, как воспринимались бы хорошо знакомые персонажи советского детства, «если бы не...». Естественно, что причины, следующие за этим «не», в каждом случае разные. Постоянным, однако, остается общее стремление если и не осуществить ар-

хеологию «формообразования знания»¹⁰, археологию изначально скрытых смыслов, то по крайней мере обозначить возможность иного прочтения и восприятия хрестоматийных героев кино и мультфильмов. Возможность, которая была недоступной или неочевидной в момент появления этих героев на свет.

В ходе такого анализа самодостаточные художественные образы, изначально предназначенные в основном для детей, трансформируются в *образчики культуры*, дающие представление о типе и качестве материала, из которого формировалось советское общество *в целом*. И, как показывают статьи в этом сборнике, нередко «тип» и «качество» этих образчиков были далеки от очевидных. Являясь частью официальной массовой культуры, «веселые человечки» 1960—1970-х тем не менее дали жизнь формам взросления, которые с трудом вписывались в рамки этой самой культуры.

Очевидная плакатность и относительная одномерность этих персонажей, впрочем, не должны преуменьшать их культурной (и аналитической) значимости. Рут Бенедикт, известная американская антрополог первой половины XX века, отмечала в своей фундаментальной работе «Модели культуры», что изучение простейших форм *чужой* культуры позволяет понять в наиболее экономичном виде хитросплетения *собственной*: «В менее сложных культурах наиболее четко могут проявляться именно те социальные факты, которые либо кажутся непостижимыми, либо вообще недоступны посторонним в культурах с более сложной организацией»¹¹. Иными словами, именно благодаря своей утрированности Хрюши и прочие Степашки позволяют относительно легко увидеть внутренние механизмы, с помощью которых советская культура обеспечивала воспроизводство взрослых соответствующего типа и маргинализовала тех, кто выходил за допустимые рамки.

Разумеется, вопрос о природе этих механизмов остается открытым. Их четкость и очевидность *сегодня* вполне может быть итогом ретроспективной попытки придать внутреннюю стройность и смысловую завершенность феноменам культуры, которые ни этой стойкости, ни этой завершенности изначально не имели. Перефразируя Бенедикт, можно сказать, что в таких ретроспективных реконструкциях всегда таится опасность создать *описание* культуры, которое является более упорядоченным, чем *сама культура*¹².

С этой точки зрения сегодняшние попытки понять суть и логику вымышленных персонажей давнего и недавнего про-

шлого, на мой взгляд, важны не только своими выводами о природе советской культуры вообще и культуры советского детства в частности. Крайне интересными, на мой взгляд, являются и те аналитические и повествовательные операции, с помощью которых исследователи сегодня снимают позолоту с «золотых ключиков» прошлого. В процессе такого аналитического дистанцирования «самое наше», как правило, оказывается если не чужим и чуждым, то уж точно «не своим» и зачастую — не «самым»¹³. Об убедительности этих моделей дискурсивного отчуждения советского прошлого судить читателю. Мне же хотелось бы обозначить общий контекст восприятия детства, в который встраивались «веселые человечки».

Свой круг. Веселая карусель

Несмотря на возможные критические ноты, содержащиеся в текстах авторов «Личности. Морали. Воспитания», сама идея автономности детства, как справедливо отмечает Мария Майофис в своей статье о советском Карлсоне, являлась широко распространенной в официальной детской литературе советского периода. Массовая культура позднего социализма, ориентированная на детей, также опиралась на метод гиперболизации самостоятельности и отделенности «детского мира». Например, массовые детские песни, традиционно акцентировавшие тему революционной романтики, с конца 1960-х годов начинают активно эксплуатировать тематику совсем иного рода. С одной стороны, в этих песнях троп «чудо-острова Чунга-чанга», с его кокосами, бананами и жизнью, не замутненной бедами (сл. Ю. Энтина), рисовал детство как некий сплав идей первобытного коммунизма и руссоистских учений о естественном человеке¹⁴. С другой стороны, утопии Чунга-чанга противостояла менее экзотичная (но более абстрактная) версия «советского счастья». Песни этого типа отсылали к «той стране, стране особой» («Наша школьная страна», сл. К. Ибряева), где основным постулатом была непреходящая уверенность в том, что детство — это исключительно «свет и радость» («Детство — это я и ты», сл. М. Пляцковского). Автономность детства в данном случае ассоциировалась не столько с периодом санкционированной беззаботности («Наше счастье постоянно»), сколько со временем всеобщего, коллективного веселья, естественного и закономерного именно в силу возраста («*Должны* смеяться дети»).

Патетика неизбежного счастья и веселья, впрочем, порожидала естественную проблему кризиса ожиданий. Одновременно с жанром гиперболизированного веселья формировался и жанр меланхолических плачей по несовершенному, но уже утраченному будущему¹⁵. Эти плачи, оформленные в виде ритуалов прощания с детством (и школой), тем не менее не столько готовили к грядущим переменам, сколько грозили их неотвратимостью: «Детство кончится когда-то, ведь оно не навсегда» («Крылатые качели», сл. Ю. Энтина).

В отличие от традиционных моделей взросления, в которых детство воспринимается в виде *временного* состояния, — Арнольд ван Геннеп сравнивает детство с болезнью, которая проходит¹⁶, — автономная версия детства условиями *выхода* из этого состояния интересовалась мало. Недостаток неполитизированных *символов* перехода к недетской жизни в итоге оформлялся как проблемность *самого процесса* перехода. В лучшем случае, перспектива перехода обнажала отсутствие необходимых знаний о будущем: «Детство мое, постой, не спеши, погоди, дай мне ответ простой — что там впереди?» («Ты погоди», сл. И. Шаферана, 1970). В худшем — переход воспринимался как стадия пассивной готовности к самому плохому, сопровождаемая мольбами и заклинаниями: «Прекрасное далеко, / Не будь ко мне жестоко, / Не будь ко мне жестоко, / Жестоко не будь» («*Прекрасное далеко*», сл. Ю. Энтина). Вне зависимости от конкретного содержания, разрыв между радостным детством и непредсказуемым будущим артикулировался в тональности плохо скрытой тревоги. Минорные мелодии этих плачей лишь усиливали общее чувство меланхолической обреченности¹⁷. В постсоветское время рок-музыкант Егор Летов доведет символику этого разрыва до логического предела, используя цитату из песенки Буратино «Далеко бежит дорога, впереди веселья много» для названия песни, рефрен которой бесконечно повторялся в финале: «Мы идем в тишине по убитой весне <...> / По упавшим телам, по великим делам <...> / Мы идем в тишине по убитой весне / По распятым во сне и забытым совсем»¹⁸.

Такое обостренное внимание к возрастному переходу является закономерным следствием социальной модели, в которой детство воспринимается в качестве независимой стадии, слабо связанной с последующими возрастными периодами. В позднесоветской культуре для детей установка на «заповедность детства» наиболее ярко проявилась вовсе не в стремлении *конкретизировать* абстрактные понятия «света и радости». Как

показывают тексты сборника, вопрос о советском содержании «детского веселья» — впрочем, как и о содержании «советского счастья» ранее¹⁹, — оказался в тени более серьезного вопроса о том, куда это веселье ведет и чем оно может закончиться²⁰.

Важная сама по себе, эта обостренность темы возрастного перехода обнажает еще одну существенную проблему. Как и в случае с авторами «Личности. Морали. Воспитания», подчеркнуто возрастной контекст позволил локализовать в рамках детского жанра более широкую тенденцию. У идеи автономного советского детства был свой *взрослый* вариант — многочисленные версии самостоятельных «миров», в которые, как отмечает Н. Смолярова, «хотелось убежать» от советской повседневности. Такое обособление социокультурных сфер в позднесоветском обществе в целом выводило на первый план тему *сочетаемости* разнородных дискурсов и форм поведения. Их структурный и содержательный диссонанс оказывался не исключением, а способом организации жизни. Юрий Левинг в своей работе о Винни-Пухе показывает, как сам феномен *прерывности* превратился у Федора Хитрука, режиссера мультфильмов о Винни-Пухе, в господствующий эстетический прием. В данном случае внезапность *сбоев*, постоянное «*непопадание* в ритм» стали сознательным способом построения визуального и нарративного ряда.

Фигура трикстера, о которой пишут многие авторы данного сборника, была еще одним культурным отражением ситуации, в которой «смычка» и «стыковка» несовпадающих или даже противоположных кодов превратилась в самостоятельную — а не просто переходную — область символической и поведенческой активности. Как я покажу ниже, во многом ответом на символическую непроясненность характера взаимоотношений между несовпадающими сферами позднесоветской жизни стала гибридизация кодов. *Промежуточность* возникших символов обнажила одновременно и их ускользающий («*между*»), и их дестабилизирующий («*жуткий*») характер.

Является ли подобная сложность символизации практик возрастного перехода исключительно советским феноменом? Вряд ли. Уникально в данном случае не столько само восприятие советского детства в виде разнообразных «чудо-островов», сколько отдельные характеристики этих формообразований. Чуть ниже я покажу, как неустойчивость существования советских чудо-островов превращала их в позднесоветский вариант Атлантиды, а обретенные степени свободы приобретали монструозные черты: советская Чунга-чанга требовала своего чело-

века-амфибии. Пока же я хотел бы выделить принципиальную черту этого жанра: особенность «заповедных далей» советского детства состояла не в их содержании, но в относительно позднем оформлении темы детских чудо-островов в самостоятельный жанр популярной культуры. Например, в США относительно замкнутый статус детства стал предметом детального разбора и критики антропологов уже с 1920-х годов. Начало этому процессу во многом положила Маргарет Мид. В середине 1920-х годов она провела несколько лет на островах Самоа, наблюдая за жизнью детей. Как обнаружила Мид, традиционное различие между работой и игрой, между «делами» взрослых и «пустяками» детей, характерное для западной культуры, вовсе не является данным. Вот как антрополог описывала свои попытки спровоцировать малолетних аборигенов на детские игры:

Мне прислали ящик глиняных трубок для выдувания мыльных пузырей. Местные дети о мыльных пузырях знали, но их способ выдувания был гораздо менее эффективен по сравнению с тем, на что были способны мои трубки. Восторг детей по поводу красоты и размеров пузырей, созданных с помощью этих трубок, впрочем, длился недолго. Поиграв всего лишь несколько минут, девочки стали упрашивать меня разрешить отнести трубки их матерям. Трубки здесь предназначались для курения, а не для игры. Иностранные куклы их не интересовали вообще; своих же кукол у них не было... Они никогда не играли в «дом» и не строили шалашей. Мальчишки не пускали корабликов; вместо этого время от времени они забирались в настоящую лодку и учились управлять ею в безопасном заливе²¹.

Для Мид такое отсутствие «кукол и корабликов» — то есть отсутствие специально обозначенного временного, пространственного и материального мира *детской игры* — стало поводом для принципиального анализа сути, роли и статуса детства в разных культурах и сообществах. На Самоа игра вовсе не была антитезой ненавистной и/или скучной работе: игра была «способом заполнения широких пробелов в структуре неутомительной работы»²².

Отсутствие резкой дифференциации между «игрой» и «работой», в свою очередь, позволяло нивелировать и принципиальность различий между детьми и взрослыми: «По своему типу, интересам и пропорциональному отношению к работе игры детей не отличались от игр взрослых»²³. Автономии мира

взрослых и мира детей противопоставлялся опыт относительно плавной интеграции различных возрастных стадий. Как показывала жизнь на Самоа, установка на межпоколенческую преемственность в образе жизни, характере решений и формах ответственности лишала сколько-нибудь устойчивой основы потенциальное стремление членов одного поколения к внутригрупповой конкуренции. Сам феномен отдельной детской субкультуры в итоге оставался без своей социальной и психологической структуры. Акцент на сходстве поколений нивелировал и конкуренцию *между* поколениями: залогом социального успеха являлась не индивидуализация, а следование *общей* норме. Взросление, таким образом, связывалось не столько с резким качественным скачком, знаменующим переход от стадии беззаботности к стадии ответственности и независимости («возраст совершеннолетия»), сколько с постепенным — и относительно безболезненным — количественным освоением практик, норм и правил общежития.

Это постепенное вращение детей в культуру взрослых для Мид представляло собой удачную альтернативу европейским и американским моделям «социализации», в которых взросление увязывалось с успешным «окончанием» сети специально созданных для этой цели институтов — условно говоря, от детских яслей до университета. Созданные и контролируемые взрослыми, институты социализации тем не менее «обучали» формам и практикам жизнедеятельности, зачастую мало связанным с формами и практиками жизнедеятельности родителей в частности и взрослых в целом. Платой за такой самостоятельный статус детской культуры оказывались многочисленные депрессии и неврозы, вызванные «переходом» к взрослой жизни²⁴. Сама постепенность взросления детей на Самоа стала свидетельством в пользу довода о том, что индивидуальное становление не обязательно должно быть периодом стрессов, вызванных опасением не сдать «экзамен на зрелость».

Зафиксированное Маргарет Мид структурное противопоставление разных моделей детства²⁵, то есть автономного детства, с одной стороны, и детства, «встроенного» в повседневный ритм жизни взрослых, — с другой, любопытным образом воспроизводит ситуацию позднего советского времени. В своей недавней статье Катриона Келли призывает при описании советского детства уйти от бинарных оппозиций вроде «золотой век»/«трудовой лагерь» и предлагает взглянуть на детскую культуру в контексте общеевропейской истории XX века²⁶. Как

показывает работа М. Мид, проблема такой евроцентричности состоит в том, что она оставляет за бортом целую сферу культурного опыта, который — с определенными поправками — и позволяет видеть в паре оппозиций «золотой век»/«трудовой лагерь» не столько «советский», сколько относительно универсальный способ восприятия взросления²⁷.

При всех своих содержательных и идеологических отличиях, основная модель советского детства, предшествовавшая застою, *структурно* во многом напоминала практики взросления на Самоа. Вплоть до 1960-х годов советское детство в репрезентациях официальной культуры во многом рисовалось как период вращения в контекст повседневности старших. Как и на Самоа, мучительный выбор подходящей модели взрослой жизни здесь практически отсутствовал. Точнее, там, где *мучительность* появлялась, связана она была не с *выбором* правильной модели взросления, а с самим процессом взросления²⁸. Обязательность приставки термина «юный» к многочисленным групповым именам — нередко образованным от имен взрослых (ленинец, буденновец, мичуринец и т.п.) — служила одновременно и оправданием некой неполноценности («юный мичуринец» — это еще не вполне мичуринец) и обещанием ее последующего преодоления.

Основой этого процесса взросления являлась, разумеется, идея «трудового воспитания». Модель «дети — это взрослые маленького роста» напрямую проецировалась на профессиональные навыки. Например, в «Пионерской железнодорожной» Д. Прицкера и В. Гурьяна детский мир становился параллельной — хотя и уменьшенной — копией мира взрослого:

Машинисты — пионеры,
Кочегары — пионеры,
И кондуктор — пионер,
И начальник — пионер,
И любой из пассажиров — пионер.

Суть заключалась, однако, не только в воспроизводстве «трудовых навыков» (обучение которым, кстати, на протяжении советской истории отличалось крайней непоследовательностью²⁹). Подобное «воспроизводство» вряд ли просуществовало сколько-нибудь долго без соответствующей поддержки того, что Жак Лакан называл «символической функцией»³⁰. Антон Макаренко, создатель трудовых колоний для детей и

подростков и советских педагогических программ — романых и сугубо идеологических, — отмечал в 1938 году, что «труд без образования, без политического и общественного воспитания не приносит воспитательной пользы, оказывается нейтральным процессом»³¹. Агния Барто вторила в 1941-м: «Я думаю, что трудовое воспитание — это воспитание моральных качеств»³².

Необходимая символическая связка между трудом и моралью, как известно, была найдена — по крайней мере, на уровне публичной риторики — в идее межпоколенческой солидарности. «Свое» должно было стать еще и «нашим». В этой версии советского детства разница между поколениями, казалось, определялась исключительно возрастом-ростом, а не особенностями индивидуального опыта развития. Дети здесь — это не столько позднесоветские «взрослые в идеале», сколько еще растущие взрослые³³. Продолжая гражданскую риторику 1920-х, в середине 1960-х годов эта идея естественной эволюции социальных и политических ролей вылилась в формулу, озвученную в пионерской песне: «Сегодня — мы дети / Советские дети / Завтра — советский народ» («Мы завтра — советский народ», сл. К. Ибряева)³⁴.

Застой 1970-х несколько пошатнул символическую гегемонию этой функции. Однако в сфере официальных ритуалов она сохранила свое господство вплоть до конца советской истории. Например, и официальные кремлевские концерты, и новогодние «Песни года», как правило, содержали номера, в которых детский хор, взрослые солисты и — время от времени — военный хор сливались в едином межпоколенческом порыве. Более того, на фоне растущего архипелага «утопических островов» образы юных барабанщиков и орлят выглядели особенно отчетливо:

С арфой и лютней
Тише и уютней —
Это нам известно с детских лет.
Но покамест рано
Жить без барабана.
Я его не брошу, нет, нет, нет!

Младшим или старшим
Дробью или маршем,
Мы еще откроем красоту:

Старый барабанщик — на посту! («Старый барабанщик», сл. Е. Долматовского, 1974)

Основная культурная функция такого подхода — помимо собственно идеологического компонента — заключалась в том, что инсценированная естественность и органичность *социально-профессиональной* преемственности риторически сводила на нет саму проблему *возрастного* перехода³⁵. Смена поколений оформлялась не столько как *обновление*, сколько как *круговорот* групп, занятых одним и тем же делом. Лица могли отличаться, дела оставались прежними³⁶. «То, что отцы не допели, — мы допоем! То, что отцы не построили, — мы построим!» — обещали потомки их ушедшим предшественникам в поэме Роберта Рождественского 1962 года (Илл. 2).



Илл. 2. Ритуал социальной солидарности и возрастной преемственности позднесоветского времени: Лев Лещенко, детский хор, военный хор и хор Гостелерадио («Песня-1976»)

Собственно, попытка символического «ухода» в аполитичное и автономное детство и стала одним из ответов позднесоветских авторов на это стремление официальной культуры придать природную органичность процессу политической и возрастной преемственности. «Взросление» в этой альтернативной версии детства вообще выводилось за рамки наблюдения и описания. Переход в лучшем случае приобретал регрессивный характер — назад, в прошлое, и актуальным становился поиск средства, «чтоб вновь попасть туда»³⁷. Социальный круговорот — в данном случае из детства в детство — у сторонников «автономного детства», может, и не прерывался, но зато появлялся иной, более привлекательный круг. В 1969 году Юрий Энтин, автор песни про Чунга-чангу, обозначил предель-

но ясно решающую точку этого культурного отказа. Умеренно сатирическая песня про Антошку, написанная для одноименного мультфильма из первого выпуска альманаха «Веселая карусель» (куда вошел и мультфильм про Чунга-чангу), открыто игнорировала все и всяческие призывы к какой бы то ни было полезной деятельности на благо коллектива, мотивируя свой отказ тем, что «Это мы не проходили. / Это нам не задавали!»³⁸ Обособленное строительство счастья по индивидуальным проектам началось³⁹.

Закономерно, что ни подобная приватизация публичной жизни, ни потенциальная гармонизация отношений между миром взрослых дел и миром детских игр для Маргарет Мид не были сколько-нибудь эффективными способами преодоления непосильного давления общества (и связанных с ним психологических срывов). Проблемы, порожденные «автономизацией» детства на Западе — от профессиональной неподготовленности до ранних беременностей⁴⁰, — были слишком очевидны, чтобы их можно было идеализировать. В свою очередь, модель постепенного вхождения детей во взрослое общество, осуществленная на Самоа, плохо сочеталась со структурой американского социума. Как отмечала антрополог, современное западное общество слишком разнородно, слишком вариативно, слишком подвижно для того, чтобы реализовать на практике модель взросления, не предполагающую какой бы то ни было вариативности. Непротиворечивая интеграция классов, возрастов, культурных и религиозных групп недостижима; однако, как настаивала Мид, вполне осуществимо другое. Взросление может быть не только социализацией — то есть пассивным усвоением и присвоением моделей культуры, сохраненной взрослыми. Взросление, по мнению Мид, может быть периодом обучения сложностям предстоящего выбора: «Ребенка надо учить не тому, что думать, а тому, как думать»⁴¹. В свою очередь, и тяжесть выбора связывалась не с соответствием этого выбора тем или иным культурным стереотипам и ожиданиям, но с готовностью взрослеющего ребенка принять на себя ответственность за сделанный шаг⁴².

И культура детской «обособленности», и культура «детской взрослости», таким образом, отвергались в пользу иной модели — модели освоения и осознания плюрализма возможных сценариев будущей жизни, а также последствий, обусловленных предпринятым выбором. По понятным причинам в советских условиях идея плюрализма стандартов и образов жизни

шансов на успех не имела. Тем не менее разнообразные «веселые человечки», на мой взгляд, во многом выполняли сходную символическую работу по плюрализации форм детства в позднесоветском обществе. Дяди Федоры и Незнайки стали не столько воплощением и отражением основ советского строя, сколько лиминальными фигурами⁴³, символизирующими структурную амбивалентность советского детства.

В остальных разделах введения мне и хотелось бы обсудить именно эту роль веселых человечков (и советской детской культуры в целом) в процессе символизации. Меня будут интересовать три основных темы: 1) тема смысловой неопределенности веселых человечков, 2) тема переходных феноменов и 3) тема насилия и утраты. Психоаналитические исследования Жака Лакана и школы объектных отношений (Дональд Винникотт и Мелани Кляйн), на мой взгляд, позволяют хорошо прояснить не столько социально-политический смысл персонажей советского детства, сколько их структурную специфику. Не вдаваясь в детали, я сначала напомню основные черты лакановской теории «регистров», а затем попытаюсь показать, как эти регистры отразились в жизни веселых человечков.

РВС: реальное, воображаемое, символическое

Как известно, в своих работах французский психоаналитик Жак Лакан выделял три основных «регистра», определяющие психическую деятельность индивида, — регистр Реального, регистр Воображаемого и регистр Символического. В определенной степени эти «регистры» повторяют тройку «областей» З. Фрейда (бессознательное, предсознательное и сознательное)⁴⁴. Существенным вкладом Лакана, однако, стала попытка «заземлить» свои регистры (и соответствующие им психические процессы) не только и не столько в глубинах человеческих влечений, сколько в структуре языка. Так, регистр Реального был призван обозначить серию процессов, которые не поддаются артикуляции, то есть *не вписываются* в имеющиеся речевые практики и структуры языка. Например, можно говорить об «испуге», но практически невозможно переложить *опыт* «испуга» на язык, не используя при этом метафорических переносов его смысла (например: «сердце ушло в пятки»). Собственное содержание «испуга» оказывается недоступным для речи. Однако это не означает того, что пережитый эмоциональный опыт

— допустим, травмы или восторга — не влияет на последующие поступки индивида. Как отмечал Лакан, в данном случае мы имеем дело с чем-то таким, «что всегда лежит на самой границе наших мысленных построений, о чем мы всегда думаем, иногда говорим, что мы, собственно говоря, уловить не способны, но что пребывает тем не менее всегда с нами...»⁴⁵. Говоря иначе, область Реального, не поддаваясь речи, в то же время в значительной степени оказывает воздействие на ее течение, подобно тому как подводные камни определяют характер и скорость бурления на поверхности воды.

Если регистр Реального привлек внимание к тем процессам, которые обречены оставаться по ту сторону языка, то регистр Воображаемого и регистр Символического у Лакана есть порождение структуры самого языка. Принципиальные отличия, однако, заключаются в следующем. В Воображаемом — в полном соответствии с термином — решающая роль отводится *образу*, то есть ментальному «снимку», ментальному «отпечатку» внешнего объекта. Но, как известно, «картина» и «карта» имеют один и тот же корень⁴⁶. Иными словами, при всей своей вторичности, именно ментальные «отпечатки» и воображаемые «картинки» становятся организующими и ориентирующими центрами — например, снов, фантазий или идентичности. И в этом, как отмечал Лакан, заключается принципиальное отличие Воображаемого от Реального. Если в Реальном *собственные* переживания могут «пробиться» наружу лишь в искаженной языком форме (симптомы, срывы, сбои и т.п. формы «потери дара речи»), то в Воображаемом именно внешняя форма, произведенная *другим* и преломленная *собственным* восприятием, порождает разветвленные структуры смысла⁴⁷.

Используя терминологию лингвистики, Лакан уподоблял функцию Воображаемого функции *означаемого*. То есть основное содержание Воображаемого — как и любой фантазии — сводится к тому, чтобы «привязать» к заимствованному образу те или иные смыслы. Показательный пример работы Воображаемого — собственный образ, «Я», который каждый из нас имеет о себе. Недоступное непосредственному опыту, это «свое наше» всегда заимствовано извне — из отражений зеркал, фотографий, описаний и т.п. Но, несмотря на свой внешний характер, именно эта зрительная и ментальная фикция выполняет роль «воображаемой матрицы», которая самым прямым образом регулирует индивидуальное поведение:

К образу собственного Я — а поскольку это образ, собственное Я всегда является идеальным Я — все воображаемое отношение у человека и сводится... Этот образ себя самого вновь и вновь будет служить субъекту в качестве обрамления его категорий, его восприятия мира — служить как объект, причем при посредничестве другого. Именно в другом он всегда будет находить свое идеальное Я, откуда разворачивается вся диалектика его отношений к другому⁴⁸.

Наконец, регистр Символического связан с языком самым непосредственным образом. При этом если Реальное прежде всего описывает область эмоционального опыта, а Воображаемое — область смыслов и значений, которые «подверстываются» к образам, доступным в данном месте в данное время, то Символическое акцентирует важность самих знаковых *форм* — означающих — для организации жизни индивида. Как отмечал Лакан: «Субъект может узнать, кем он является, только на основе означающего»⁴⁹. Означающее выступает своеобразным смысловым «конвертом», адресованным вовне, своего рода «сосудом для смысла». Сам по себе этот «сосуд» не имеет собственного постоянного содержания. Но он является мнемоническим «якорем», способным удерживать при себе то или иное содержание.

Ролью смыслового контейнера репертуар означающего, однако, не исчерпывается. В силу своей природы означающее, как писал Лакан, «поляризует и структурирует» смысл, давая ему шанс на существование⁵⁰. Соотнося «свое» (означающее) с «чужим», «мужское» с «женским», «детское» со «взрослым» и т.п., индивид может выстраивать сети значимых *отношений*. Собственно, поэтому Символическое у Лакана нередко выступает еще и под именем *Символического порядка*, то есть системы взаимоотношений между означающими, принципиальной чертой которых является их способность отличаться друг от друга.

Еще одной существенной чертой Символического является его внешний характер. Символический регистр конституирует «человеческое существо как таковое», но при этом участие таких существ в «символическом универсуме» ограничено. Люди

гораздо более включены в него и переживают его влияние, нежели сами конституируют его. Они в гораздо большей степени являются его носителями, нежели действующими фактора-

ми. Именно вследствие влияния символов, символического построения истории человека происходят изменения, в которых субъект бывает готов признать своими меняющиеся, раздробленные, изломанные, порою даже не сложившиеся и регрессивные образы⁵¹.

Данное имя становится именем собственным. «Свое» оказывается «своим» только в процессе *у-своения*, то есть в процессе «символического построения» «Я», в процессе его отождествления и олицетворения с имеющимися знаками.

Итак, упрощая, можно сказать, что мы имеем дело с тремя различными динамиками: невыразимым опытом (Реальное), образной деятельностью (Воображаемое) и структурной интеграцией — локализацией — в рамках существующей знаковой системы (Символическое).

Понятно, что в изоляции эти регистры не существуют. Все три находятся в состоянии постоянного динамического взаимодействия и взаимовлияния. Посмотрим, как эти динамики проявились в репрезентациях веселых человечков.

Символическая дисфункция: детки в клетке

Сквозной темой текстов, собранных в этом сборнике, является своеобразное удивление по поводу принципиальной нетипичности, неклассифицируемости — или, в иной транскрипции — структурной лиминальности веселых человечков. Эти персонажи как будто застряли *между* — между принципиальными пунктами отправления и прибытия, будь то пол, возраст или местонахождение. Например, Елена Прохорова отмечает полувую «неопределенность» кукольных героев передачи «Спокойной ночи, малыши»⁵². Лиля Кагановская пишет о «субъективной эластичности» Зайца и Волка из мультсериала «Ну, погоди!». Елена Барабан анализирует двойственность географического местонахождения городских героев мультфильмов о дяде Федоре. Мария Майофис обращает внимание на специфичность «взрослости» Карлсона. Примеры можно множить, но, пожалуй, предельно четко эта тенденция зафиксирована в характеристике Чебурашки из мультфильма «Крокодил Гена» (1969), о котором пишут Сергей Кузнецов и Константин Ключкин. Главный герой мультфильма, по его собственным словам, «неизвестно кто». Эта «неизвестность», понятно, есть следствие используемых классификационных схем. Проблема Чебурашки не в самом

Чебурашке, а в том, что его — как выразился сторож из мультфильма — «не знают куда посадить»⁵³ (Илл. 3).



Илл. 3. Вне клетки: сторож объясняет продави, обнаружившему Чебурашку, что в зоопарке этому зверю не место. Кадр из мультфильма «Крокодил Гена» (реж. Р. Качанов, киностудия «Союзмультфильм», 1969)

Такое отсутствие доступной субъектной позиции — смысловой «клетки» с соответствующим «ярлыком-означающим» — безусловно, может трактоваться по-разному. С. Кузнецов видит в структурной «неприкаянности» веселых человечков отражение социального «изгойства» советской интеллигенции. К. Ключкин трактует эту неприкаянность как свидетельство общего ощущения «заброшенности», свойственного позднесоветской аудитории в целом. Е. Барабан связывает эту же неприкаянность с желанием «человечков» прагматически дистанцироваться по отношению к «обществу», ставшему для них чуждым.

Вполне допуская возможность такого социологического прочтения художественных текстов, я бы хотел предложить еще одну интерпретацию. Я думаю, что, помимо фантазий о социальной неприкаянности, эта «неизвестность» персонажа является еще и любопытным отражением ситуации, в которой сама символическая система — тот самый лакановский Символический порядок — утратила свою способность воспроизводить стабильные сети отношений и смыслов.

Константин Ключкин в своем анализе Чебурашки использует термин, хорошо схватывающий суть проблемы. Чебурашка у Ключкина — «*памесь*» (обезьянки и медвежонка). Персонаж, иными словами, есть гибрид по меньшей мере двух независимых типов, есть результат объединения в одном, так сказать,

лице двух разнородных кодов, есть продукт наложения символов, которые, как правило, существуют самостоятельно. Семиотическое исследование исходных корней может прояснить основную мотивацию такого наложения. Меня, однако, интересует другое. Функции символической гибридизации, которые в позднесоветских текстах выполняют всевозможные псевдозвери, псевдозрелые и псевдодети — эти «полужверушки и полулюди», как их называет Н. Смолярова, — в других культурах обычно олицетворяют разнообразные *монстры*, мифические создания, которые сходным образом сочетают/смешивают в себе несовместимые части и свойства.

Принципиальная типологическая важность этих фигур состоит в том, что они наглядно *демонстрируют* потенциальную возможность свести на нет существующие модели символизации. Монстры искажают до неузнаваемости привычный порядок, делая бесполезными знакомые смысловые координаты⁵⁴.

Нарушение порядка, однако, здесь не самоцель. Как известно, слова «монстр» и «монитор» восходят к одному тому же корню — глаголу *monere*, означающему «предупреждать», «предостерегать», «напоминать». Иными словами, цель монстров — заставить задуматься о той нормативной ситуации, которую они, собственно, и нарушили: понятие «помесь», как убедительно свидетельствует Ключкин, имеет смысл лишь тогда, когда еще жива память о «чистых», несмешанных типах⁵⁵.

Позднесоветские монстры добавили к этой традиционной «предупреждающей» функции еще одну. Авторы данного сборника справедливо отмечают, что общество развитого социализма во многом переживало ситуацию нормативного кризиса, проявившегося и как кризис этических норм, и как кризис репрезентации. В этих условиях основной задачей позднесоветских монстров субъективности была не столько отсылка к (дестабилизированным) нормам, сколько материализация *самой невозможности* провести четкую границу, обозначить видимый водораздел, произвести упорядочивающую дифференциацию разнородных и несовпадающих частей и свойств, заключенных в рамках одной фигуры⁵⁶.

«Чебурашки», другими словами, не только материализовали пределы знаковой системы. Они также продемонстрировали ее фундаментальную нехватку. Важным в жизни позднесоветских «монстров» стало не их неявное обещание возможности вернуться к исходному символическому порядку. Важной была зафиксированная этими полужверушками неспособность суще-

ствующего порядка реализовать на практике свою прямую задачу — прочно встроить субъекта в систему классифицирующих «клеток». Советские монстры, таким образом, не столько *предупреждали* о дестабилизации системы, сколько приучали жить в состоянии промежутка, точнее — в состоянии *промежностности*⁵⁷.

Подобная гибридизация не обещала ни освобождения от давления системы, ни помощи в овладении ею⁵⁸. Однако отсутствие вакантных «клеток» оправдывало и делало возможным «блуждающее» существование чебурашек разных мастей — будь то скитальческая жизнь Карлсона, миграция Дяди Федора и К° в Простоквашино или, допустим, полуживотная жизнь Маугли. Показательно, что, выступая на концерте «Песни года» в 1972 году (песня про голубой вагон вошла в число финалистов), Эдуард Успенский призывал своих маленьких читателей помочь ему с созданием продолжений к популярному мультфильму. Как выразился писатель, ему нужны истории о «способах нарушения порядка, которые более-менее дозволены»⁵⁹ (Илл. 4).



Илл. 4. Эдуард Успенский и Роман Качанов дарят солистам детского хора портреты героев своих мультфильмов. Новогодний концерт «Песня-72»

Позднесоветские «гибриды» и «помеси», не стесненные цепочками смыслов, оказывались на положении не просто скользкого, но постоянно *ускользающего* означающего, чьей единственной целью, судя по всему, было стремление обнаружить сбой в символическом порядке⁶⁰. Не имея ни устойчивой позиции, ни сколько-нибудь серьезной оппозиции, эти монстры позднесоветской субъективности вели жизнь «свободных

радикалов», нарушая «более-менее дозволенными способами» символический порядок той самой культуры, которая была не в состоянии их найти для них подходящую «клетку». Марк Липовецкий в своей статье точно отмечает структурную суть этого явления. Как пишет Липовецкий, «онтологическая чистота» персонажей типа Буратино, отсутствие у них какой бы то ни было заземленности в конкретном социально-политическом контексте привели к тому, что сам процесс *медиации* — в его негативной (нарушение конвенций) и в его позитивной (посредничество между сферами) формах — приобрел повышенную эмоциональную и повествовательную привлекательность. Существенными оказались не столько сами коды и формы деятельности, сколько возможность их смены.

Советские кино- и анимационные персонажи, разумеется, были не единственными областями, давшими жизнь означившим, ускользающим от привычных оков смысла или сбивающимся на ритм, выходящим за пределы традиционных «дробей и маршей». Сходную тенденцию можно проследить, например, и в популярной поэзии для детей. В 1960—1970-е годы отчетливое стремление детских поэтов устранить какие бы то ни было двусмысленности в понимании того, что «такое хорошо и что такое плохо», столь типичное для раннесоветского периода, дополнилось еще одной тенденцией. Приведу лишь два примера.

Популярная книга Самуила Маршака «Детки в клетке» (1923) строилась на повторении одного и того же приема — изначальная (ошибочная) антропоморфизация зверей всякий раз деконструировалась и дезавуировалась посредством введения значимой детали⁶¹. Благодаря такому остранению преодолевалось исходное слияние смысловых кодов и становилась возможной символическая дифференциация объектов и понятий: означающие и означаемые казались связанными в устойчивые пары⁶². Педагогическая мораль воспитания была прозрачной: «Эй, не стойте слишком близко — / Я тигренок, а не киска!»⁶³ Детенышей и детей разделяла решетка смыслов⁶⁴.

К позднесоветскому времени эти решетки смыслов казались в значительной степени расшатанными. Стихи Агнии Барто этого периода — яркий пример общей тенденции. Если ее ранние четверостишия отличала определенная укорененность в некоей экзистенциальной травме («вот доска кончается, сейчас я упаду»), то к 1970-м годам в ее стихах для детей стало все отчетливее проступать чувство моральной дезориентированно-

сти⁶⁵. Как и прежде, Барто описывала осознанные и неосознанные «ошибки» детей (и отчасти взрослых) — их неверное поведение, неправильные поступки и т.п.⁶⁶ Однако, в отличие от стихов Маршака, где на ошибках *учились*, у Барто само деление на «норму» и «ошибку» нередко утрачивало свою очевидность⁶⁷:

Я думал, взрослые не врут,
А дедушка Сережа
Сказал, что очень любит труд...
Но что-то не похоже.
Просил я: — Сделай мне совок,
Зеленый или синий! —
Я знаю, он бы сделать мог!
А он в ответ: — Зачем, сынок,
Мы купим в магазине,
За них недорого берут.

А сам сказал, что любит труд... («Я думал, взрослые не врут...», 1978)

Показательно, что под сомнением здесь почти все основные постулаты советского детства — и примат трудового воспитания, и неизбежная межпоколенческая связь, и авторитет взрослых. Неразрешимость дилеммы оказывается неожиданной, невозможность вписать ее в усвоенную систему координат («я думал...») — обескураживающей. Статус взрослых становится вдруг малопредсказуемым и обманчивым:

Мне красивая старушка
Так понравилась вчера,
У нее седые кудри,
Посветлее серебра.

Я сказал: — Я помогу вам,
Я не сын вам, и не дочь,
Но ребята из отряда
Старикам хотят помочь.

Я спросил на всякий случай:
— Вы старушка или нет?
— Так не спрашивают, мальчик, —
Говорит она в ответ.

А сама стоит, смеется,
С чемоданчиком в руке,
Говорит, я не старушка,
А я просто в парике.

Вот попробуй догадайся:
У нее седой парик!
Вот поди-ка разбери-ка,

Кто старик, кто не старик! («Попробуй догадайся»,
1975)

Означающие и означаемые утрачивают взаимосвязь. Ритм смысла дает сбой. Знаковая цепочка не складывается. Сеть отношений распадается. Символический порядок оборачивается карнавалом. В любой старушке видится Шапокляк. Место устойчивой системы координат занимает ощущение морального тупика и символической неопределенности⁶⁸.

Мир воображаемого: ежики в тумане

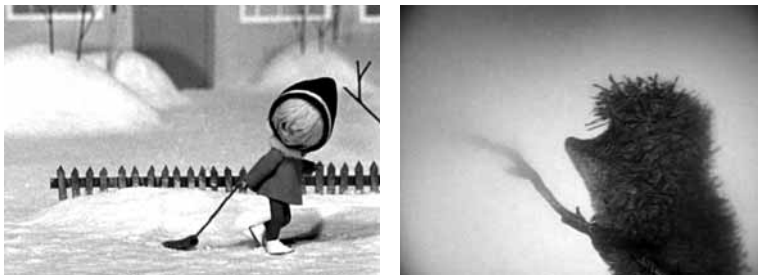
На каких принципах могла строиться смысловая и символическая ориентация в условиях нестабильности символического порядка? Или, чуть иначе — какие конфигурации означающих могли быть доступны в этом случае? На мой взгляд, два советских мультфильма — «Варежка» Романа Качанова (1967) и «Ежик в тумане» Юрия Норштейна (1975) — хорошо показали, как нехватка символического порядка компенсируется работой воображения. Ключевая роль в обоих мультфильмах отводится механизму, который, собственно, и осуществляет *процесс медиации*. Однако в отличие от ситуации, описанной Липовецким, в данном случае цель медиации не в том, чтобы материализовать сам акт преступления нормативной черты. В обоих мультфильмах главной в процессе медиации является попытка установить некий баланс между внутренним и внешним миром героев. Связь с реальностью в обоих случаях не утрачивается, однако эта реальность становится лишь *поводом*, отправной точкой для ощущений и переживаний совсем иной природы. И в «Варежке», и в «Ежике» персонажи используют реальность как место *проекции* своих фантазий, иллюзий и страхов. Несмотря на общее сходство, эти мультфильмы обозначили два разных способа функционирования Воображаемого. Остановлюсь на каждом из них чуть подробнее.

Напомню, что сюжет «Варежки» сводится к неудавшейся попытке девочки принести домой соседского щенка. По требованию деловой мамы (папы в мультфильме нет) щенок возвращается соседям. Девочка, однако, в отчаяние не впадает и «превращает» в щенка свою варежку. Собственно, за исключением финала, почти весь мультфильм и посвящен показу того, что щенок «из варежки» ничуть не хуже «нормальных» собак. Девочка играет со «щенком» во дворе; наравне с другими — настоящими? — собаками «щенок» участвует в соревнованиях и т.п. Фантазии наступает конец лишь тогда, когда девочка пытается дома «напоить» щенка-варежку молоком из блюдца. Мама, встревоженная этими ритуалами, догадывается об их происхождении и решается взять в дом настоящего щенка.

Дональд Винникотт, британский психотерапевт и психоаналитик, в серии работ, посвященных развитию детей, отмечал, что традиционная двухуровневая схема развития индивида (внутренний мир/внешний мир; сознательное/бессознательное; рациональное/иррациональное и т.п.) не в состоянии охватить всю сложность происходящих процессов взросления. Подобно Лакану, Винникотт настаивал на необходимости найти место для «третьей стороны» жизни человека — «промежуточной зоны непосредственного опыта»:

Существование этой зоны не оспаривается, поскольку она не декларирует никаких функций, кроме того, что является «зоной отдыха» для индивида, вовлеченного в вечную задачу человека — сепарирование внутренней и внешней реальности, которые взаимосвязаны⁶⁹.

«Зона отдыха» в данном случае — это зона работы Воображаемого, или, словами Винникотта, зона «иллюзорного опыта», который — несмотря на всю свою иллюзорность — выполняет важную функцию защиты от возможных фрустраций. Для Винникотта принципиально то, что *иллюзорный* опыт не является простой галлюцинацией. Его «промежуточность» материальна: у всякой иллюзии есть своя «варежка». Иными словами, иллюзии всегда привязаны к объекту, материализующему то, что психотерапевт называл *феноменом перехода* от чисто субъективного опыта к некой форме объективности (Илл. 5—6).



Илл. 5—6. Переходные объекты как способ медиации воображения и реальности. Кадры из мультфильмов «Варежка» (реж. Р. Качанов, киностудия «Союзмультфильм», 1967) и «Ежик в тумане» (реж. Ю. Норштейн, киностудия «Союзмультфильм», 1975)

Развивая идеи Лакана, Винникотт показывал на примере своих пациентов, что вещь или явление — комок ниток или угол одеяла, слово, напев или жест — становятся «жизненно важными для ребенка», превращаясь в неотъемлемый атрибут, например, ритуала засыпания или в средство защиты в ситуации тревоги и беспокойства⁷⁰. Эти вещи — «переходные объекты» в терминологии Винникотта — выполняют функцию объективного (материального) «якоря» субъективных фантазий. С возрастом число таких субъективно значимых переходных объектов — «мишек» и «варежек» всяческого рода — увеличивается. Вместе с числом этих объектов, как правило, растет и осознание дистанции между иллюзорным опытом (страхами, фантазиями, желаниями), с одной стороны, и внешней реальностью — с другой. Иллюзии утрачивают потребность в обязательном материальном компоненте, а взаимодействие с реальностью, в свою очередь, уже не требует смягчающего буфера в виде переходного объекта.

Значительная часть персонажей, созданных для детей, призвана сыграть именно эту роль переходных объектов, постепенно вводящих в мир фантазий предметы материального мира. Дядя Федор, Володя Ульянов, отчасти Хрюша и Степашка — все эти лиминальные фигуры задавали определенную телеологию взросления и в то же самое время подрывали ее своим промежуточным, неокончательным видом. Реальность этих персонажей была иллюзорной, однако эта иллюзия была предельно реальна. Их переходная («гибридная») природа позволяла им одновременно выступать и экраном для проекции фантазий, и

своего рода образно-предметной опорой для налаживания связей с миром реальности. К. Богданов в своей статье убедительно показывает, как эта «путеводность» переходного объекта реализовалась на практике: мифологизация (образа) Ленина привела к тому, что «советский ребенок вырос вместе с Лениным». Александр Прохоров обращает внимание на аналогичную тенденцию, обеспечившую популярность жанра советской киносказки (и, позднее, жанра советской фантастики). Как пишет Прохоров, реальность советского проекта парадоксальным образом подкреплялась иллюзорностью его сказок. В фильмах Птушко взаимозаменяемость людей и кукол, перевоплощение на экране кукол — в людей и людей — в кукол создавали своеобразный («чудесный») фильтр, сквозь который происходила натурализация фантастического. Иными словами, иллюзии, ассоциировавшиеся с конкретными, материальными «ключиками», придавали им привилегированный («золотой») статус. Фантазии Воображаемого становились не только формой компенсации *нехватки* Символического порядка, но и способом, с помощью которого уже *имеющиеся* знаки/объекты приобретали повышенную значимость — именно в силу их способности поддерживать вымышленный мир «на плаву».

Принципиальное значение «Варежки» и структурно сходных с ней мультфильмов о Карлсоне, однако, заключается еще и в том, что они обозначили ситуацию, в которой переход может стать тупиком. Различия между иллюзией и реальностью утрачивают здесь свою ориентирующую функцию. Поиски устойчивых связей с внешним миром при помощи переходного объекта лишаются актуальности. Переход превращается в регрессию. В итоге область Воображаемого используется не просто как (временный) механизм смягчения фрустраций, вызванных неудовлетворенными желаниями, но и как *самодостаточный* мир, не нуждающийся во внешних подтверждениях своего существования (Илл. 7). Или словами Барто:

Я — небесный верхолаз,
Я по небу лазаю,
А потом оттуда — раз! —
Опускаюсь нб землю.
Ты не веришь? Ну и что ж...
Все равно это не ложь,
А моя фантазия

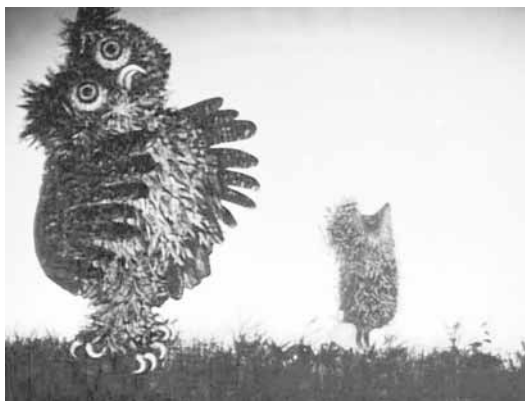
(«Фантазия», 1978).



Илл. 7. Материальный мир фантазий. Варешка-щенок готовится пить молоко. Кадр из мультфильма «Варешка» (1967)

Такой самостоятельный статус мира Воображаемого характерен и для «Ежика в тумане». Однако если в «Варешке» основное содержание этого мира составляло радостное забытие, а у Барто это место занимали фантазии всемогущества, то туманность «Ежика» приносила с собой серию необъяснимых преследований и испытаний.

Как и в песнях-плачах о прощании с детством, потеря ориентации — своего рода гносеологический туман — активизировала в мультфильме состояние страха и тревожности. Поход ежика с баночкой варенья на чай к другу-медвежонку превратился в бесконечное преодоление преград и угроз (Илл. 8).



Илл. 8. Под постоянным наблюдением: Ежик отправляется в путь. Кадр из мультфильма «Ежик в тумане» (1975)

Понять, что означают эти испытания и кто именно преследует, не всегда возможно. Пространство, доступное ежику для ориентации, предельно ограничено. Всё и все тонут в тумане. Сам ежик, материализуя метафору, чуть не тонет в ручье. Совы, лошади, слоны, улитки, летучие мыши и т.п. появляются из ниоткуда и исчезают в никуда, будучи то ли фантомами, то ли реальными персонажами жизни ежика⁷¹.

Мультфильм Норштейна, пожалуй, в наиболее изощренной форме отобразил суть того, что Лакан называл соскальзыванием в Воображаемое, соскальзыванием, призванным компенсировать провалы в символической системе. Неспособность символического порядка бесперебойно воспроизводить устойчивые смысловые конфигурации, как отмечает Лакан, обычно лишь обостряет попытки связать доступное означающее (образ, звук, жест и т.п.) с его возможным, но неявным означаемым (содержанием). В такой ситуации любая «варешка» кажется знаком, точнее — обещанием смысла⁷². Нестабильность символического порядка, однако, серьезно ограничивает характер процесса символизации. Невнятность ситуации приводит к тому, что *неочевидность* происходящего автоматически воспринимается как угроза, которая столь же молниеносно может превратиться в свою оппозицию. Так, в мультфильме зловещая темная громада, нависшая над ежиком, оказывается всего лишь деревом; падающий предмет вселяет вселенский ужас лишь для того, чтобы секундой позже обнажить всю свою безобидность — в виде улитки на листке, слетевшем с дуба.

И это поляризованное восприятие действительности, и эта внезапность смены настроений и смысла не случайны. Мелани Кляйн, психоаналитик, известная своими работами с маленькими детьми, неоднократно отмечала, что в условиях отсутствия развитой и стабильной системы знаковой ориентации процесс символизации нередко строится по принципу расщепления⁷³. Позитивная и негативная стороны объекта оказываются разведенными в разные стороны. Части объекта превращаются в оппозиции. В итоге — «идеализированной» версии объекта противопоставляется его отчужденная «ужасающая» версия⁷⁴. Иными словами, символизация осуществляется здесь как процесс *поляризации* смыслов. Более того, потенциальное значение символа выступает производным от аффекта; ведущим ориентиром служит чувство удовольствия *или* угрозы⁷⁵.

Собственно, по этому принципу поляризации приятного и тревожащего и строится история «Ежика в тумане»: угрожаю-

шие ситуации постоянно сменяются ситуациями благожелательными (Илл. 9). И хотя мягкая ирония фильма делает жуткости и испытания «игрушечными», сюжет в целом сохраняет свою четко поляризованную структуру — с предвкушением встречи на одном полюсе и цепью странных проб и проверок — на другом.



Илл. 9. У страха глаза велики: Ужасы ежика в тумане. Кадр из мультфильма «Ежик в тумане» (1975)

Показательно в этих историях, однако, вот что. И в «Варежке», и в «Ежике» главным является именно работа воображения, точнее, страхи и удовольствия, связанные с ним. Сама финальная сцена удовольствия, к которой разнообразные фантазматические и/или реальные испытания и должны были бы вести, в сюжет не вписывается. «Варежка» заканчивается сценой впавшей в детство мамой: забрав щенка у соседей, она умиляется собаке (финального кадра дочери нет в принципе). В «Ежике» — собственно сцены чаепития, ради которой все и затевалось, нет вообще — узелок с малиновым вареньем так и останется неразвязанным. Важным вновь оказывается сам процесс медиации, само преодоление всяческих угроз и сложностей, а не факт достижения конечной цели. Иначе говоря, увлекательна *дорога* в Изумрудный город, принципиальны события и испытания *на пути* к цели, сам же «город» ничего, кроме разочарования, не вызывает.

Как показывают авторы «Веселых человечков», этот же прием символизации был во многом характерен и для позднесоветской детской культуры в целом. Поляризация персонажей

сопровождалась здесь темой преследований и/или испытаний. Например, Лиля Кагановская подчеркивает, что сериал «Ну, погоди!» базируется на постоянной смене положений бинарных категорий (заяц/волк, свой/чужой, добрый/злой, женское/мужское и т.п.) в контексте «вечного преследования». Александр Бараш описывает похожую дихотомию в своей интерпретации мультсериала «Приключение Кота Леопольда». А. Прохоров и М. Липовецкий выделяют эту же логику бинарного позиционирования преследующих и преследуемых в сказке о Буратино. Для большей очевидности эффекта герои сказки, замечает Липовецкий, «ходят парами»: деление на идеалистов и злодеев усиливается физическим удвоением самих персонажей (Карло и Джузеппе; Алиса и Базилио и т.п.). В статье об Электронике И. Кукулин тоже исследует сходный прием удвоения персонажей в контексте преследования иностранные мафиози охотятся за очеловеченным роботом, как две капли воды похожим на своего друга — живого мальчика. В данном случае бинарность главных героев претерпевает определенную трансформацию. Своеобразная метафора позднесоветской двойственности/двуличия — в виде шалопая Сыроежкина и идеального робота Электроника, имеющих два автономных тела, но лишь одно лицо, — теряет свою дуальность. «Близнецы» становятся не противоположностями, но субъектами, растущими *вместе*.

Если поляризация смысла и функций являлась господствующим принципом организации позднесоветских нарративов, то их другим, не менее важным свойством было отсутствие постоянства. Нестабильная символическая система была не в состоянии «заземлить» установленную связь оппозиций. Наличие означающего, иными словами, не определяло траекторию его развития. Новое означаемое в любой момент могло изменить смысл знака до неузнаваемости⁷⁶. В итоге и сами бинарные пары не носили упорядочивающего характера. Их противоположность оказывалась эффектом контекста их появления и требовала своего постоянного подтверждения и соответственно повторения. Комедию масок, так сказать, вытесняла комедия положений. Или, чуть иначе: основа конфликта искалась не в особенностях идентичности героя, но в самом символическом порядке. Более того, возросшая автономность мира Воображаемого и относительная самостоятельность означаемых — «*Ты не веришь? Ну и что ж...*» — вели к тому, что бинарные категории, как отмечает Л. Кагановская, становились не только

взаимозависимыми, но и *взаимопроизводными*. В основе сюжета оказывалось не развитие персонажей, а смена их взаимных позиций. «Вечный» характер преследования подразумевал при этом и вечную неразрешимость конфликта. Преследование, говоря иначе, превращалось в разновидность веселой карусели, в своеобразный бег на месте: лозунг «Ну, погоди!» нейтрализовался неартикулированной уверенностью в том, что «Нас догонят!» (Илл.10).



Илл. 10. «Нас не догонят!»: тщетность вечного преследования. Кадр из мультфильма «Ну, погоди!» (Вып. 2) (реж. Вячеслав Котеночкин, киностудия «Союзмультфильм», 1970)

«Цапля и Журавль», еще один мультфильм Норштейна (1974), в эффектной форме выразил это постоянство нестабильности позднесоветских бинарностей. Журавль, пытающийся жениться на Цапле, Цапля, пытающаяся выйти замуж за Журавля, одновременно притягивают и отталкивают друг друга. Их отношения строятся по одному и тому же сценарию — либо Журавль отказывает Цапле, либо Цапля отвергает Журавля. Показательно, что наборы реплик у этих персонажей практически полностью совпадают. Маятники их дискурсов одинаково колеблются между двумя полюсами — полюсом ожидания удовольствия и полюсом неприятной реальности. Один из диалогов, собственно, и построен как маятник: Цапля разговаривает с Журавлем, качаясь на качелях и повернувшись к нему спиной (Илл. 11). Бинарность возникает не как результат изначально заданной противоположности персонажей, а вследствие их смещения в пространстве и времени общения.



Илл. 11. Непопадание в ритм как способ существования. Кадр из мультфильма «Цапля и Журавль» (реж. Ю. Норштейн, киностудия «Союзмультфильм», 1974)

Их диалоги — это диалоги героев, в буквальном смысле не совпадающих по фазе: позитивному настрою Журавля соответствует негативный настрой Цапли, и наоборот. Смена ролей осуществляется синхронно и циклично: плюс — на минус, минус — на плюс, и так до бесконечности. Несовпадение диалогов и героев здесь структурно. Их непадение в ритм друг друга — не следствие временного сбоя, а способ существования.

Показательно, что эта устойчивость колебания, это постоянство непостоянства не прерывается ни их «окончательным» уходом в мир фантазий, ни их «практическим» опытом совместной жизни. Основным содержанием истории в итоге оказывается постоянство неудачной попытки преодолеть разрыв, совместить несовместимое. А единственной постоянной реальностью, доступной в ощущениях, становится реальность нерализованного, реальность несостоявшегося, реальность ускользнувшего.

Упрощение реального: «Но вот пришла лягушка...»

В 1957 году в статье «О поэзии для детей» Агния Барто выступила с необычной критикой «очернительства». Отстаивая необходимость сатирического жанра в детской поэзии, Барто тем не менее призывала соблюдать такт и меру и не сгущать краску в одном месте. Вместо привычных бинарностей пред-

лагалось использовать более дифференцированную цветовую гамму. Суть предложения поэтесса поясняла на доступном примере:

Не стоит... собирать все черные краски в одном персонаже, в другом — все розовые!

Между прочим, я как-то отдавала в красильню костюм и попросила:

— Покрасьте, пожалуйста, в черный цвет.

— В какой черный? — спросили меня.

Оказывается, у черной краски имеются тридцать три оттенка. Правда, никто вам не гарантирует, что получится именно тот оттенок, который вы выбрали, но все-таки это произвело на меня впечатление: тридцать три оттенка! Хорошо бы, чтобы наши драматурги придавали своим героям хотя бы три разных оттенка, я уж не говорю об остальных тридцати!⁷⁷

Несколько лет спустя Барто вновь выступила в защиту важности негативного опыта в культуре, создаваемой для детей. На этот раз тема «тридцати трех несчастий» обосновывалась чуть иначе. В 1964 году, на Четвертом съезде писателей СССР, поэтесса, например, настаивала: «...нам не хватает стихов, которые могли бы тревожить мысль и сердце ребенка, стихов, способных вызвать слезы у него на глазах. <...> Стоит ли нам так уж рьяно охранять детей от сильных чувств? Ведь беречь детскость совсем не значит приглушать восприимчивость к глубоким переживаниям, обогащающим душу»⁷⁸.

На практике это стремление не «приглушать восприимчивость к глубоким переживаниям» в сочетании с призывом отнестись повнимательнее к оттенкам черного выразилось в серии стихотворений, в которых образы утраты стали ключевыми. Ранняя тема брошенных заек, покалеченных мишек и утраченных мячиков приобрела у Барто новое звучание. Меланхолические истории 1960-х («Нет, в жизни мне не повезло, / Однажды я разбил стекло...») дополняются в 1970-х мотивом смерти. Существенным при этом была не столько сама тема ухода-утраты, сколько стилистическая возможность вписать ее в контекст детской повседневности. Тема ухода, как правило, подавалась не напрямую, однако образы и метафоры не оставляли сомнений в их тревожащей сути. Например, стихотворение «На уроке» описывало такую ситуацию:

Рисовали мы скворца —
Не живого! Чучело!
Он не может улететь, —
Мол, всего вам лучшего!

Он носился по долинам,
По садам и по лесам,
Но в коробку с нафталином
На урок попал не сам.

Наши мальчики острят:
— Жизнь ему наскучила! —
Нет, конечно, он не рад
Превратиться в чучело.

Он давно ли
Среди поля,
Среди неба чистого
Распевал, насвистывал...

Рисовали мы скворца —
Школьное пособие —
И вздыхали без конца,
Девочки особенно.

(«На уроке», 1978)⁷⁹

Эта попытка символически обозначить следы ухода любопытна не только своей мотивацией, но и своими смещениями: чучело черной птицы вместо трупа, коробка с нафталином вместо гроба, рисование «школьного пособия» как способ приближения к умершему и одновременно — дистанцирования от него.

Впрочем, скворец в стихотворении не столько мертвый, сколько не-живой. Соприкосновение со смертью здесь, безусловно, эстетизировано, но задача этой эстетизации не столько в том, чтобы «приукрасить» смерть, сколько в том, чтобы сделать видимым ее неявное присутствие. В центре текста — не описание или объяснение смерти, а фиксация смены способов существования, фиксация факта перехода — от скворца к чучелу. Любопытен и сам способ передачи нелинейности этой траектории: четкий ритм стихотворения меняется именно в момент изменения временной рамки — от неживого настоящего к живому прошлому («Он давно ли...»).

Как я отмечал раньше, в структуре лакановских регистров подобные семантические смещения и ритмические сбои связаны прежде всего с функционированием Реального. Невозможность адекватно выразить фундаментальные переживания нередко проявляет себя как цепь метафорических замещений и синтаксических «разломов». В силу своей замещающей природы эти попытки найти подходящий образ для травмы, боли, утраты и т.п., однако, не в состоянии остановить поиск нового сравнения, которое смогло бы приблизиться чуть ближе к тому, что было пережито. Иными словами, невыразимость реального, то есть не искаженного знаками опыта одновременно является и причиной тщетности подобных символических поисков, и условием их бесконечных повторений.

И хотя тема утраты не была ведущей в культуре советского детства, ее присутствие и ее значимость, на мой взгляд, не стоит недооценивать. Идеологические потребности момента делали необходимым поиск адекватных средств для символизации смерти В. Ленина и пионеров-героев⁸⁰. В свою очередь, хрестоматии 1940-х годов естественным образом отражали и реальность военных потерь. Например, «Родная речь», книга для чтения в первом классе начальной школы, выпущенная Наркомпросом в 1944 году, предлагала в качестве примеров «письма бойцам на фронт» от имени детей. Одно из этих писем начиналось так: «Дорогой мой защитник, у меня нет ни папы, ни мамы. Их убили немцы. Я в первом классе и живу в детдоме»⁸¹.

Кевин Платт в статье, посвященной сказкам Чуковского о докторе Айболите, обращает внимание на еще одну литературную традицию, в которой обучение детей искусству «вздыхать без конца» было основным структурным принципом. Как отмечает Платт, сцены боли, повторяющиеся в сказке об Айболите, акцентировали специфическую роль травмы в произведениях для детей. Воплощенные в понятных образах, сцены страданий выводили «на поверхность» детской культуры проблематику критических состояний в жизни человека. Подчеркну: принципиальным здесь является не сама смерти/страдания, и даже не те психологические мотивы, которые могли вызвать появление текстов подобного рода. Важно наличие символических средств, которые позволяли отразить в культуре опыт радикальных — временами необратимых — перемен.

Постоянно тиражируемые в рассказах, стихах-страшилках, песнях, мульт- и кино-фильмах сходные образы и темы смерти, боли, насилия не столько проясняли суть происходящего,

сколько лишали его эффекта неожиданности⁸². Предлагая доступные символические рамки и сценарии, снимая эффект внезапности, тексты подобного рода приучали к *возможности* беспричинного ухода или отсутствия⁸³. Бесконечные семантические и структурные повторы были наиболее популярными средствами подобной поэтики преодоления внезапности. Известная песня про кузнечика из мультфильма «Приключения Незнайки и его друзей» (реж. Леонид Аристов, 1973), например, строилась именно по такому принципу бесконечного повторения призыва представить то, что представить невозможно⁸⁴. Как известно, кузнечик, «не трогал и козявку», но подобное поведение не спасло его от страшной участи. Мораль воспитания, однако, в песне сводилась не к тщетности миролюбия, а к *неожиданности* исхода:

Не думал, не гадал он, не думал, не гадал он,
никак не ожидал он
такого вот конца.

Представьте себе,
представьте себе,
Никак не ожидал он.
Представьте себе,
представьте себе,
Такого вот конца.

(«В траве сидел кузнечик», Н. Носов)

Показательно, что эта тема неожиданного «*вдруг*», резко меняющего привычный ход движения, была одним из самых популярных приемов в песнях для детей — от мультфильма про Кота Леопольда («Если вдруг грянет гром...», сл. А. Хайта) и сказки про Красную Шапочку («А вдруг ты завтра попадешь на остров в океане?», сл. Ю. Кима) до песен про дружбу («Друг всегда меня сможет выручить, / Если что-нибудь приключится вдруг...», сл. М. Пляцковского). Следствием неожиданности смены положения нередко становилась явная или чуть прикрытая абсурдность подобных текстов: невозможно объяснить ни внезапность «такого вот конца», ни причину резкого «вдруг»⁸⁵. Зато их можно было представить и — если получится — описать.

Фантазии радикальных перемен выполняли не только функцию своеобразной символической «вакцинации против стра-

ха». Упрощенность содержания (три цвета вместо тридцати трех, о которых говорила Барто) облегчала возможность символической манипуляции «не-живыми объектами» и трудными ситуациями. Предсказуемость формы, в свою очередь, делала доступной процесс символического *присвоения* разнообразных сценариев⁸⁶. Большая популярность «саdistских стишков» («Девочка в поле нашла пулемет — / Больше в деревне никто не живет») и «страшных» историй («В черном-черном лесу стоит черный-черный дом...») — независимо от того, являются они авторскими произведениями или примерами современного детского фольклора, — имела, судя по всему, в своей основе сходные причины.

Следуя традиционной бинарной логике позднесоветского времени, А.Ф. Белоусов предлагает видеть в «саdistских стишках» противостояние стремлению «официальной культуры» «стеснить и ограничить человека... запугивая его множеством опасностей и всяческими несчастьями»⁸⁷. М.Ю. Новицкая добавляет к этой «протестной» функции «саdistских стишков» еще одну. По мнению исследовательницы, стишки стали «следствием гибельного распада естественных человеческих связей», а их «металлический смех» есть не что иное, как «зеркальный отблеск механического зла»⁸⁸.

Такое «диссидентское» прочтение саdistских стишков, может быть, и отражает мотивацию ее взрослых авторов, однако оно вряд ли способно прояснить причину популярности этих стилистически и сюжетно однообразных текстов в детской и подростковой среде⁸⁹, где давление официальной культуры, как показывают авторы данного сборника, было не столь однозначно. Более того, «саdistские» произведения не являются исключительно советским явлением⁹⁰. На мой взгляд, идея Марины Красновой видеть в саdistских стишках и страшилках отзвуки традиций позднеромантической «готической» словесности гораздо плодотворнее попыток находить формы «сопротивления режиму» в «черных-черных комнатах» советских страшилок. Как справедливо отмечает Краснова, цель «страшных рассказов» (английского писателя XIX века М.Р. Джеймса) в том, чтобы получше разглядеть смысл, даже если для этого требуется перевернуть его с ног на голову, или встать на голову самому⁹¹.

В отличие от готических текстов, в саdistских стишках и страшилках стремление научиться «управлять» страхом, управляя его символами, дополнялось воспроизводимостью и лег-

кой модифицируемостью текстов. Формульные структуры рассказов и стихов, упрощая их запоминание и цитирование, позволяли также легко менять отдельные компоненты самой повествовательной структуры⁹². Замена одной ключевой строчки давала возможность и сохранить жанровую структуру, и создать эффект новизны, и приобщиться к авторству⁹³. Общим, однако, оставалось одно: неожиданность акта (насилия, смерти или исчезновения) оформлялась как его повествовательная и психологическая немотивированность.

Александр Бараш в своей работе, посвященной мультсериалу о Коте Леопольде, предлагает видеть в такой немотивированности сцен насилия «отсутствие этики», завышение «порога приемлемого насилия», «агрессию без возмездия», свойственные «тоталитарному обществу». Следствием гибридации жанров («экшен» и воспитательной детской массовой культуры), по мнению исследователя, является сходная гибридация «сознания ребенка»: нечеткость моральных ориентиров в мультфильме может вести к «мутной» ситуации во взрослой жизни. М.Ю. Новицкая в статье, посвященной «саdistским стишкам», наоборот, предлагает видеть в подобных сценах насилия вполне конкретную мотивацию — «глас вопиющего в пустыне»⁹⁴. Подобное буквальное прочтение художественных образов, свойственное этим авторам, безусловно, имеет право на существование, однако, как я пытался показать ранее, символизация редко проявляет себя как способ простого «удвоения» реальности. Варезка — не шенок, чучело — не скворец, символ — не объект, а знак отсутствия объекта⁹⁵. Говоря иначе, образы, символы, знаки не столько «отражают» реальность, сколько преломляют, модифицируют и опосредуют ее⁹⁶.

Виктор Тернер, британский антрополог, например, сравнивал жанры культуры с «кривыми зеркалами»⁹⁷, задача которых не в том, чтобы приблизиться к реальности, но в том, чтобы пошатнуть ее устоявшийся образ, создать по отношению и к реальности, и к ее образу определенную дистанцию. Более того, лакановские регистры позволяют увидеть в процессе символизации серию *несовпадающих* процессов: одни и те же означающие могут быть использованы и в качестве модели идентификации (Символическое), и в качестве основы для формирования фантазий (Воображаемое), и в качестве способа передачи обозначения базовых невербализуемых эмоциональных переживаний (Реальное). Навязчивое повторение сцен насилия, иными словами, может свидетельствовать, например, не только о сниже-

нии порога чувствительности, но и о попытках культуры предложить защитный механизм, способный включиться в ситуации «вдруг»⁹⁸.

Зигмунд Фрейд в своей классической работе «По ту сторону принципа наслаждения» хорошо описал внутреннюю динамику подобного процесса. Как известно, работа в целом посвящена проблемам «травматического невроза», то есть состояниям, в которых перенесенная травма «возвращается» в снах, симптомах и галлюцинациях. В качестве примера со сходной структурой Фрейд приводит в книге игру своего малолетнего внука, известную в литературе под названием *fort-da*. Наблюдая за внуком, Фрейд заметил любопытную тенденцию. Мальчик выполнял все требования родителей, и, несмотря на сильную привязанность к матери, абсолютно спокойно переносил ее постоянные, но краткосрочные (на несколько часов) исчезновения. Эту идилию развития нарушало лишь одно. У мальчика появилась странная привычка забрасывать маленькие вещи и игрушки в места, в которых они терялись из виду, — под кровать, в угол комнаты и т.п. При этом ребенок с «выражением интереса и удовольствия произносил протяжное “о-о-о”, которое, по общему мнению родителей и наблюдателей, означало “вон, прочь” (*fort*)»⁹⁹. Как отмечает Фрейд, ребенок пользовался своими игрушками только для того, чтобы заставить их «уйти», «исчезнуть» с глаз. Собственно, последующее развитие мальчика и продемонстрировало его стремление моделировать разнообразные ситуации исчезновения и возвращения. Как пишет Фрейд:

У ребенка была деревянная катушка, к которой была привязана веревочка. Ему никогда не приходило в голову возить ее по полу позади себя, т.е. играть с ней в тележку, но, держа катушку за веревку, он с большим искусством перебрасывал ее за край своей кровати, так что она там исчезала, говорил при этом свое многозначительное «о-о-о» (*fort*), затем за веревочку снова вытаскивал ее из-под кровати, но теперь ее появление приветствовалось радостным «Вот» (*da*). В этом и заключалась вся игра — исчезновение и появление снова. Виден был обычно только первый акт, и этот акт, сам по себе, неумоимо повторялся, как игра, хотя больше удовольствия несомненно доставлял второй акт.

И чуть дальше:

...во время своего долгого одиночества ребенок нашел способ, как исчезнуть самому. Он обнаружил свое изображение в зеркале, которое доходило почти до пола, а затем опустился на корточки, так что изображение «ушло»¹⁰⁰.

В интерпретации Фрейда эта игра — имитация исчезновения матери. Ребенок «сам инсценировал то же самое исчезновение и возвращение доступными ему предметами»¹⁰¹. Напряжение, вызванное исчезновением объекта, сменялось в игре удовлетворением от его появления.

Безусловно, можно спорить о том, насколько эти навязчивые повторы связаны именно с действием принципа неудовольствия, о котором пишет Фрейд. Главным, на мой взгляд, является здесь попытка показать, как травмирующий опыт осознания собственной отдельности и отделенности — то есть как этот опыт само-дифференциации — оказывается переведенным на язык символов (катушка с нитками) и ритмов (туда-сюда, *fort-da*)¹⁰². Повторяющаяся до бесконечности манипуляция *символом* исчезновения, как отмечает Фрейд, не делает ни акт исчезновения матери более приятным, ни ее появление — менее радостным. Однако именно эти ритуальные повторы одного и того же *приема*, материализующего радикальную смену состояний (отсутствие/присутствие), сокращают травмирующий эффект очередного «ухода»¹⁰³.

Поведение внука во многом послужило для Фрейда моделью для понимания природы неконтролируемых повторов тягостных и мучительных переживаний прошлого («вынуждение повторения») в снах и ритуалах пациентов, перенесших травму. Если суть травмы, по словам психоаналитика, состояла в прорыве «защитного покрова» организма, то суть повторения мучительных переживаний связывалась со стремлением организма развить «чувство боязни, отсутствие которой и было причиной травматического невроза»¹⁰⁴. Иными словами, *реальность* травмы, то есть неспособность имеющихся средств выражения адекватно передать суть происшедшего, вела к попыткам ретроспективно «обнаружить» предупреждающие сигналы-символы, которые оказались незамеченными или неузнанными в момент травмы¹⁰⁵.

Навязчивое обнажение приема повторяющегося появления/исчезновения в ситуации преследования в мультфильмах «Ну, погоди!» и «Приключения Кота Леопольда» (Волк/Заяц, Волк/Заяц; Кот/Мыши, Кот/Мыши), о котором пишут Кага-

новская и Бараш, — как и повторяющиеся сцены боли и страданий в сказке об Айболите, которую анализирует Плат, — на мой взгляд, следует логике, обнаруженной Фрейдом: «...каждое новое повторение улучшает... желаемое овладение» сильным впечатлением от изначального исчезновения¹⁰⁶. Здесь — как и в снах фрейдовских пациентов — повторяется не само насилие, но неожиданный опыт разрыва, непредсказуемый момент сбоя, внезапная ситуация исчезновения. Важно и другое. Как показывает история, рассказанная Фрейдом, в процессе формирования защитного слоя существенен не сам символ, а то, что этот символ делает. Изоморфизм образа и опыта, о котором пишет Бараш, — скорее исключение, чем правило. Катушка с веревкой может быть не менее эффективна, чем сцены исчезновения и (непрерывного!) появления мышей в мультфильме о Коте Леопольде или многократное тиражирование чучела скворца в рисунках детей. Значимым является не сам объект исчезновения, а его моделирующая и отчуждающая — *чучело* скворца, *антропоморфные* кошки-мышки и т.п. — функция, которая позволяет зафиксировать в процессе постоянных повторов смену принципиально различных состояний: здесь/там, ушел/вернулся, живой/мертвый¹⁰⁷.

Это формирование чувства готовности столкнуться лицом к лицу с трудностями и опасностями, это укрощение Реального как его упрощение, безусловно, были характерны для официальной детской культуры в целом: «клич пионеров», как известно, призывал быть готовым *всегда*. В этом отношении «веселые человечки», о которых шла речь, отличаются от остальных версий официальной детской культуры не столько своими целями, сколько способами их достижения. Традиционной готовности к подвигам («к славному подвигу каждый готов»¹⁰⁸) в данном случае противопоставлялась постоянная готовность к негативному опыту. Акцентировался не героизм поступка, но контекст, в котором этот поступок мог быть востребован. Основной мотивацией являлось не обещание славы, но сложность ситуации, которая оставалась до поры до времени неочевидной. Песня из кинофильма «Айболит-66» (реж. Ролан Быков, 1966) хорошо перевела на язык иронии главный посыл этой позднесоветской этики негативного:

Если б дети в Лимпопо
Жили не болея,
Мы не знали бы, что есть

В мире Бармалеи,
Что повсюду нам от них
Надо ждать подвоха.
Это даже хорошо,
Что пока нам плохо.
(«Это даже хорошо, что пока нам плохо»,
сл. В. Коростылева)

Как и предлагала Барто, на смену радужным краскам «светлого» будущего приходили разнообразные оттенки «черного». Однако приходили они совершенно не предусмотренным Барто образом и в совершенно неожиданной форме. Преодолевая бинарную логику, «веселые человечки» не просто учили находить приятное в неприятном, но лишали какого бы то ни было нормативного смысла и сами вопросы о том, «что такое хорошо» и «что такое плохо»:

А когда бы Бармалей
Козни нам не строил,
Мы не знали бы, что мы,
Видимо, герои,
Что не станем мы в беде
Ахать или охать.
Это даже хорошо,
Что пока нам плохо.

(«Это даже хорошо, что пока нам плохо»,
сл. В. Коростылева)

* * *

Учитывая всю неопределенность «веселых человечков», их тесную взаимосвязь с опытом маргинальности, насилия и неустроенности, было бы крайне заманчиво последовать этой логике до конца и, перефразируя известную советскую песню, объявить, что детство было «где-то, но не здесь», что вместо облегчения процесса взросления эти веселящиеся «монстры» и «помеси» позднесоветской культуры формировали странный и — временами — страшноватый детский мир. У подобного восприятия советской культуры детства наверняка было и будет немало сторонников. И все-таки, несмотря на многочисленность Бармалеев и Дуремаров, несмотря на бесконечность преследо-

ваний и испытания, несмотря на постоянное одиночество и заброшенность героев советского детства, эта версия позднесоветской культуры, на мой взгляд, не столько приучала к страху и опасностям, сколько обнажала нестабильность существующих дисциплинарных «клеток» и расшатанность смысловых «решеток». Лиминальность «веселых человечков» олицетворила состояние промежуточности позднего социализма — с его ускользающими смыслами, неработающими классификациями и затуманенными перспективами (Илл. 12). «Искусству жить» «веселые человечки», может, и не учили, но «науку выживать» в этом состоянии они преподавали неплохо.



Илл. 12. Туманы и клетки позднего социализма. Иллюстрация к книге Евг. Богата «Понимание» (2-е изд. Серия: «Личность. Мораль. Воспитание». М.: Политиздат, 1986). Художник В.С. Любаров

Принстон,
июль 2008

* Я благодарен Илье Кукулину за многочисленные предложения и идеи, высказанные в ходе подготовки этой статьи.

¹ *Жуховицкий Леонид*. Счастливыми не рождаются. М.: Политиздат, 1983. С. 5.

² И здесь, и в сборнике в целом речь идет не столько о детстве как наборе определенных практик, сколько о детстве как определенной конфигурации символов и смыслов, с помощью которых эти возрастные практики идентифицировались и классифицировались.

³ *Руденко И.* Как уберечь крылья, не снижая полета? // Руденко И. Кратчайшее расстояние. М.: Политиздат, 1985. С. 107.

⁴ *Жуховицкий Леонид*. Помоги своей судьбе. М.: Политиздат, 1987.

⁵ *Руденко И.* Указ. соч. С. 106.

⁶ *Руденко И.* Указ. соч. С. 102.

⁷ См., например, вышедший в той же серии сборник статей Сергея Львова с призывом «всегда...во всем быть настоящим» (*Львов С.* Быть или казаться. М., 1982. С. 152).

⁸ См.: *Руденко И.* Указ. соч. С. 109.

⁹ О сходном восприятии культуры детей как возможности обсудить способности и возможности взрослых см. также: *Hirschfeld Lawrence A.* Why don't anthropologists like children? // *American Anthropologist*. 2002. Vol. 104 (2). P. 614.

¹⁰ *Фуко М.* Слова и вещи: археология гуманитарных наук / Пер. В. Визгина и Н. Автономовой. СПб.: А-сад, 1994. С. 37.

¹¹ *Benedict Ruth.* Patterns of culture. New York, 1946. P. 51.

¹² *Ibid.* P. 210.

¹³ Методологические подходы к советскому прошлому у авторов данного сборника представляют собой комбинацию двух основных тенденций. Если *эстетический* анализ фокусируется прежде всего на формах и структурах позднесоветских текстов детской культуры (см., например, работы М. Липовецкого, Л. Кагановской и Ю. Левинга, где этот подход представлен наиболее ярко), то *социологическая* критика позднесоветских текстов преимущественно акцентирует роль социального контекста в оформлении и осмыслении персонажей советского детства. Этот социологический подход во многом воспроизводит структуру дебатов, развернувшуюся в 1970-е годы среди американских исследователей Советского Союза (стороны тогда олицетворяли «тоталитаристы» Ричард Пайпс и Збигнев Бжезинский и «ревизионисты» Шейла Фицпатрик и Рональд Суни). Как и тогда, постсоветские сторонники социологической критики разделились в основном на два «лагеря» — с «неототалитаристами» и их «попутчиками» (см., например, работы Е. Барабан и А. Бараша) и с «неоревизионистами» и их «попутчиками» (см., например, работы С. Кузнецова, К. Ключкина и Е. Прохоровой). В данном случае камнем преткновения, однако, является не столько вопрос о роли *политического* аппарата, сколько вопрос о роли советской *культурной индустрии* в формировании лояльности или оппозиционности по отношению к позднесоветскому режиму. Если «неототалитаристы» склонны видеть в этой индустрии исключительно механизм подавления (сверху), то «неоревизионисты»

предпочитают акцентировать формы несогласия (снизу) и постоянные сбои самой системы. Об истории дебатов см.: *Fitzpatrick S.* Revisionism in Soviet history // *History and Event*. 2007. Vol. 46. P. 77—91; *David-Fox M.* On the primacy of ideology: Soviet revisionists and Holocaust deniers (In response to Martin Malia) // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2004. Vol. 5 (1). P. 81—105. Противоположную точку зрения см.: *Malia M.* Just an Ordinary Joe: Martin Malia on the Revisionists' Stalin [Review of: Fitzpatrick S. *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s* (New York: Oxford University Press, 1999), and Fitzpatrick S. (ed.). *Stalinism: New Directions* (London: Routledge, 2000)] // *The Times Literary Supplement*. 2001. 15 June. О привлекательности «тоталитарной» модели объяснения в постсоветской России см.: *Fitzpatrick S.* The Soviet Union in the twenty-first century // *Journal of European Studies*. 2007. Vol. 37 (1). P. 51—71. О воспроизводстве подобных дебатов в современной России см. редакционную статью, предваряющую блок «Сталинизм как объект описания: аксиология метода» в «Новом литературном обозрении» (№ 89. 2008; <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/red9.html>).

¹⁴ В 1973 г., продолжая тему, на экраны выйдет мультфильм о Маугли (реж. Роман Давыдов), где идея отделенности будет доведена до предела. Для более старших групп похожую функцию выполняло активное использование раннесоветской романтической символики в виде разнообразных «бригантин» с алыми парусами и без. См. подробнее: Борис Рогинский. Через трепетный туман. Заметки о романтике // *Звезда*. 2001. № 2.

¹⁵ Илья Кукулин на примере фильма «Приключения Электроника» убедительно показывает, что формирование «жанров» детства происходило не в форме их активного противопоставления друг другу, но в виде мирного сосуществования. Конфликт разных версий детства носил «вялотекущий», «слабовыраженный» характер.

¹⁶ *Геннеп Арнольд ван.* Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. Ю. Ивановой и Л.В. Покровской. М.: Восточная литература, 1999. С. 59.

¹⁷ Подробнее о мелодиях позднесоветских песен см.: *Малаховская Наталья.* Культурное значение советской песни // *Звезда*. 2004. № 5. С. 219—227.

¹⁸ Музыка и стихи Димы (Вадима) Кузьмина. Текст в Интернете: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1056901761.html>. Песня впервые записана под другим названием («Мы идем в тишине») на самиздатском альбоме группы В. Кузьмина «Черный Лукич» «Кончились патроны» (1988) (подробнее см. на сайте группы: <http://www.lukich.info/album/24/>), перезаписана с указанным названием и в новой аранжировке Егором Летовым и издана на альбоме «Солнцеворот» (1997) группы Летова «Гражданская оборона». — *Примеч. сост.*

¹⁹ См.: *Clark Katarina.* The Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington: Indiana University Press, 1981. P. 36—45.

²⁰ См. также: *Гудова М.Ю.* Героико-приключенческая литература как чтение для девочек // *Мальчики и девочки: реалии социализации.* Екатеринбург, 2004. С. 193.

²¹ *Mead Margaret.* Coming of age in Samoa: A psychological study of primitive youth for western civilization. New York, 1928. P. 230.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. P. 234—237.

²⁵ Полезный обзор методологических подходов к анализу детства см.: *LeVine Robert A.* Ethnographic studies of childhood: A historical overview // *American Anthropologist*. 2007. Vol. 109 (2). P. 247—260; см. также: *Stephens Sharon.* Children and the politics of culture in «late capitalism» // *Children and the politics of culture* / Ed. S. Stephens. Princeton, 1995. P. 3—48.

²⁶ См.: *Келли К.* Маленькие граждане большой страны: Интернационализм, дети и советская пропаганда // *Новое литературное обозрение*. 2003. № 2. С. 219.

²⁷ См., например: *Field Norma.* The child as laborer and consumer: the disappearance of childhood in contemporary Japan // *Children and the politics of culture*. P. 51—78.

²⁸ О сюжетных оформлениях этих форм «мучительности» см., например, повести А. Гайдара «Чук и Гек» и «Военная тайна» А. Гайдара и «Кортик» А. Рыбакова.

²⁹ В 1937 году трудовое обучение как самостоятельный предмет (введенный в 1931 году) было ликвидировано и появилось вновь в программе средней школы только в 1954 году. В 1958 году — в целях «укрепления связи школы с жизнью» — был принят соответствующий закон, положивший начало профессиональной и трудовой «ориентации» в старших классах. В 1966 году обязательность подобных мер была ограничена двумя часами обязательного «трудового обучения». Непосредственная профессиональная подготовка осуществлялась только лишь в тех школах, которые имели для этого необходимые условия. См.: *Народное образование в СССР.* М.: АПН, 1957. С. 124—146; см. также: *Трудовое воспитание и политехническое обучение.* М.: Просвещение, 1968. С. 396—405.

³⁰ Комментируя статью Леви-Стросса, Лакан отмечал, что «с точки зрения цивилизованности и комфорта» условия, в которых живут люди, исследованные Леви-Строссом, «могут показаться... несколько суровыми и опасными, зато в отдельно взятой символической функции они, судя по всему, находят себе твердую опору» (*Лакан Жак.* Семинары. Книга 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис, 1999. С. 231).

³¹ *Макаренко А.С.* Методы воспитания // *Педагогика*. 2007. № 8. С. 19.

³² *Барто А.* Богатство жанров в поэзии для детей // *Барто А.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 3. С. 217.

³³ См. также: *Литовская М.А.* «Потешное войско» в русской литературе 1930-х годов // *Мальчики и девочки.* С. 328—337.

³⁴ См., например, детские стихи Маяковского «Возьмем винтовки новые» или его же «Песню-молнию».

³⁵ См. подробнее о теме преемственности в пионерской поэзии: *Леонтьева С.Г.* Поэзия пионерских праздников // *Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства* / Сост. Е. Кулешов и И. Антипова М.: ОГИ, 2003. С. 32—35.

³⁶ Анализ любопытного сосуществования официальной и «подпольной» версий преемственности поколений см. в: *Маркасова Елена*. «А вот практику мы знаем по героям Краснодона...» // *Неприкосновенный запас*. 2008. № 2. С. 207—219.

³⁷ «Куда уходит детство? / В какие города? / И где найти нам средство, / Чтоб вновь попасть туда?» («Куда уходит детство», сл. Л. Дербенева, 1976).

³⁸ Начиная с 1960-х годов Агния Барто последовательно развивала сходный формат сатирических стихов для детей. Любопытную переключку с энтинским Антошкой см. в ее стихах «Я лишний» («Окапывали вишни. / Сергей сказал: — Я лишний...») и «Когда лопату отберут» («Вот так иной полюбит труд, / Когда лопату отберут...»).

³⁹ Виталий Манский в своих «Частных хрониках» (1999) прослеживает детали формирования позднесоветской обособленности в 1961—1986 годах. См. подробнее: <<http://vertov.ru/manski/filmograf.htm>> См. также: Зара Абдуллаева — Виталий Манский. *Мы (о понимании хроники и истории в документальном кино)* // НЛО. 2005. № 4. С. 413—430 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2005/74/ab25.html>)

⁴⁰ См. подробнее: *Meed M.* Op. cit. P. 234—245.

⁴¹ Ibid. P. 236.

⁴² Ibid. P. 236.

⁴³ «Лиминальный» — от лат. *limen* — порог. Подробное обсуждение лиминальных явлений см.: *Turner Victor*. *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca, 1974. P. 231—271.

⁴⁴ Понятно, что в построениях Лакана (как и в построениях Фрейда) ни один из этих регистров не существует в изоляции, все они взаимно обуславливают и/или взаимно нивелируют друг друга.

⁴⁵ *Лакан Ж.* «Я» в теории Фрейда. С. 141.

⁴⁶ См. подробнее: *Фасмер М.* *Этимологический словарь русского языка*. М., 2003. Т. 2. С. 203—204.

⁴⁷ *Lacan Jacques*. *The Seminars. Book III: The Psychoses. 1955—1956*. New York: Norton and Co, 1993. P. 39.

⁴⁸ *Лакан Жак*. Семинары. Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа / Пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис, 1998. С. 369.

⁴⁹ *Lacan J.* *The Psychoses*. P. 179.

⁵⁰ Ibid. P. 260.

⁵¹ *Лакан Ж.* Работы Фрейда по технике психоанализа. С. 208, 209.

⁵² См. также: *Журавлева Н.И.* Ребята и зверята — герои и героини советской мультипликации // *Мальчики и девочки*. С. 196—200.

⁵³ О схожей тенденции в культурной продукции для детей на Западе см., например: *Bignell Jonathan*.

Familiar aliens: Teletubbies and postmodern childhood // *Screen*. Autumn 2005. Vol. 46. P. 373—387.

⁵⁴ *Haraway Donna*. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. P. 226.

⁵⁵ См. также: *Фуко Мишель*. *Ненормальные*. М.: Наука, 2005.

⁵⁶ Понятно, что эта тенденция во многом присутствовала в советской культуре начиная с 1920-х годов. Ленинградские журналы «Чиж» и «Еж»

с обэриутской поэзией для детей, Чуковский с его «*Крокодилом*», Маршак с рассеянным с улицы Бассейной сделали немало для того, чтобы эстетика абсурда и «странности» вошли в плоть и кровь советского детства. Особенностью позднесоветского периода стал *массовый* характер странных персонажей. См.: *Kelly Catriona*. *Children's world: Growing up in Russia 1890—1991*. New Haven, 2008. P. 88—89; см. также: *Петровский Мирон*. *Странный герой с Бассейной улицы* // *Петровский М.* *Книги нашего детства*. М., 1986. С. 99—146.

⁵⁷ О роли жуткого в советских сказках см. также: *Lipovetsky M. Pavel* *Bazhov's skazy: Discovering the Soviet uncanny* // *Russian Children's Literature and Culture* / Eds. Marina Balina, Larissa Rudova. New York: Routledge, 2008. P. 263—284.

⁵⁸ О роли гибридности в культуре см. подробнее: *Bhabha Homi*. *Interrogating identity: Frantz Fanon and the postcolonial prerogative* // *Bhabha H.* *The Location of Culture*. New York, 1994. P. 58—60.

⁵⁹ См. запись концерта «Песня-72» // «Песня 71—75», *Bomba Music*.

⁶⁰ О «плавающем» и «скользящем» означаемом см.: *Mehlman Jeffrey*. *The «Floating Signifier»: From Lÿvi-Strauss to Lacan* // *Yale French Studies*. 1972. № 48. P. 10—37.

⁶¹ Например: «Бедный маленький верблюд — / Есть ребенку не дают / Он сегодня съел с утра / Только два таких ведра!»

⁶² Разумеется, достижение подобной однозначности было процессом длительным. Сам Маршак писал, что состав книги неоднократно пересматривался — какие-то стихи добавлялись, какие-то — убирались (из-за настойчивых просьб редакторов и цензоров). Из двадцати восьми текстов только четыре сохранили свою оригинальную форму. См.: *Маршак С.Я.* *Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 1. С. 499—506*. Об истории цикла см.: *Гуськов Н.А.* *Проблема творческой истории цикла С.Я. Маршака «Детки в клетке»* // *Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства*. М.: ОГИ, 2003. С. 220—236.

⁶³ Маршак С. Тигренок (из цикла «Детки в клетке»).

⁶⁴ Марину Цветаеву, рецензировавшую книжку, впрочем, это раздельное существование не очень убеждало. В 1931 году, находясь в эмиграции, она писала: «Не вери в клетке, а *детки* в клетке, те самые детки, которые на них смотрят. Дети смотрят на самих себя. Малолетние (дошкольные!) — слон, белый медведь, бурый медведь, жирафа, лев, верблюд, кенгуру, шимпанзе, тигр, собака-волк, просто-волк — кого там нет! Все там будем» (*Цветаева М.* *О новой русской детской книге* // *Цветаева М.* *Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 327*).

⁶⁵ В литературе 1970-х для детей старшего возраста эта тенденция проявится особенно четко. См., например, главу «О бесспорном и спорном в школьной прозе» в: *Акимов А., Акимов В.* *Семидесяты, восьмидесяты...* *Проблемы и искания современной детской прозы*. С. 129—156.

⁶⁶ В 1974 году Барто станет одним из авторов самого первого выпуска киножурнала «Ералаш», который во многом воплотил ее общее стремление создать жанр детской сатиры (см.: веб-сайт киножурнала «Ералаш»: <<http://www.erash.ru/library/Default/index.php?Page=1>>).

⁶⁷ О культурных различиях в восприятии детских ошибок см. также: *Miller Peggy J., Sandel Todd L., Chung-Hui Liang, Fung Heidi.* Narrating transgression in Longwood: The discourses, meanings, and paradoxes of an American socializing practice // *Ethos.* 2001. Vol. 29 (2). P. 159—186.

⁶⁸ Позднее в своих «Вредных советах» Григорий Остер использует эту же модель, полностью освободившись при этом от состояния моральной меланхолии, зафиксированной в стихах Барто. См. подробнее: *Rudova L.* Invitation to a Subversion: The Playful Literature of Grigorii Oster // *Russian Children's Literature and Culture* / Ed. Marina Balina, Larissa Rudova. New York, 2008. P. 325—342; русскую версию этой статьи см.: *Рудова Л.* Остер: от вредных советов до президентского сайта // *Неприкосновенный запас.* 2008. № 2. С. 192—202.

⁶⁹ *Винникотт Дональд.* Игра и реальность. М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2002. С. 13—14.

⁷⁰ Там же. С. 16.

⁷¹ Другое прочтение этого мультфильма см.: *Beumers Birgit.* Comforting creatures in children's cartoons // *Russian children's literature...* P. 168.

⁷² См. подробнее: *Lacan J.* Psychoses. P. 9. О позднесоветском варианте этого явления см. мою работу: *Oushakine S.* The Terrifying Mimicry of Samizdat // *Public Culture.* 2001. Vol. 13 (2). P. 191—214.

⁷³ См., например: *Кляйн Мелани.* Некоторые теоретические выводы, касающиеся эмоциональной жизни младенца // *Кляйн М., Айзекс С., Райвери Д., Хайман П.* Развитие в психоанализе. М.: Академический проект, 2001. С. 296, 329.

⁷⁴ См.: *Кляйн Мелани.* Заметки о некоторых шизоидных механизмах / *Кляйн М.* и др. Развитие в психоанализе. С. 434.

⁷⁵ Подробнее о подобном способе поляризующего упорядочивания см. также: *Segal Hanna.* Introduction to the work of Melanie Klein. New York, 1974. P. 35—36.

⁷⁶ О механизме подмены см. подробнее мою статью: *Oushakine S.* Crimes of Substitution: Detection and the Late Soviet Society // *Public Culture.* 2003. Vol. 15 (3). P. 426—452.

⁷⁷ *Барто А.* О поэзии для детей // *Барто А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 255—256.

⁷⁸ *Барто А.* Речь на Четвертом съезде писателей // *Барто А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 298, 300.

⁷⁹ См. также «Мы не заметили жука» (1970): «Мы не заметили жука / И рамы зимние закрыли. / А он живой, он жив пока — / Жужжит в окне, / Расправив крылья...»

⁸⁰ См.: *Kelly C.* Children's world: Growing up in Russia 1890—1991. New Haven, 2008. P. 138.

⁸¹ См.: *Соловьева Е.Е., Карпинская Л.А., Щенетова Н.Н.* Родная речь. М.: Учпедгиз, 1944. С. 58. См. там же раздел о смерти Ленина (с. 98—99).

⁸² См. подробнее: *Черникова М.П.* «Голос детства из дальней дали...» (*Игра, магия, миф в детской культуре*). М.: Лабиринт, 2002.

⁸³ Полезный обзор см. в: *Топорков А.* Детские секреты в научном освещении (Обзор современной литературы по детскому фольклору) // *НЛО.* 2000. № 5. С. 352—359.

⁸⁴ Сходную модель повтора-заклинания позднее использует в своей песне «Пропала собака» В. Шаинский (сл. А. Ламм).

⁸⁵ О взаимосвязи страха и абсурда см. подробнее: *Буренина Ольга.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2005. С. 51—54. См. также: *Борисов С.Б.* Эстетика черного юмора в российской традиции // *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика.* <<http://www.ruthenia.ru/folklore/borisov7.htm>>

⁸⁶ См., например: *Лурье М.Л.* Пародийная поэзия школьников // *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика.* <<http://www.ruthenia.ru/folklore/lurjem5.htm>>

⁸⁷ См.: *Белоусов А.Ф.* Садистские стишки // *Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов* / Сост. А.Ф. Белоусов. М., 1998. С. 548; *Белоусов А.Ф.* Воспоминания Игоря Мальского «Кривое зеркало действительности»: к вопросу о происхождении «садистских стишков» // *Лотмановский сборник.* М., 1995. Вып. 1. С. 681—691.

⁸⁸ *Новицкая М.Ю.* Формы иронической поэзии в современной детской фольклорной традиции // *Школьный быт и фольклор. Часть 1.* Таллинн: Таллиннский педагогический институт, 1992. С. 107, 113.

⁸⁹ К.К. Немирович-Данченко в своем исследовании «садистских стишков» отмечает, что самой распространенной группой бытования этой поэзии являются дети 9—13 лет. См.: *Немирович-Данченко К.К.* Наблюдения над структурой «садистских стишков» // *Школьный быт и фольклор.* С. 124.

⁹⁰ Маршак в своем выступлении на Первом съезде советских писателей в 1934 году в качестве примера своей критики приводил сходный сюжету западный анекдот: «У меня ужасная неприятность: я остался к завтраку без поджаренного хлеба». — «Как же это случилось?» — «Очень просто. Моя бабушка, поджаривая хлеб, упала в камин и сгорела до ботинок» (*Маршак С.Я.* О большой литературе для маленьких детей // *Маршак С.Я.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1971. Т. 6. С. 212).

⁹¹ *Краснова Марина.* Профессор в ночной рубашке, или Откуда растут страшные руки и куда глядят страшные глаза // *НЛО.* 2002. № 58. С. 298. <<http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/krasnov.html>>

⁹² См., например: *Гаврилова М.В.* Небылица в детском фольклоре // *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика.* <<http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/gavri.htm>>

⁹³ См.: *Лысков А.* О систематизации «садистских стишков» // *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика.* <<http://www.ruthenia.ru/folklore/lyskov1.htm>>

Л. Рудова в своей статье об Остере также отмечает сознательную установку автора на «коллективное творчество»: в некоторых произведениях тексты могут быть дополнены/изменены самими читателями. См.: *Рудова Л.* *Цит. соч.* С. 201.

⁹⁴ *Новицкая М.Ю.* Формы иронической поэзии. С. 122.

⁹⁵ См.: *Segal Hanna*. On symbolism // Segal H. Psychoanalysis, literature, and war. Papers 1972—1995. New York, 1997. P. 43.

⁹⁶ Об использовании детьми доступных символов для конструирования своих собственных повествований см. подробнее: *Miller P.J., Fung H., Mintz J.* Self-construction through narrative practices: A Chinese and American comparison of early socialization // *Ethos*. 1996. Vol. 24 (2). P. 237—280.

⁹⁷ *Turner Victor*. The Anthropology of performance. New York, 1988. P. 42.

⁹⁸ О вариативности восприятия насилия детьми см., например: *Korbin Jill*. Children, childhood, and violence // *Annual Review of Anthropology*. 2003. P. 431—446.

⁹⁹ *Фрейд Зигмунд*. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. Основной инстинкт. М., 1997. С. 201.

¹⁰⁰ *Фрейд З*. По ту сторону принципа наслаждения. С. 202.

¹⁰¹ Там же. С. 202.

¹⁰² Подробнее о ритуалах отделения в детстве см.: *Геннеп ван*. Обряды перехода. С. 50—57. О травмирующем воздействии дифференциации см. подробнее: *Bass Alan*. Difference and disavowal: The trauma of Eros. Stanford, 2000. P. 31—32.

¹⁰³ О роли ритуалов в преодолении тревоги у детей см., например: *Boyer Pascal, Lienard Pierre*. Why ritualized behavior? Precaution systems and action parsing in developmental, pathological, and cultural rituals // *Behavioral and Brain Sciences*. 2006. Vol. 29. P. 595—596.

¹⁰⁴ *Фрейд З*. Цит. соч. С. 218.

¹⁰⁵ См.: *Santner Eric*. Stranded objects: Mourning, memory, and film in postwar Germany. Ithaca, 1990. P. 25.

¹⁰⁶ *Фрейд З*. Цит. соч. С. 221.

¹⁰⁷ Об отчуждающей роли символов в процессе становления см. подробнее: *Turner Victor*. Betwixt and between: the liminal period in rites de passage // *Turner V*. The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual. Ithaca, 1967. P. 104—106.

¹⁰⁸ См. «Рассказ о неизвестном герое» С. Маршака (1937).

ВОЛОДЯ УЛЬЯНОВ

Константин А. Богданов

«САМЫЙ ЧЕЛОВЕЧНЫЙ ЧЕЛОВЕЧЕК»

1

Социологические опросы последних лет способны невольно поразить читателей, детство которых хотя бы в какой-то степени пришлось на годы СССР: школьникам младших классов современных российских школ в большинстве случаев имя Ленина уже почти ничего не говорит¹. Анекдотические, в глазах одних, и обескураживающие, в глазах других, ответы детей и подростков на вопрос, кто такой Ленин, кажутся сегодня примечательными в главном — в идеологической и, во всяком случае, педагогической невосребованности знаний о главном персонаже еще, казалось бы, столь недавней политической и культурной мифологии².

Тех, для кого не только школьные годы, но даже пребывание в детском саду было непредставимо без информационного *присутствия* Ленина, осведомленность о нем современных школьников способна навести на саркастические раздумья о бренности идеологий и превратностях истории. Помню, что выданное мне в 1970 году свидетельство об «окончании» детского сада надолго озадачило меня стихотворением: «Желаем счастья светлых дней / И свято Ленина заветы / Храни всю жизнь в душе своей». Не понимая, что такое «Ленина заветы» и почему их следует хранить (в конечном счете «заветами» я счел книжечку самого свидетельства), я, вероятно, уже тогда мог бы рассказать какую-нибудь историю из его жизни. И в самом деле: советская лениниана богата иконографическим и дискурсивным разнообразием — в ней соседствуют образы великого вождя, негибаемого революционера, гениального стратега, хитроумного политика, красноречивого оратора и вместе с тем «самого простого» и «самого человеческого человека», как назвал Ленина Владимир Маяковский³, — располагающе доверительного, добродушно-отзывчивого, часто ребячливого и даже в чем-то комичного.

⁹ *Strukov I.* Op. cit. P. 451.

¹⁰ См.: *Мандель Роза.* «Да пошел ты в жопу, продюсер!» // Газета.ru. 2002. 4 сентября: <http://www.gazeta.ru/print/2002/09/04/daposeltyvzo.shtml>

¹¹ *Гудков Лев.* Комплекс жертвы // Гудков Л. Негативная идентичность. М.: НЛО, 2004. С. 83—120 (цит. с. 98—99).

¹² *Петровская Е.* Цит. соч. С. 94.

¹³ *Петровская Е.* Цит. соч. С. 94.

¹⁴ *Mjolsness L.W.* Op. cit. P. 57.

¹⁵ *Strukov I.* Op. cit. P. 456.

¹⁶ *Гольинко-Вольфсон Дмитрий.* Масяня в депресняке, или Приручение виртуального // Искусство кино. 2002. № 9. С. 101.

¹⁷ *Strukov I.* Op. cit. P. 456.

SUMMARY

Sergei Ushakin's introductory article provides an overview of the culture of “Soviet childhood,” situating “merry little heroes” in a broader social and cultural context. The characters discussed in the collection were distinctly liminal in relation to mainstream culture, yet it was precisely their liminal position that explained their cult status and made them play a crucial role in Soviet culture. Drawing on Lacanian distinctions between the symbolic, the imaginary, and the real, Ushakin argues that these characters compensated Soviet audiences for the disintegration of the Soviet symbolic by enhancing the imaginary, while simultaneously evoking the traumatic real and helping to control the fear. Thus, the liminal position of “merry little heroes” reflected the interim and ambivalent character of late Soviet culture, characterized by elusive meanings, non-working taxonomies, and blurred perspectives.

Konstantin Bogdanov's “‘The Most Human Little Man’: Volodya Ulyanov” discusses transformations of the image of young Lenin, which became a central figure in Soviet propaganda of children’s culture during the 1920s and 1930s, and retained its prominence until the 1960s. In Soviet mythology, baby Lenin, as a playful and adventurous child, stood in opposition to Stalin, a symbolic father whose childhood, by order of Stalin the man, remained forbidden for representation. The article analyses the technology involved in the production of the young Lenin by examining ideologically motivated editing imposed on all memoirs about him beginning in the 1920s.

Kevin Platt's “Drs. Dolittle & Aibolit Visit the Trauma Ward” examines Korney Chukovsky’s tales about Doctor Aibolit (Doctor Ouchithurts) through the lens of trauma theory. Starting with Chukovsky’s creative adaptation of Hugh Lofting’s stories about Dr. Dolittle, which reflected their author’s traumatic experience in WWI, Platt continues by placing the main corpus of Chukovsky’s work in the context of social violence of the 1920s and 1930s. He also considers the death of Chukovsky’s daughter as an influential factor in his creative process. Platt concludes by discussing Chukovsky’s little-known tale “We Shall Conquer Barmalei” (“Odoleem Barmaleia”) in relation to the author’s experience of WWII and, in particular, to his loss of his son. Platt treats the extraordinarily frank portrayal of grotesque violence in this last tale as the key to

understanding the evolution of Chukovsky's art as part of the historical process.

Mark Lipovetsky's "Buratino: Utopia of a Free Marionette" discusses the ideological meaning of Buratino in Alexey Tolstoy's *Zolotoi kliuchik (The Golden Key)*. Combining the study of archival materials with a close reading of Tolstoy's text, Lipovetsky argues that Buratino is not just a paradigmatic trickster but also a manifestation of Tolstoy's utopia of freeplay in the context of rigid ideological limits.

Alexander Prokhorov's "Three Buratinos: Evolution of a Soviet Film Hero" treats Buratino as an archetype in Soviet culture. Discussing Alexander Ptushko's film *The Golden Key* (1939), Dmitrii Babichenko's and Ivan Ivanov-Vano's film *The Adventures of Buratino* (1959), and Leonid Nechaev's television feature *The Adventures of Buratino* (1975), Prokhorov argues that the changes in the portrayal of Buratino represented the evolution of values in Soviet culture. Explaining the post-Soviet failure to follow Soviet culture by generating its own cinematic version of Buratino, Prokhorov points to the rupture in the cultural tradition that occurred during the late-Soviet period.

Anne Nesbet's "In Borrowed Balloons: *The Wizard of Oz* and the History of Soviet Aviation" places the Russian translation of L. Frank Baum's *The Wizard of Oz* (1900) into the context of Soviet culture. In 1939, Aleksandr Melent'evich Volkov, a professor of metallurgy, translated Baum's book into Russian, although the translation was described as a "reworking," and as time passed, Baum's role in the creation of the story was progressively minimized. Volkov's *Wizard of the Emerald City* became a great hit, and at the end of the 1950s he produced a substantially revised edition of his fairytale, followed by a number of sequels; the popularity of his books has lasted into the post-Soviet era. At the same time as he was translating *The Wizard of Oz*, Volkov wrote yet another novel for children with "ballooning" as a central theme, *The Wonderful Sphere*, based on the historically dubious claim that a Russian man in Riazan in 1731 had actually been the world's first balloonist, fifty-two years before the Montgolfier brothers. Published in 1940, Volkov's novel was a prescient forerunner of the campaign for "Russian priority" in all technical areas, a campaign that became official policy in the late 1940s. A.M. Volkov thus had a hand in two appropriations at once: he turned an American fairyland into a beloved series of Soviet children's books,

and he was one of the earliest popularizers of the claim that Russia, not France, was truly the "motherland of aviation."

Natalia Smolyarova's "Winnie-the-Pooh: An Adult Book for Children" compares the Russian version of "Winnie-the-Pooh" written by Boris Zakhoder to the original by A.A. Milne. Zakhoder's rendition of the classic is remarkable for the combination of his thorough effort at translation and his distinctively individual narrative style. Unlike Milne's original intended for the adults, Zakhoder's translation was aimed at children and has become a cult text of Russian children's culture since its publication in the 1960s. As part of his translation project, Zakhoder wrote original poems and invented new words and phrases, which remain in the language of Russian children today. While treating the original in creative ways, Zakhoder retained its intricate structure, preserving Milne's distinct styles corresponding to the three contexts of narrative events— Christopher-Robin and his toys in the nursery, little animals in a forest, and father and son at bed-time. Smolyarova also traces the history of illustration of the tales made by E. Shepard in England and A. Poret in Russia, and also examines the toy prototypes of Milne's main characters.

Yuri Leving's "There Must be Somebody There...": *Winnie-the-Pooh* and the New Animation Aesthetics," discusses the Russian cartoon version of A.A. Milne's classic stories, arguing that the work of Fyodor Khitruk's team between 1969 and 1972 testifies to aesthetic and ideological shifts that took place in Soviet animation during the post-Khrushchev era.

Maria Mayofis's "Sweet, Sweet Trickster: Carlson and the Soviet Utopia of 'Real Childhood'" explores the history of Soviet cultural perceptions of Carlson, the protagonist of a trilogy by Astrid Lindgren. The author examines Soviet reviews of Lindgren's books as well as theatre performances based on its plot in order to demonstrate that the character of Carlson was transformed into a metaphor of individual freedom and social nonconformity. Furthermore, the two-part cartoon version (1968, 1970) of Lindgren's texts interpreted Carlson as an embodiment of theatricality and turned the narrative into a form of reflection on Soviet culture of the 1960s.

Sergey Kuznetsov's "Zoo, or Films Not About Love" offers a sociological discussion of the images of Crocodile Gena and

Cheburashka, the characters of children's stories by Eduard Uspensky adapted for television in a series of cartoons, which achieved cult status in the USSR as well as in other countries. Kuznetsov focuses on melancholy and the sense of alienation as the distinctive traits of the main characters. He also discusses literary and social models for the development of juvenile and adult folklore around the figures of Crocodile Gena and Cheburashka.

Konstantine Klioutchkine's "Reasons for Cheburashka's Popularity" suggests that the appeal of the *Cheburashka* cartoon series (1969, 1971, 1974, 1983) derived from the possibilities it offered for dual reception. Speaking the late-Soviet language of warm human values, the cartoon also articulated the experience of alienation. *Cheburashka* allowed its viewers to preserve normative optimism, while also helping them to work through their sense of estrangement. The article builds on Sergey Kuznetsov's observations and also draws on Mark Lipovetsky's concept of the trickster (both in this volume).

Lilya Kaganovskaya's "The Arms Race, Transgender, and Stagnation: Wolf and Hare in the Con/Subtext of the Cold War" places the animated series *Just You Wait!* (Dir. Vladimir Kotenochkin, 1969) in the context of Cold War politics and the discourse of late socialism. Drawing on the works by Judith Butler, Jacques Lacan, Slavoj Žižek, and Alexei Yurchak, Kaganovskaya explores the ways in which Cold War rhetoric intersects with and is undone by gender-bending, the breakdown of binary opposites, and the disruption of normative categories of identification and mis/recognition.

Elena Prokhorova's "Going to Bed as a Device, or What Did Khriusha and Stepashka Teach Us?" argues that the children's television program *Good Night, Little Ones!* provides for contemporary Russian viewers not only a memory vehicle evoking post-Soviet nostalgia themes, but also one of the few media icons relevant for the common media identity. Created in 1964, *Good Night, Little Ones!* was one of the first serialized television shows with a fixed time slot and the only show that has been continuously broadcast on Russian television after the end of the Soviet Union and the rise of Russian commercial television culture. The author examines the changing format of the show and its heroes in the Soviet and post-Soviet television.

Elena Baraban's "A Utilitarian Idyll" examines three popular cartoons about the village of Prostokvashino. Based on children's stories by Eduard Uspensky, these cartoons provide valuable clues for the understanding of late-Soviet society. Baraban interprets the characters and situations depicted in the series as a critique of Soviet utopianism typical of the 1960s and 1970s. The idyll of Prostokvashino is made possible by the protagonists' pragmatism and even utilitarianism, qualities that had previously been criticized within Soviet culture.

Ilya Kukulin's "The Fourth Law of Robotics: The Mini-Series *The Adventures of Elektronik* and the Formation of the Generation of the 1990s in Russia" analyzes the social context of the image of the boy-robot Elektronik from Yevgeny Veltistov's children's stories, published between 1964 and 1975 and adapted for television in a 1979 mini-series. Conceived in the stories as a participant in the utopian project of developing specialized mathematical schools as "crystallisation points" for a future society, Elektronik was reinterpreted in the mini-series as a member of a group of friends attempting to gain independence from an adult world. This reinterpretation, supported by successful casting decisions, was responsible for achieving a cult status for the mini-series. Taking into consideration that Veltistov was not only a writer but also a liberal functionary of the Communist Party, Kukulin explores the ways in which the stories and the mini-series reflected the developments within the Party and among the cultural elites.

Alexander Barash's "Cat and Mouse Game with Violence" discusses the treatment of violence in the animated series *The Adventures of Cat Leopold* (1975-87). Barash argues that the high degree of violence in the cartoon corresponded to the emotional and social realities of late-Soviet society. The incessant persecution experienced by Leopold constituted a cultural norm and invited the viewers to identify with the titular character, thereby desensitizing them to the violence directed against them and others. Moreover, the cartoon encouraged viewers to be aggressive as a way of self-defense.

Sergey Kuznetsov's "Notes on Three Pythons" examines symbolic implications of three python characters who proved to be notional for Soviet children's culture of the 1970s and 1980s, as well as for its unofficial "intelligentsia" versions. His focus is on Kaa from Roman Davydov's animated feature based on Kipling's *Mowgli*;

Python-Who-Swallowed-an-Elephant from Saint Ехурйry's *Le Petite Prince*, a cult text for several generations of Russians; as well as Young Python from the animated series *38 Parrots* written by Grigory Oster and directed by Igor Ufimtsev. Kuznetsov argues that the python's evolution from Kaa, interpreted as a symbolic image of Death, to Young Python corresponds to the evolution in the treatment of nature in Soviet children's culture. Initially seen as wild and frightening, nature presents an object for conquest and transformation, ultimately turning into a comfortable and ironically treated phantasm available as multifunctional material for parables and gentle social satire.

Birgit Beumers's article on *Masiana* serves as an epilogue to the entire collection. *Masiana* was the first Russian flash animation series launched on the web in October 2001. Beumers explores Masiana's role in the media and the characteristic features that made her a 'cult figure': Masiana is an — initially genderless — mascot of Russia's national identity. She represents the unflattering attributes of contemporary Russian youth culture, such as swearing, smoking, and sexual promiscuity, but her egocentrism is often motivated by loneliness.

СПРАВКИ ОБ АВТОРАХ

Елена Барабан — литературовед и культуролог, преподаватель русского языка и литературы в Университете провинции Манитоба (Виннипег, Канада).

Александр Бараш — поэт, прозаик, эссеист, автор трех книг стихотворений: «Оптический фокус» (1992), «Панический полдень» (1996), «Средиземноморская нота» (2002), романа «Счастливое детство» (2006). Эссе и литературная критика публикуются в журналах «НЛО», «Иностранная литература», «Зеркало» и др.

Константин А. Богданов — доктор филологических наук, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, профессор Констанцкого университета (ФРГ). Автор монографий «Деньги в фольклоре» (1995), «Номо Тасенс: Очерки по антропологии молчания» (1998), «Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности» (2000), «Врачи, пациенты, читатели: патографический дискурс в русской литературе XVIII—XIX веков» (2005), «О крокодилах в России: очерки по истории заимствований и экзотизмов» (2006), «Vox Populi. Фолькорные жанры в советской культуре» (2008, в печати).

Биргит Боймерс — доцент кафедры славистики Бристольского университета (Великобритания); главный редактор журнала об истории русского кино «Studies in Russian and Soviet Cinema» и интернет-журнала о современном русском кино «Kinokultura» (www.kinokultura.com). Занимается исследованиями современной русской культуры, особенно театра и кино.

Лиля Кагановская — киновед, культуролог, профессор славистики, сравнительной литературы и кино университета штата Иллинойс (Урбана-Шампэйн, США).

Сергей Кузнецов — писатель, предприниматель, в 1990-е — киновед и кинокритик. Возглавляет несколько компаний, занимающихся интернет-бизнесом, автор нескольких романов.

Юрий Левинг — филолог, историк культуры, профессор, зав. кафедрой русской литературы университета Дальхаузи (Канада). Автор книги «Вокзал — Гараж — Ангар (В. Набоков и поэтика русского урбанизма)» (СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004) и статей по истории русской литературы. Редактор и составитель сборников «Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика» (М.: Водолей Publishers, 2005. Совместно с А. Осповатом и Ю. Цивьяном) и «Империя Н. Набоков и наследники» (М., НЛО, 2006; совместно с Е. Сошкиным).

Константин Ключкин — профессор немецкого и русского языков Помона-Колледж (Клэрмон, Калифорния, США). Занимается теорией литературы, историей прессы и других масс-медиа, русской литературой XIX—XX веков (особенно творчество А.П. Чехова и Ф.М. Достоевского) и чешской литературой XX века.

Илья Кукулин — филолог, литературный критик, редактор отдела «практика» журнала «Новое литературное обозрение». Автор статей о современной русской литературе и об общественно-культурных процессах 1960—1970-х годов: «Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940-1970-х годов)» (Память о войне 60 лет спустя. Россия. Германия. Европа. М.: НЛО, 2006), «Альтернативное социальное проектирование в советском обществе 1960—1970-х годов, или Почему в современной России не прижились левые политические практики» (НЛО. 2007. № 88) и др.

Марк Липовецкий — доктор филологических наук, профессор университета Колорадо (Болдер, США), автор многих статей и шести книг, среди которых «Русская литература XX века: 1950—90-е годы» (в соавторстве с Н. Лейдерманом, в 3-х книгах) и «Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов» (НЛО, 2008). В настоящее время заканчивает книгу о «новой драме» в России (в соавторстве с Б. Боймерс) и работает над исследованием роли трикстеров в советской и постсоветской культуре.

Мария Майофис — филолог, историк культуры, редактор отдела «история» журнала «Новое литературное обозрение» (Москва). Автор книги «Воззвание к Европе: Литературное общество “Арзамас” и российский модернизационный проект 1815—1818 годов» (М.: НЛО, 2008), статей о русской культуре XVIII—XIX веков и о современной русской культуре: «”Не ослабевайте упражняться в мягкосердии”»: Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии» (НЛО. 2003. № 62); «Воплощение метаморфозы: О поэзии Арсения Ровинского» (предисловие к кн.: *Ровинский А. Extra dry: Стихотворения*. М.: НЛО, 2004); «Свобода как неосознанный прецедент: заметки о трансформации медийного поля в 1990 году» (НЛО. 2007. № 83; в соавторстве с И. Кукулиным).

Энн Несбет — профессор киноведения и славянских языков и литератур в университете Калифорнии (Беркли, США). Автор книги «Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking» (1st ed. — 2003; 2nd ed. — 2007).

Кевин М.Ф. Платт — историк культуры, зав. кафедрой славянских языков и литературы в университете Пенсильвании. Живет и работает в Филадельфии, США.

Александр Прохоров — преподаватель Колледжа Вильяма и Мэри (Виргиния, США). Занимается русской и советской визуальной культурой, теорией и историей кино. Автор монографии «Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе “оттепели”» (СПб.: Академический проект, 2007). Публиковался в интернет-журнале «Kinokultura», журналах «Slavic Review», «Russian Review» и «Slavic and East European Journal».

Елена Прохорова — преподаватель кафедры современных языков в колледже им. Вильяма и Мэри (Виргиния, США), историк культуры и киновед, автор статей по истории советского и проблемам современного российского телевидения.

Наталья Смолярова — филолог, в 1993—2006 гг. — доцент РГГУ. Автор ряда публикаций по метафорическому словообразованию в терминологии и Многоязычного словаря географических терминов «Elsevier’s Dictionary of Glaciology» (Oxford; N.Y.; Tokyo, 1990). Автор курса «Изменения в коллективном

сознании на рубеже веков и их отражение в языке» (Институт филологии и истории, РГГУ). Постоянный автор журнала «Теория Моды».

Сергей Ушакин – антрополог, преподаватель Принстонского университета (США). Читает курсы по антропологии повседневности социализма, антропологии денег и обмена, истории культуры России и Евразии XX–XXI вв. Автор книг «Поле пола» (Вильнюс, 2008); «The Patriotism of Despair: Communities of Loss in Provincial Russia» (Cornell University Press, в печати); редактор-составитель сборников «О муже(N)ственности» (М.: НЛО, 2002) и «Семейные узы: модели для сборки» (В 2 т. М.: НЛО, 2004).

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей

ПРОЛОГ

Сергей Ушакин. «Мы в Город Изумрудный идем дорогой трудной»: маленькие радости веселых человечков

ВОЛОДЯ УЛЬЯНОВ

Константин Богданов. Самый человечный человек

АЙБОЛИТ

Кевин М.Ф. Платт. Доктор Дулитл и доктор Айболит на приеме в отделении травмы (*Авторизованный пер. с англ. А. Плисецкой*)

БУРАТИНО

Марк Липовецкий. Буратино: утопия свободной марионетки
Александр Прохоров. Три Буратино: Эволюция советского киногероя

«ВОЛШЕБНИК ИЗУМРУДНОГО ГОРОДА»

Энн Несбет. На чужом воздушном шаре: Волшебник из страны Оз и история советской авиации (*Авторизованный пер. с англ. Е. Канищевой*)

НЕЗНАЙКА

Марина Загидуллина. Время колокольчиков, или «Ревизор» в «Незнайке»

Илья Кукулин. Игра в сатиру, или Невероятные приключения безработных мексиканцев на Луне

КАРЛСОН

Мария Майофис. Милый, милый трикстер: Карлсон и советская утопия о «настоящем детстве»

ВИННИ-ПУХ

Наталья Смолярова. Детский «недетский» Винни-Пух

Юрий Левинг. «Кто-то там все-таки есть...»: Винни-Пух и новая анимационная эстетика

ЧЕБУРАШКА

Сергей Кузнецов. Чебурашка и другие: Zoo, или Фильмы не о любви
 Константин Ключкин. Заветный мультфильм: Причины
 популярности «Чебурашки»

«НУ, ПОГОДИ!»

Лиля Кагановская. Гонка вооружений, трансгендер и застой: Волк и
 Заяц в кон/подтексте «холодной войны»

ИНТЕРМЕДИЯ

Сергей Кузнецов. Заметки о трех удавах

«СПОКОЙНОЙ НОЧИ, МАЛЫШИ!»

Елена Прохорова. Отход ко сну как прием, или Чему нас учили
 Хрюша и Степашка

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ КОТА ЛЕОПОЛЬДА»

Александр Бараш. Кошки-мышки с насилием

«ТРОЕ ИЗ ПРОСТОКВАШИНО»

Елена Барабан. Фигвам утилитариста

ЭЛЕКТРОНИК

Илья Кукулин. Четвертый закон робототехники: фильм
 «Приключения Электроника» и формирование «поколения
 1990-х»

ЭПИЛОГ

Биргит Боймерс. Масяня: Вместо эпилога (*Авторизованный пер. с
 англ. А. Плисецкой*)

Summary

Справки об авторах