

Tożsamość (w) przestrzeni

Сущность пространства

пространство сущности

Studia dedykowane
Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi



TOŻSAMOŚĆ (W) PRZESTRZENI

СУЩНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА /
ПРОСТРАНСТВО СУЩНОСТИ

SCRIPTA  ŁUŻNIANA

Tom II

TOŻSAMOŚĆ (W) PRZESTRZENI

СУЩНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА /
ПРОСТРАНСТВО СУЩНОСТИ

Studia dedykowane
Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi

Pod redakcją
Matyldy Chrzęszcz,
Kseni Dubiel
i Heleny Duć-Fajfer



Kraków

Matylda Chrząszcz

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

✉ <https://orcid.org/0000-0003-4313-5995>

✉ matylda.chrzaszcz@uj.edu.pl

Ksenia Dubiel

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

✉ <https://orcid.org/0000-0002-7512-2235>

✉ ksenia.panas@uj.edu.pl

Helena Duć-Fajfer

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

✉ <https://orcid.org/0000-0001-9436-3846>

✉ helena.duc-fajfer@uj.edu.pl

© Copyright by individual authors, 2022

Recenzenci

dr hab. Andrzej Dudek, prof. UJ

Prof. Natalia Vesselova, University of Ottawa

Opracowanie redakcyjne

Irena Gubernat (j. polski), Yanina Ryier (j. rosyjski)

Projekt okładki

Lesław Sławiński

ISBN 978-83-8138-730-9 (druk)

ISBN 978-83-8138-731-6 (PDF)

<https://doi.org/10.12797/9788381387316>

Na okładce: mapa Moskwy, 1726 (www.rijksmuseum.nl)

Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: publishing@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.com.pl>



Fot. Barbara Szczukin

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'B. Szczukin'.

TABULA GRATULATORIA

Zbigniew Babik, Uniwersytet Jagielloński

Vsevolod Bagno, Rosyjska Akademia Nauk /
Российская академия наук

Krzysztof Bak, Uniwersytet Jagielloński, Uni-
wersytet Sztokholmski / Stockholms
universitet

Katarzyna Bazarnik, Uniwersytet Jagielloński

Zofia Berdychowska, Uniwersytet Jagielloński

Krzysztof Bielawski, Uniwersytet Jagielloński

Piotr de Bończa Bukowski, Uniwersytet
Jagielloński

Dariusz Brodka, Uniwersytet Jagielloński

Jerzy Brzozowski, Uniwersytet Jagielloński

Renata Bura, Uniwersytet Jagielloński

Anna R. Burzyńska, Uniwersytet Jagielloński

Magdalena Wasilewska-Chmura, Uniwersytet
Jagielloński

Wojciech Chlebdą, Uniwersytet Opolski

Urszula Cierniak, Uniwersytet Humanistyczno-
Przyrodniczy im. Jana Długosza w Często-
chowie

Andrzej Dudek, Uniwersytet Jagielloński

Katarzyna Dybeł, Uniwersytet Jagielloński

Adam Fałowski, Uniwersytet Jagielloński

Lazar Fleishman, Uniwersytet Stanforda / Stan-
ford University

Dorota Gil, Uniwersytet Jagielloński

Pavel Glushakov, Ryga

Marek Hałaburda, Uniwersytet Papieski Jana
Pawła II

Agata Hołobut, Uniwersytet Jagielloński

Gabriella Elina Imposti, Uniwersytet Boloński /
Università di Bologna

Jadwiga Janaszek, Kielce

Maria Jodłowiec, Uniwersytet Jagielloński

Beata Kalęba, Uniwersytet Jagielloński

Jerzy Kapuścik, Uniwersytet Jagielloński

Lubov Kiselova, Uniwersytet w Tartu / Tartu
Ülikool

Jadwiga Kita-Huber, Uniwersytet Jagielloński

Anna Klimkiewicz, Uniwersytet Jagielloński

Maria Kłańska, Uniwersytet Jagielloński

Agnieszka Kocik, Uniwersytet Jagielloński

Alexandr Korablev, Doniecki Uniwersytet
Narodowy / Донецкий национальный
университет

Lesława Korenowska, Uniwersytet Pedagogicz-
ny w Krakowie

Lucyna Korycińska, Uniwersytet Jagielloński

Katalin Kroó, Uniwersytet Loránd Eötvösa /
Eötvös Loránd Tudományegyetem

Olga Kuptsova, Moskiewski Uniwersytet Pań-
stwowy / Московский Государственный
университет

Halina Kurek, Uniwersytet Jagielloński

Tatjana Kuzovkina, Uniwersytet Talliński / Tal-
linna Ülikool

Andrzej de Lazari, Uniwersytet Łódzki

Bohdan Łazarczyk, Uniwersytet Jagielloński

Lidia Macheta, Uniwersytet Jagielloński

Dina Magomedova, Rosyjska Akademia Nauk /
Российская академия наук

Izabella Malej, Uniwersytet Wrocławski

Agnieszka Malska-Lustig, Uniwersytet
Jagielloński

- Elżbieta Mańczak-Wohfeld, Uniwersytet Jagielloński
- Maria Maślanka-Soro, Uniwersytet Jagielloński
- Gabriela Matuszek-Stec, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Michalak-Pikulska, Uniwersytet Jagielloński
- Roman Mnich, Uniwersytet Warszawski
- Galina Nefagina, Akademia Pomorska w Słupsku
- Arkadiy Neminushchiy, Uniwersytet Dyneburski / Daugavpils Universitāte
- Jakub Niedźwiedź, Uniwersytet Jagielloński
- Sylvia Nowak-Bajcar, Uniwersytet Jagielloński
- Ryszard Nycz, Uniwersytet Jagielloński
- Tereza Obolevitch, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
- Magdalena Ochniak, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Oczkowska, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Olaszek, Uniwersytet Łódzki
- Alexander Ospovat, Uniwersytet Kalifornijski / University of California
- Agnieszka Palej, Uniwersytet Jagielloński
- Ewelina Pilarczyk, Uniwersytet Jagielloński
- Irina Prokhorova, Moskiewski Uniwersytet Państwowy / Московский Государственный университет
- Elżbieta Przybył-Sadowska, Uniwersytet Jagielloński
- Wacław Rapak, Uniwersytet Jagielloński
- Renata Rodak, Uniwersytet Jagielloński
- Rozalia Sasor, Uniwersytet Jagielloński
- Yuliya Sergo, Udmurcki Uniwersytet Państwowy / Удмуртский государственный университет
- Elżbieta Solak, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Sosień, Uniwersytet Jagielloński
- Elena Sozina, Uralski Uniwersytet Federalny / Уральский федеральный университет
- Ewa Stala, Uniwersytet Jagielloński
- Lidia Sudyka, Uniwersytet Jagielloński
- Jan Szczepaniak, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
- Włodzimierz Szturc, Uniwersytet Jagielloński
- Dorota Szumska, Uniwersytet Jagielloński
- Stanisław Śnieżewski, Uniwersytet Jagielloński
- Wanda Świątkowska, Uniwersytet Jagielloński
- Marietta Turyan, Sankt Petersburg
- Anna Walczuk, Uniwersytet Jagielloński
- Jadwiga Waniakowa, Uniwersytet Jagielloński
- Halina Waszkielewicz, Uniwersytet Jagielloński
- Władysław Witalisz, Uniwersytet Jagielloński
- Natalia Vesselova, Uniwersytet Ottawski / University of Ottawa
- Grażyna Zając, Uniwersytet Jagielloński
- Marcin Ziomek, Uniwersytet Jagielloński

Spis treści

TABULA GRATULATORIA	5
BARBARA SZCZUKIN, MAŁGORZATA SZCZUKIN	
Biogram z bliskiej perspektywy nakreślony	7
HELENA DUĆ-FAJFER	
Wasilij Gieorgijewicz Szczukin – wszechstronny badacz i erudyta.....	11
SPIS PUBLIKACJI	19
WSTĘP.....	37
Введение	39
PRZESTRZEŃ GEOGRAFICZNA	41
ANDRZEJ ROMANOWSKI	
Pogranicze polsko-rosyjskie (do roku 1863). Zagadnienia i postacie	43
MAGDALENA DĄBROWSKA	
Ziemie niemieckie oczyma rosyjskich podróżopisarzy przełomu XVIII i XIX wieku – miejsca wspólne, miejsca różne (wokół <i>Listów Rosjanina podróżującego po Europie od 1802 do 1806 roku</i> Dmitrija Gorichwostowa)	55
Кристина Воронцова	
Польша в русской литературе постсоветского периода: обзор проблемы	67
Дечка Чавдарова	
Образ Коми в воспоминаниях болгарских строителей и лесорубов	77
Джон Даглас Клэйтон	
Гурзуф как <i>locus amoenus</i> в житнетворчестве А.С. Пушкина.....	89
Виктор Скрунда	
К истории русской меньшинственной идеи в межвоенной Польше (РОМ, 1934)	101

PRZESTRZEŃ PSYCHOLOGICZNA	111
URSZULA TROJANOWSKA	
„Schody w pustkę” – przestrzeń i sen w opowiadaniu <i>Szatniarz</i> Jeleny Dołgopiat.....	113
Ксения Касаткина	
Психологическое пространство «подполья» в повести Ф.М. Достоевского <i>Записки из подполья</i>	125
Сергей Доценко	
Обезвельопал А.М. Ремизова как модель «внутренней эмиграции»...	139
Валерий Мильдон	
Эней и Анна. Пространства судьбы в <i>Энеиде</i> и <i>Анне Карениной</i>	151
Ксения Дубель	
Эго – Гео. Пространство личности или личность пространства? Заметки о ранних стихах Гео Шкурупия	163
MARIA MALEWSKA	
Pamięć i tożsamość w utworze Pavla Amnuela <i>Spowiedź</i>	173
PRZESTRZEŃ TEKSTUALNA	185
Аркадий Гольденберг	
Хронотоп праздника в метасюжете Гоголя	187
HELENA DUĆ-FAJFER	
Przestrzeń rosyjskości w literaturze łemkowskiej.....	201
Людмила Луцевич	
Хронотопический континуум поэмы Александра Пушкина <i>Цыганы</i>	217
Ольга Гриневич	
Полемика с усадебным текстом Л.Н. Толстого в романе М. Степновой <i>Сад</i>	231
Юрий Доманский	
Слово «сцена» в паратексте <i>Вишнёвого сада</i> А.П. Чехова. К вопросу о пространстве реально-художественном и пространстве реально-театральном в драматургическом тексте.....	243
Татьяна Автухович	
Экфрасис как способ формирования пространства смысла	255

PRZESTRZEŃ URBANISTYCZNA.....	267
KATARZYNA SYSKA	
O mitologii miasta w dramacie Jurija Kławdijewa	
<i>Obłok przypominający delfina.....</i>	269
BOGUSŁAW ŻYŁKO	
O pewnej reprezentacji wieczności (Uwagi o <i>Rzymie</i> Mikołaja Gogola).....	281
DZMITRY KLIABANAU	
Topos Rzymu jako element „mitu Husowskiego” Władzimira Arłoua	
(na materiale powieści <i>Czasy dżumy</i>).....	293
Михаил Строганов	
<i>Город пышный, город бедный</i> и его родственники	305
Павел Лавринец	
Поэтосфера Вильнюса как города храмов	317
Валентина Брио	
Вильнюсские дворики как особенный городской локус	329
Наталия Няголова	
Топос «города греха» в литературной урбанистике болгарской	
«оттепели». Предварительные заметки.....	343
Михаил Тимофеев	
Что делает наши ландшафты такими разными, такими	
привлекательными? (Английский индустриальный пейзаж	
XVIII-XX веков).....	355
PRZESTRZEŃ PODRÓŻY	367
MATYŁDA CHRZĄSZCZ	
Podróż do źródeł tożsamości. <i>Wschód</i> Andrzeja Stasiuka	369
MICHAŁ MILCZAREK	
<i>Wyspa</i> Gołowanowa albo o poszukiwaniu sensu w Arktyce.....	379
Александр Вавжинчак	
Путь как судьба. Повесть Виктора Астафьева <i>Перевал</i>	393

PRZESTRZEŃ WIZUALNA	405
Якуб Садовски	
Интеллигент в пространстве анимации. Мультфильмы по рассказам Эдуарда Успенского.....	407
Евгения Строганова	
Женщина с книгой в портретной живописи второй половины XVIII – первой половины XIX в. Модель и пространство. Заметки к теме	421
Наталья Мариевская	
Социальные пространства в динамике сюжета. Анализ драматургии современного фильма.....	435
Наталия Злыднева	
Концепт «путь-дорога» в русской живописи. наброски к теме	449
INDEKS OSÓB	461
Указатель имён.....	467

Якуб Садовски 
Ягеллонский университет

Интеллигент в пространстве анимации Мультфильмы по рассказам Эдуарда Успенского

«Выбирай: или он, или я!» – это стереотипная фраза супружеских сцен ревности, сулящая драматический выбор и – возможно – драматическое расставание. В редакции, предложенной автором сценария к классическому советскому мультфильму, речь идёт, однако, вовсе не о ревности, да и выбор оказывается мгновенным, простым и однозначным. Выбирать просят не между мужем и страстным любовником, да и не муж жене ставит ультиматум, а жена мужу. Поводом же розни является кот – самый известный, самый находчивый и предприимчивый, а заодно самый хитрый кот советской мультипликации. Речь идёт, конечно же, о Матроскине¹ из трилогии Владимира Попова о Простоквашино (*Трое из Простоквашино*², *Каникулы*

¹ Матроскин – существенный персонаж, всплывавший в моих интервью 2019-20 гг. с информантами в контексте воспоминаний о советской анимации. Но не единственный: как полевые исследования, так и социологические опросы Всероссийского центра изучения общественного мнения показывают, что в канон советской мультипликации входит и серия фильмов Анатолия Резникова о приключениях кота Леопольда (1975-1987). См: Я. Садовский, *Доброта и озорство: аксиология восприятия советской мультипликации*, „Quaestio Rossica” 2022, т. 10, № 2, с. 558-576; *Мультфильмы нашего времени*, [в:] <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/multfilmy-nashego-vremeni-> (20.05.2020); *«Ну, погоди!» – полвека!*, [в:] <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/-nu-pogodi-polveka-> (20.05.2020).

² *Трое из Простоквашино* [анимационный фильм], реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1978.

в *Простоквашино*³, *Зима в Простоквашино*⁴). Это его не хочет видеть дома мама мальчика по прозвищу Дядя Федор. С сюжетной точки зрения, мальчик – главный герой мультика, хотя в художественном мире фильма, в плане яркости и разработанности персонажа явно его затмевает тот самый лохматый друг, которому он предложил сначала бутерброд, а затем и кров. Да и ради которого, видя жесткую позицию мамы, он сбежал от родителей в деревню, давшую название циклу. Впрочем, жесткость – характерная черта именно мамы, но никак не отца. Ибо с ультиматумом жены, ставшим завязкой фильма, спорить он не намерен. «Ну, я тебя выбираю. Я с тобой уже давно знаком. А этого кота первый раз вижу»⁵. По репликам и поведению папы постепенно становится ясно, что он – советский интеллигент, учёный. Но вот уже с завязки фильма понятно, что в то же самое время он – подкаблучник, семейный (а может, и вовсе не только семейный) конформист.

Сценарий всех трёх частей простоквашинской трилогии принадлежит перу Эдуарда Успенского; им же создан и литературный первоисточник мультфильма (*Дядя Федор, пёс и кот*⁶). К моменту премьеры *Трёх из Простоквашино* (1978) стаж писателя в качестве сценариста мультипликационных фильмов составлял более 10 лет; на его счету были уже произведения, успевшие обрести небывалую популярность, а впоследствии и стать классическими. К ним относятся три первые серии цикла Романа Качанова о Чебурашке и крокодиле Гене (*Крокодил Гена*, 1969⁷; *Чебурашка*, 1971⁸; *Шапокляк*, 1974⁹), как и «Простоквашино» опереженные литературным первоисточником (*Крокодил Гена и его друзья*, 1966¹⁰). Следует признать, что далеко не только сценариями к отмеченным фильмам Успенский вошёл на страницы истории советской и – далее – российской анимации. Своим возникновением благодарны ему, впрочем, и известные циклы о приключениях сыщиков

³ *Каникулы в Простоквашино* [анимационный фильм], реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1980.

⁴ *Зима в Простоквашино* [анимационный фильм], реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1984.

⁵ *Трое из Простоквашино...* [звуковая дорожка].

⁶ Э. Успенский, *Дядя Фёдор, пёс и кот*, Детская литература, Москва 1974.

⁷ *Крокодил Гена* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1969.

⁸ *Чебурашка* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1971.

⁹ *Шапокляк* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1974.

¹⁰ Э. Успенский, *Крокодил Гена и его друзья*, Детская литература, Москва 1966.

Шефа и Коллеги (*Следствие ведут Колобки*, 1986-1987¹¹), а также фильмы, оказавшиеся впоследствии чем-то наподобие этюдов к классическим произведениям (первая инкарнация трилогии про Простоквашино, созданная Юрием Клепацким и Лидией Суриковой¹², и первая же ипостась сыщиков Колобков, поставленная Аидой Зябликовой¹³). Материал к настоящим рассуждениям составят, однако, фильмы наиболее прочно вошедшие в коллективную память и составившие элементы «золотого фонда» советской анимации: цикл о Чебурашке и «классическая» трилогия о Простоквашино. Именно в этих циклах задействованы два «интеллигентских персонажа», которым мы уделим внимание.

Первый из них, как мы уже знаем, – папа Дяди Федора. Интеллигентом он предстает именно в фильмах Попова, где на его «репутацию» влияет как типаж вместе с атрибутикой (борода и трубка), так и режиссёрская и сценаристская разработки черт характера персонажа (своеобразная конфигурация романтичности, открытости и упомянутой «подкаблучности»), наряду с обыгрывающей и развивающей эти качества, мастерской озвучкой Германа Качина. Не без значения и реплика героя, звучащая в третьем фильме цикла. В диалоге о ездовых собаках, «ездовых» котах и почтальонах, толкая запорожец по занесенной снегом дороге, папа говорит: «У нас зимой дороги такие и погода такая, что уже ездовые академики встречаются. Сам видел!»¹⁴ Реплика относит его к среде «институционализированных» интеллигентов, работников университета или научно-исследовательского института. Отметим, что ни одной отсылки к «интеллигентскости» аналогичного героя не обнаруживается в фильме Клепацкого и Суриковой, где папа, хоть и подкаблучник, похож, скорее, на советского служащего среднего звена (пузатого и с галстуком). Впрочем, как в визуальном, так и в актёрском плане этот герой вполне схематичен.

¹¹ *Следствие ведут Колобки* [анимационный фильм], серии 1-2 и 3-4, реж. И. Ковалев, А. Татарский, Творческое объединение «Экран», СССР 1986-1987.

¹² *Дядя Фёдор, пёс и кот. Матроскин и Шарик* [анимационный фильм], реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1975; *Дядя Фёдор, пёс и кот. Митя и Мурка* [анимационный фильм], реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1976; *Дядя Фёдор, пёс и кот. Мама и Папа*, [анимационный фильм], реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1976.

¹³ *Следствие ведут Колобки* [анимационный фильм], серии 1 и 2, реж. А. Зябликова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1983.

¹⁴ *Зима в Простоквашино...* [звуковая дорожка].

Ясное дело, интеллигентские черты папы из классического «Простоквашино» опознаваться могут не детьми, а взрослыми зрителями. Анимационные произведения Попова, хоть и восхищали советскую детскую публику, собирали у телевизоров также взрослых, способных воспринимать их на другом, чем только сюжетный, уровне, и оценивать нюансы юмора, для детей имевшего лишь ситуативное измерение. Возможность узнать в папе Дяди Федора интеллигента и является одним из признаков как установки на более широкую публику, так и присутствия в художественном мире целого смыслового пласта, адресат которого должен обладать вовсе не детской культурной и социальной компетенцией.

Не иначе со случаем «интеллигента» в цикле о Чебурашке. С отсылки к универсуму фильмов Качанова и следовало бы начать нынешнюю статью, следуя классической диахронической логике построения анализа исторических феноменов. Оправдать нас может, пожалуй, тот факт, что – в силу поэтики цикла Попова – папа Дяди Федора является интеллигентом несколько «эксплицитнее», чем его более ранний эквивалент. Речь идёт о самом крокодиле Гене. Сюжетная функция этого героя в фильмах Качанова куда значительнее, чем папы Дяди Федора у Попова. В отличие от последнего, Гена – персонаж первого плана, активно влияющий на ход повествуемых событий, берущий на себя роль жизненного проводника (а значит, и авторитета) Чебурашки. Функция авторитета в сопряжении с атрибутами персонажа и создают несколько «профессорский» облик Гены. Среди этих атрибутов – одежда, соответствующая довоенным канонам элегантности, трубка и газета, с которыми герой впервые предстает перед зрителем. Названные атрибуты и сказываются на восприятии Гены как, скорее, пожилого персонажа. Это впечатление усугубляется за счет озвучки: в отличие от детского голоса, которым Чебурашка (как и многие другие персонажи советской мультипликации, уподобляемые детям) обязан Кларе Румяновой, озвученный Василием Ливановым Гена обладает чуть хриплым, спокойным и тёплым мужским голосом, прямо-таки излучая накопленный годами жизненный опыт. С «профессорским» имиджем героя лишь на уровне «взрослой» логики идут вразрез Генины проблемы с орфографией и неуверенный почерк. Как отмечает Константин Ключкин:

Хотя в объявлении о поиске друзей Гена и пишет, что он «молодой крокодил», воспринимается он все же как персонаж довольно пожилой. В книге Успенского, вышедшей в 1966 году, говорится, что ему пятьдесят лет. Но особенно

показательна старомодность персонажа, характеризующая его как пожилого в возрастном и чуждого в стилистическом смысле¹⁵.

Стилистическое расхождение, о котором пишет исследователь – результат факта, что, кроме главных героев¹⁶, все персонажи в основном позволяют себя эстетически отнести к современным фильмам Качанова советской реальности. Отметим, что в *Крокидиле Гене и его друзьях* герой, хоть и охарактеризован как пятидесятилетний, всё же оправдывается: «Крокодилы живут триста лет, поэтому я ещё очень молод»¹⁷. Но по сути, обе версии объявления о желании знакомства (литературное «Молодой крокодил пятидесяти лет хочет завести себе друзей. С предложениями обращаться по адресу...» и мультипликационное «Молодой крокодил хочет завести себе друзей») для детского зрителя имеют всего лишь дословное, сюжетное значение, для взрослого – являются «подмигиванием» к стилистике брачного объявления. Впрочем, при образе пятидесятилетнего (или «просто пожилого»)¹⁸ героя, пишущего объявление о поиске то ли спутницы, то ли друзей, неизбежно всплывает концепт «одиночество». Как пишет Ключкин:

В проекции на советский социум одинокий интеллигент Гена напоминает в первую очередь знакомый образ мужчины, который выжил в перипетиях войны и сталинских репрессий, но при этом потерял семью и остался одиноким. С одной стороны, он воспринимается как необходимый участник советской истории, а с другой – кажется чуждым и диковинным в повседневной советской жизни¹⁹.

Во второй половине 1960-х, когда в свет вышла книга Успенского, на экран же – фильм по его сценарию, 50-летний возраст Гены означал, что герой должен был родиться в самый канун советской эпохи, а значит – прямо-таки «генетически» принадлежать ещё к старому, дореволюционному

¹⁵ К. Ключкин, *Заветный мультфильм: причины популярности «Чебурашки»* [в:] *Веселые человечки: культурные герои советского детства*, ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис, Новое литературное обозрение, Москва 2008, с. 282.

¹⁶ Отметим, что к ним относится и старуха Шапокляк, воплощающая прямо-таки дореволюционный эстетический канон.

¹⁷ Э. Успенский, *Крокодил Гена...*, с. 24.

¹⁸ За отождествление пятидесятилетнего и пожилого возраста претензии можно предъявлять исключительно Успенскому и Качанову.

¹⁹ К. Ключкин, *Заветный мультфильм...*, с. 282.

миру²⁰, во взрослую же жизнь войти в эпоху первых пятилеток. В то же время смотрящийся 40-летним папа Дяди Федора, в конце 1970-х должен принадлежать к поколению, родившемуся в канун войны, интеллектуально сформировавшемуся во времена хрущевской оттепели. Поэтому, если фильмы Качанова и Попова рассматривать под углом проекции советских реалий на художественный мир, анимационные интеллигенты окажутся представителями различных поколений, сохраняя некий общий корпус представлений о концепте «интеллигенция», но получая при этом отдельную окраску. И все не случайно концепты «одиночество» и «отчуждение» задействованы в случае Гены, но совершенно отсутствуют у папы.

Если визуально крокодил дореволюционен, то функционально он – представитель вовсе не досоветского поколения. Да, он добрый, отзывчивый, бескорыстный мужчина постарше, при этом – явно покалеченный жизнью²¹ и несущий тяжёлый жизненный багаж. Но, что очень важно – заявляющий об этом багаже в своем творчестве. Ибо Гена – своеобразный бард, чьи песни звучат во втором и третьем фильме. Первая из них – о дне рождения, известная как *Песенка крокодила Гены*²², – сочетает музыкальную эстетику баллады 1960-х и одновременно поэтику одиночества (в словесном плане – отсылку к образу семейного праздника, в визуальном – образ одинокого исполнителя под дождем). Вторая, пронизанная уже музыкальной эстетикой семидесятых, сопутствует героям в их пути домой после перипетий, позволивших Гене, Чебурашке и социализировавшейся по ходу старухе Шапокляк совершить ряд добрых (а к тому же и «общественно полезных») дел, но сведших на

²⁰ К тому же самому миру, к которому отсылает как общий имидж, так и дресс-код старухи Шапокляк. Заметим, что способ, которым старуха в первом фильме качановского цикла откликается на объявление Гены, взрослой частью публики может быть воспринят как намек на ответ на брачную оферту. В развязке же третьего фильма происходит обмен любезностями между Шапокляк и крокодилом, обретающий характер старомодного флирта. В результате два «стилистически нес советских» героя, пусть и находящиеся в антагонистических отношениях, являют собой своеобразный досоветский микроуниверсум в советском пространстве советского же мультфильма.

²¹ Знающий, например, что есть места, где честному и доброму Чебурашке лучше не работать – и убежденно заявляющий, что его непременно «съедят». Это, впрочем, очередное «подмигивание» взрослому зрителю четвертого фильма цикла Качанова – *Чебурашка идет в школу*. Речь идёт о зоопарке, где Гена работает крокодилом, и о забавном расхождении значений глагола «съесть», из которых детям доступно только базовое. *Чебурашка идет в школу* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1983.

²² *Песенка крокодила Гены*, сл. А. Тимофеевский, муз. В. Шаинский, исп. В. Ферапонтов.

нет цель пути – отдых в Крыму. В известнейшей советской детской песне *Голубой вагон*²³, припев которой констатирует повсеместную «веру в лучшее», возникают строки: «Может, мы обидели кого-то зря – / Календарь закроет этот лист. / К новым приключениям спешим, друзья. / Эй, прибавь-ка ходу, машинист!»²⁴. Ключкин отмечает:

Самые поразительные строки песни описывают содержание памяти: без всякой сюжетной мотивации в рамках мультфильма героям кажется, что «они обидели кого-то зря». Под воздействием этого ничем не спровоцированного ощущения вины герои выражают желание забвения. Уплывающие в прошлое минуты, которые в начале песни хотелось запомнить²⁵, оказывается необходимым забыть. Герои просят машиниста «прибавить ходу» не потому, что представляют себе лучшее будущее, а потому что «новые приключения» помогут им отстраниться от травм прошлого и тяжести настоящего²⁶.

Философские рассуждения о памяти и вине – тема, не вписывающаяся, конечно же, в типичный каталог сюжетов для детей, зато весьма представительная для интеллектуального климата и эстетики оттепели. Исполняя *Голубой вагон*, Гена примыкает к этой эстетике. Интеллигентские атрибуты, статус исполнителя (интуитивно воспринимаемого в фильме и как автора содержащегося в песне сообщения), уподобляют его представителю старшего поколения движения авторской песни и превращают в «шестидесятника». Лишь гармошка, на которой крокодил играет «у прохожих на виду», чужда такому типу, но она представляет собой атрибут для советского пространства привычный, «свойский», «пролетарский», а потому и вполне адекватный персонажу детского анимационного фильма.

Не является «шестидесятником» папа Дяди Федора. Он, хоть и входил во взрослую жизнь, по-видимому, при Хрущеве, но принадлежит к поколению не Окуджавы и Визбора, а скорее тех, кто в студенческие годы пел песни Визбора во время походов и экспедиций. Его жизненный багаж не носит следов изгойства и одиночества: он любящий и любимый отец, а также муж-подкаблучник. Концепт отчуждения лишь мелькает в первой серии цикла о Простоквашино как намёк или отсылка к мотиву, проходящему красной нитью

²³ *Голубой вагон*, сл. Э. Успенский, муз. В. Шаинский, исп. В. Ферапонтов.

²⁴ *Шапокляк...* [звуковая дорожка].

²⁵ Ср.: «Медленно минуты уплывают вдаль, / Встречи с ними ты уже не жди. / И, хотя нам прошлого немного жаль, / Лучшее, конечно, впереди!». *Шапокляк...* [звуковая дорожка].

²⁶ К. Ключкин, *Заветный мультфильм...*, с. 287.

через многие советские мультфильмы 1960-х. Среди них следует отметить прежде всего дилогию Бориса Степанцева о Малыше и Карлсоне (1968-1970)²⁷ и *Варежку* Романа Качанова (1967)²⁸. В этих фильмах отчужденными выступают дети, для которых мечта о собаке является шансом преодоления одиночества; но мечта долго не сбывается в силу родительской позиции, которой только предстоит измениться.

В случае же с *Трое из Простоквашино* и следующими фильмами цикла, хоть Дядя Федор и любит животных, а родители не позволяют их заводить, образ отчужденности не возникает – мальчик мгновенно берёт дело в свои руки и «эмигрирует» в деревню. Изначальное мамино «нет» присутствию кота Матроскина в квартире (равно как ее окончательное «да») – лишь применение известной советской анимации сюжетной схемы, не приводящее, однако, к привычному образу страдающего ребенка. Тут, однако, следует иметь ввиду, что к моменту премьеры *Троих из Простоквашино* со времени, когда череда образов отчуждения обозначилась в советском анимационном искусстве, прошло десять лет, а Дядя Федор – совершенно другой тип героя, нежели детские персонажи Качанова или Степанцева²⁹.

Когда в завязке первого фильма простоквашинской трилогии мама выступает со своим твердым «выбирай: или он, или я!», папа, несмотря на свой конформизм, все же пытается заступаться за Матроскина. Хотя правильнее было бы сказать: за Дядю Федора, ибо папа не страдает отсутствием эмпатии. «Просто он зверей любит. Вот и ушёл с котом, – говорит он после побега сына в Простоквашино. – Надо, чтобы в доме и собаки были, и кошки, и приятелей целый мешок. И всякие там жмурки-пряталки. Вот тогда дети и не станут пропадать»³⁰. В его эмпатии и опознаются черты интеллигента, которому, как культурному институту, в русской культуре подобает всякий раз быть адвокатом тех, у кого – в силу слабости и подчиненного места в обществе (тут: семье) – никогда нет шансов в противостоянии с властью (тут: с мамой). Одновременно, сквозь папу как представителя интеллигенции «редакции» 1970-х, проглядывает сформировавшая его и ему подобных

²⁷ *Малыш и Карлсон* [анимационный фильм], реж. Б. Степанцев, сцен. Б. Ларин, Союзмультфильм, СССР 1968; *Карлсон вернулся* [анимационный фильм], реж. Б. Степанцев, сцен. Б. Ларин, Союзмультфильм, СССР 1970. Кстати, визуально папа Дяди Федора в фильмах Попова кажется отсылкой к облику папы Малыша, бородатого, с трубкой и газетой.

²⁸ *Варежка* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Ж. Витензон, Союзмультфильм, СССР 1967.

²⁹ Е. Барабан, *Фигвам утилитариста* [в:] *Веселые человечки...*, с. 347.

³⁰ *Трое из Простоквашино...* [звуковая дорожка].

культура и эстетика студенческого похода, с её романтикой, с культом простейшей жизни вблизи природы. Поэтому он понимает и разделяет любовь и тягу сына к Простоквашино, и противопоставляет тоску по деревне приоритетам мамы, отдающей предпочтение летом – курорту, зимой – участию в выступлении ее самодеятельного коллектива в новогодней передаче. При этом всякий раз папе приходится довольствоваться такой степенью свободы в осуществлении его чаяний, какую склонна за ним оставить супруга.

В череде выстраиваемых Успенским двузначностей важное для наших рассуждений место занимает диалог, который папа и мама ведут на черноморском пляже по поводу Дяди Федора, в очередной раз сбежавшего от них в свою любимую деревню. Загорая на солнце и лениво куря сигарету, папа просится наконец «бросить курорт и уехать в Простоквашино». «Мальчику, может быть, без нас плохо», – пытается подобрать соответствующий аргумент. «Это нам без него плохо, – возражает супруга. – А ему там хорошо. У него там такой кот есть, до которого тебе расти и расти», – упрекает папу. «Да... был бы у меня такой кот, я, может быть, и не женился бы никогда»,³¹ – отвечает тот, глубоко вздыхая. Речь идет, конечно же, о Матроскине. Мама еще в финале первого фильма оказалась под впечатлением его деловитости. Реплика папы, метко отбивающая супругину провокацию, свидетельствует о том, что и он находится под впечатлением умного животного.

Функционально Матроскин в художественном мире трилогии – персонаж, позволяющий развернуться своеобразной утилитаристской программе, не противопоставляемой романтизму папы, а сопоставляемой с ним³². Кот Матроскин действительно хозяйственен и предприимчив, но это такой тип хозяйственности и предприимчивости, который, в частности, нещадно использует окружающую – легко опознаваемую как советская – систему, интерпретируя её устои, принципы и реалии в согласии со своими интересами. Как ценитель молока, к примеру, Матроскин и заводит для хозяйства корову, арендуя ее, по-видимому, в колхозе. Когда корова рождает телёнка, простоквашинский пес Шарик тут же интересуется, «чей он». В очередной раз вопрос оказывается двусмысленным. В этот раз, пожалуй, большей части детской аудитории должно быть понятно, что у теленка должен быть какой-то папа. Этот вопрос, однако, совсем не беспокоит Матроскина-утилитариста, который тут же использует его возникновение для обоснования положительного для себя определения юридического статуса собственности

³¹ *Каникулы в Простоквашино...* [звуковая дорожка].

³² Е. Барабан, *Фигвам утилитариста...*, с. 344.

животного. «Корова у нас чья?» – вопрошает Шарик, и сам сразу же заявляет: «Государственная. Мы ведь её напрокат взяли. Значит, и телёнок – государственный». Тут же Матроскин возражает выводом о том, что хоть корова и государственная, «все, что она дает – молоко или телят – это уже наше». На замечание Шарика, что «брали-то мы одну корову, а теперь две получилось», заключает: «Шарик! По квитанции корова рыжая – одна. Брали мы ее одну по квитанции, сдавать будем одну, чтобы не нарушать отчетности!»³³

Алексей Юрчак в своем анализе модели функционирования общества в позднесоветскую эпоху обращает внимание на феномен, сводящийся к массовому формальному участию в авторитетном дискурсе (многими каналами транслирующем основные идеологические и аксиологические установки) и связанных с ним практиках, сопутствуемому постоянной экспансией поля возможных интерпретаций элементов этого дискурса и стратегий его операционализации³⁴. Этот феномен сказывался на дуализме того, что официальное и ритуальное с одной стороны, и того, что реальное и ежедневное с другой, причем отношения между обеими частями дихотомии выстраиваются не на антагонистической основе, а – используя биологический термин – протокооперативной (т.е. на способе сосуществования, которое выгодно обеим сторонам, но без которого стороны могли бы и обойтись). Позиция Матроскина ни в чем не подрывает устои системы («государственность» коровы, святой принцип отчетности), обеспечивая выигрыш на бытовом уровне. Матроскин – утилитарист, но папа, интеллигент-романтик, видит в нём, скорее всего, не антагониста, а союзника. Его откровенное признание, намекающее, что Матроскин лучше (или ценнее) жены, на уровне «взрослого» восприятия отдаёт должное персонажу как инструменту и залог эффективного выживания. Это за счёт хозяйственности Матроскина, «не нарушающей отчетности», а значит – и формальных принципов функционирования общества, – папа может любоваться жизнью в Простоквашино, вписывающейся в его интеллигентские нужды и сентименты, зная, что за стабильность этого мира отвечает – тут мы прибегнем к термину из книжного первоисточника фильма – «кот по хозяйственной части»³⁵.

Итак, папе-интеллигенту в решении жизненно важных задач помогает компромисс с действительностью и внешние по отношению к нему агенты

³³ Каникулы в Простоквашино... [звуковая дорожка].

³⁴ А. Юрчак, *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*, Новое литературное обозрение, Москва 2014, с. 71-74.

³⁵ Э. Успенский, *Дядя Фёдор, пёс и кот...*, с. 59.

(в Простоквашино – кот с его предприимчивостью и сын с находчивостью; в городе – жена, которая, хоть эгоцентрична и истерична, берет на себя функцию обслуживания сковородки). Он не одинок и не отчужден, как предшествующий ему Гена. В первой части качановского цикла Гена «работает в зоопарке крокодилом»; статус экспоната – явная метафора отчужденности от общества. Во втором фильме метафора изгойства содержится в образе неумения ходить строем, которое лишает его возможности вступить в пионерский отряд. Тут, правда, происходит интересное: Чебурашку и Гену в конце концов берут в пионеры, но не ввиду того, что герои наконец-то начинают маршировать в ногу (этим искусством они так и не овладевают), и не потому, что по ходу сюжета совершают много «общественно полезных» дел, а в связи с тем, что они вносят свою решающую лепту в соревнование отрядов по сбору металлолома. То, что большая часть собранного ими материала на слом не предназначалась и что в реальной действительности герои подпали бы под статью о хищении социалистической собственности, пионеров – представителей модельно социализированной части общества – не волнует. Впрочем, в образе соревнований тоже реализуется замеченный Юрчаком феномен: ритуальной форме (сбор металлолома) сопутствует практика сбора металла только ради того, чтобы его собрать. С точки зрения взрослого зрителя она может казаться столь же абсурдной (план по сбору сырья выполнен, хотя сам сбор мог принести больше вреда, чем пользы), сколько очевидной: участие в ритуальной практике обеспечивает достижение конкретной цели.

Разница между Геной и папой Дяди Федора в том, что первый в подобных практиках (и – шире – в практиках, навязанных обществом) ведёт себя «на ощупь». Повсеместно осуществляя свою миссию доброты и отзывчивости, он должен действовать интуитивно, постепенно «осваивая» чуждую ему действительность. У хорошо социализированного интеллигента 1970-х такой необходимости не возникает. Стратегии поведения у него давно выработаны.

Два интеллигентских персонажа, которым мы уделили внимание в настоящем анализе, отличается многое, а не только степень уверенности, с какой герои шагают по жизненному пути. Они разные в эстетическом плане, совершенно различна и их сюжетная функция. Более того, циклы проанализированных нами произведений также отличаются эстетически (представляя, с одной стороны, кукольную анимацию, с другой – рисованную мультипликацию) и поэтически (за счет разной конструкции художественных миров произведений). Любопытными для сравнения и сопоставимыми – кроме самого параметра «интеллигентскости» – делает Гену и папу Дяди Федора общий знаменатель

Успенского как (со)автора сценария произведений, а также – сказавшееся на облике, репликах и функциях героев – наличие режиссерской и сценаристской установки на неоднородную группу адресатов произведений, предполагающей участие как детей, так и взрослых в просмотре мультфильма и наличие двух различных, свойственных этим группам, декодировок художественного произведения. Сюжеты Успенского полны критицизма по отношению к социальной действительности – а персонажи, по-взрослому опознаваемые как интеллигенты, активно (хотя и в разной степени) участвуют в формировании портрета социального мира. В оптике произведений Качанова, Попова и Успенского они этому миру необходимы, необходима их доброта, отзывчивость и романтика, пусть даже иногда сопровождаемые высмеиваемым конформизмом.

Библиография

- Барабан Е., *Фигвам утилитариста* [в:] *Веселые человечки: культурные герои советского детства*, ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис, Новое литературное обозрение, Москва 2008.
- Ключкин К., *Заветный мультфильм: причины популярности «Чебурашки»* [в:] *Веселые человечки: культурные герои советского детства*, ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис, Новое литературное обозрение, Москва 2008.
- Мультфильмы нашего времени*, [в:] <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/multfilmy-nashego-vremeni->.
- «Ну, погоди!» – полвека!, [в:] <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/-nu-pogodi-polveka->.
- Садовский Я., *Доброта и озорство: аксиология восприятия советской мультипликации*, „Quaestio Rossica” 2022, т. 10, № 2.
- Успенский Э., *Дядя Фёдор, пёс и кот*, Детская литература, Москва 1974.
- Успенский Э., *Крокодил Гена и его друзья*, Детская литература, Москва 1966.
- Юрчак А., *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*, Новое литературное обозрение, Москва 2014, Библиотека журнала «Неприкосновенный запас».

Источники (анимационные фильмы):

- Варежка*, реж. Р. Качанов, сцен. Ж. Витензон, Союзмультфильм, СССР 1967.
- Дядя Фёдор, пёс и кот. Мама и Папа*, реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1976.

- Дядя Фёдор, пёс и кот. Матроскин и Шарик*, реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческой объединение «Экран», СССР 1975.
- Дядя Фёдор, пёс и кот. Митя и Мурка*, реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческой объединение «Экран», СССР 1976.
- Зима в Простоквашино*, реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1984.
- Каникулы в Простоквашино*, реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1980.
- Карлсон вернулся*, реж. Б. Степанцев, сцен. Б. Ларин, Союзмультфильм, СССР 1970.
- Крокодил Гена*, реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1969.
- Мальчи и Карлсон*, реж. Б. Степанцев, сцен. Б. Ларин, Союзмультфильм, СССР 1968.
- Следствие ведут Колобки*, серии 1 и 2, реж. А. Зябликова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1983.
- Следствие ведут Колобки*, серии 1-2 и 3-4, реж. И. Ковалев, А. Татарский, Творческое объединение «Экран», СССР 1986-1987.
- Трое из Простоквашино*, реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1978.
- Чебурашка*, реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1971.
- Чебурашка идет в школу*, реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1983.
- Шапокляк*, реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1974.

ABSTRACT

The Intellectual in the Space of Animation: Cartoons Based on the Short Stories of Eduard Uspensky

In this paper, two characters from the canon of Soviet children's film animation are analysed: Gena the Crocodile from Roman Kachanov's series on Cheburashka (*Gena the Crocodile*, 1969; *Cheburashka*, 1971; *Shapoklyak*, 1974; *Cheburashka goes to school*, 1983) and Uncle Fyodor's dad from Vladimir Popov's trilogy on Prostokvashino (*Three from Prostokvashino*, 1978; *School Holidays in Prostokvashino*, 1980; *Winter in*

Prostokvashino, 1984). The two series of animated films are linked by the scripts based on Eduard Uspensky's earlier books, and the two characters – by the fact that a number of their attributes make them, in the perception of adult audiences, representatives of the concept of “intelligentsia”. Uspensky's plots are full of criticism of social reality, and the characters, who are identifiable as intellectuals, are actively (albeit to a different extent) involved in forming a portrait of the social world. And, from the perspective of Kachanov, Popov and Uspensky, this world needs them; it needs their goodness, compassion and romanticism, even if sometimes accompanied by a ridiculed conformism.

Keywords: cartoon, animation, intelligentsia, USSR

Ключевые слова: мультфильм, анимация, интеллигенция, СССР

Tom jubileuszowy, który oddajemy do rąk czytelnika, stanowi wyraz najwyższego uznania wobec imponującego dorobku naukowego oraz wdzięczności za lata działalności dydaktycznej Pana Profesora Wasilija Szczukina. Publikacja jest próbą odzwierciedlenia szerokiego spektrum zainteresowań badawczych Jubilata, oscylujących wokół historii literatury i kultury rosyjskiej, metodologii badań literackich, poetyki sztuki totalitarnej, a także szeroko rozumianej geografii humanistycznej; osadza jednocześnie te pojęcia w kontekście macierzystym badacza – to jest fenomenów przestrzeni i tożsamości. Z wielką radością pragniemy podkreślić, że niniejsza księga, na którą złożyły się teksty wielu wybitnych badaczy literatury, sztuki i kultury, pragnących uhonorować Profesora Szczukina, stanowi platformę do wymiany myśli naukowców reprezentujących ośrodki naukowo-akademiczne między innymi w Polsce, Izraelu, Bułgarii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Rosji, na Litwie i Białorusi, co należy uznać za jawne świadectwo swoistej niezależności nauki i jej niepodlegania różnorodnym ograniczeniom, które w danym czasie i danej przestrzeni mogą hamować kontakty i zaburzać procesy konsolidacyjne na bazie twórczej wymiany.



<https://akademicka.pl>

ISBN 978-83-8138-730-9

