

**Доброта и озорство:
аксиология восприятия советской мультипликации***

Якуб Садовский

Ягеллонский университет,
Краков, Польша

**Goodness and Mischief:
On the Axiology of Perception of Soviet Animation**

Jakub Sadowski

Jagiellonian University,
Krakow, Poland

This article examines the basic categories that serve to verbalise memories of Soviet animation in the biographical experience of the generation born in the 1960s-1970s. The participants' childhood and personal development coincide with the functioning of the aesthetic model of Soviet animation established by the end of the 1960s and slowly evolving until the mid-1980s. To collect qualitative data, the author conducted field research using a focused in-depth interview method. Among the main figures describing Soviet animation, the respondents most frequently mention the concepts of 'goodness' (*Rus. dobrota*) and 'mischief' (*Rus. ozorstvo*). The interviewees mention the word 'goodness' in the line of associations with the word 'cartoon' while the word 'mischief' emerges as a category of description of cartoon characters. The 'goodness' in the memories shared by the respondents is understood not in the behavioural but in the axiological sense of the word. The word 'dobryi' is used more often in the meaning of 'doing good' than 'kind'. 'Mischief', instead of being antithetical to the notion of 'goodness', is a specific addition to it, being a concept realised through different linguistic means. With all the ritualisation of the forms of authoritative discourse represented in cartoon subjects, the concepts of 'goodness' and 'mischief' are evidence of a particular semiosis. Within it, notions of authority and norms do not become symbols of values in themselves, but only participate in the construction of signs referring to positively perceived values.

Keywords: animation, cartoons, memory, axiology, USSR

* *Citation:* Sadowski, Ja. (2022). Goodness and Mischief: On the Axiology of Perception of Soviet Animation. In *Quaestio Rossica*. Vol. 10, № 2. P. 558–576. DOI 10.15826/qr.2022.2.688.

Цитирование: Sadowski Ja. Goodness and Mischief: On the Axiology of Perception of Soviet Animation // *Quaestio Rossica*. 2022. Vol. 10, № 2. P. 558–576. DOI 10.15826/qr.2022.2.688 / Садовский Я. Доброта и озорство: аксиология восприятия советской мультипликации // *Quaestio Rossica*. 2022. Т. 10, № 2. С. 558–576. DOI 10.15826/qr.2022.2.688.

Исследуются основные категории, служащие вербализации воспоминаний о советском анимационном кино в биографическом опыте поколения, родившегося в 1960–1970-е гг. Время детства и личностного становления участников исследования совпало с функционированием эстетической модели советской мультипликации, установившейся к концу 1960-х и медленно эволюционировавшей до середины 1980-х гг. Для сбора качественных данных были проведены полевые исследования, в ходе которых использовался метод углубленного интервью. Установлено, что среди основных фигур описания советского мультфильма в памяти респондентов выступают прежде всего понятия «доброта» и «озорство». «Доброта» всплывает уже на уровне ассоциативного ряда со словом «мультик», «озорство» же возникает как категория описания мультипликационных героев. «Доброе» в разделяемом респондентами универсуме памяти понимается не в поведенческих, а в аксиологических значениях, присущих этому прилагательному. Слово «добрый» употребляется чаще в значении «творящий добро», чем «приветливый». «Озорство», в свою очередь, представляет собой концепт, реализуемый разными языковыми средствами и выступающий не противоположностью понятия «доброта», а его специфическим дополнением. При всей ритуализации форм авторитетного дискурса, имевшей свои репрезентации в мультипликационных сюжетах, понятия «доброта» и «озорство» являются свидетельствами специфического семиозиса. В его рамках понятия авторитета и нормы сами по себе не становятся обозначениями ценностей, а лишь участвуют в формировании аксиологических представлений.

Ключевые слова: мультипликация, анимация, память, аксиология, СССР

«Неправильно ты, дядя Федор, бутерброд ешь. Ты его колбасой кверху держишь, а надо колбасой на язык класть – так вкуснее получится...» («Трое из Простоквашино») – эту классическую реплику кота Матроскина можно прочитывать как проявление абстрактного юмора, а также юмора, основанного и на столкновении художественного образа и социального контекста. Сидя у телевизора, родители и дети 1980-х смеялись над одной и той же фразой по несколько разным причинам. Детское восприятие констатировало ситуативный юмор происходящего (кот предлагает есть бутерброд «навыворот», то есть с ярким нарушением известной нормы), зрелый же зритель мог улыбаться образу мечты о наслаждении дефицитным товаром.

Сегодня нет возможности точно воспроизвести модель восприятия мультипликационных сюжетов детьми в СССР, и уж тем более восстановить модель детского сознания. По объективным причинам нет доступа к такому сознанию, которое сформировалось бы как детское при Советском Союзе и в состоянии, не тронутом «взрослыми» переосмыслениями, поддавалось бы анализу на правах артефакта¹.

¹ Даже если в телевизионных архивах сохранились детские письма советского периода по поводу увиденных мультиков (направленные, например, в редакцию детских передач), они представляют собой примеры не сознания как такового, а его односторонней проекции.

Индивидуальным и коллективно-дискурсивным переосмыслением отдельных сюжетов (в реалиях трех последних десятилетий советской истории транслировавшихся прежде всего по телевидению) способствовали и их относительно небольшое число (за советскую историю популярнейший мультфильм «Ну, погоди!» дождался всего 16 выпусков), и связанная с этим их повторяемость. К тому же советская мультипликационная классика никогда не переставала транслироваться в более позднюю эпоху, наоборот – стала общедоступной и независимой от телевизионного сигнала в реальном времени. Кроме того, многие сегодняшние реципиенты воспринимают известные им сюжеты с позиции родителей или дедов, а значит, «просвещенных» зрителей. По этим причинам сегодняшнее восприятие анимационных сюжетов и образы, активируемые в памяти в результате различных отсылок к миру советской анимации, неизбежно далеки от детских схем их восприятия времен «советского детства».

Методы исследований памяти (*memory studies*) делают возможным доступ к опосредованному отрефлексированному сегодняшнему восприятию наблюдаемого, увиденного и пережитого в детстве или подростковом возрасте в ту эпоху. И дают понять, насколько существенны социальные контексты восприятия мультипликационного сюжета. Так, углубленное интервью² позволяет услышать о коте Матроскине, что он «на поколение повлиял, на многих повлиял, потому что то, что он говорит, его текст – это стало крылатыми выражениями. [Например:] “Мои документы – это уши, лапы, хвост”»³ (интервью с Е. К.). Респондент, чье детство пришлось на ранние 1980-е, говорит:

Мне кажется, что даже до того, как мне его показали, в семье какие-то фразы звучали типа «колбасой на язык бутерброд». Во всяком случае, они были у всех, были всегда, и не потому, что я маленькая была, а [потому] что все любили смотреть (интервью с В. М.).

Заметим, что эти высказывания свидетельствуют о наличии заметного пласта дискурсивных практик, завязанных не только на знании простоквашинского универсума, но и на прагматическом соотношении участником дискурса элементов этого универсума с элементами социальной реальности. Достаточно вспомнить сцену, в которой Матроскин выкрикивает почтальону Печкину чуть искаженную памятью респондента фразу: «Усы, лапы, хвост – вот мои документы!» («Каникулы в Простоквашино»). Почтальон отказывается выдать Матроскину посылку в связи с отсутствием у кота паспорта гражданина СССР, хотя и не сомневается в личности адресата.

² Описание исследования см. ниже.

³ Ср. реплику Матроскина: «Усы, лапы, хвост – вот мои документы» («Каникулы в Простоквашино»).

Для юмористического восприятия ситуации нужно наличие в сознании социальных практик, в рамках которых формальное удостоверение личности имеет большой вес. В реалиях социумов, где такие практики сведены к минимуму, ситуация смотрелась бы менее смешной или же просто оставалась бы непонятной.

Такие фразы, как «колбасой на язык бутерброд класть» или «мои документы – уши, лапы, хвост», пусть и не являющиеся точными цитатами из реплик Матроскина, запечатлены в памяти зрителей советского телевидения как иллюстрации соотношения художественного и социального миров, как художественные комментарии к социальному миру, наконец, как воспоминание о содержании дискурсивных практик в семье или в кругу друзей. А значит, являются носителями воспоминаний как о самом «Простоквашино», так и о реальности, в которой происходило восприятие трилогии по сюжетам Успенского («Трое из Простоквашино», «Каникулы в Простоквашино», «Зима в Простоквашино»). Они являются носителями смыслов, хранящимися в резервуаре памяти, с помощью которых выстраиваются образы, относящиеся, в свою очередь, к опыту индивидуального участия в социальном мире. Таким способом простоквашинские фразы приобретают статус, обозначаемый П. Бергером и Т. Лукманом как лингвистическая объективация повседневной жизни. «Повседневная жизнь, – пишут ученые, – это жизнь, которую я разделяю с другими посредством языка». И заключают: «понимание языка существенно для понимания реальности повседневной жизни» [Бергер, Лукман, с. 65]. «Исследование памяти, – пишет, в свою очередь, В. Хлебда, – возможно постольку, поскольку оно является исследованием языка, применяемого для объективации этой памяти, и эффективно в такой степени, в какой мы учитываем тот факт, что вербализация может с собой нести (и неизбежно несет) сокращения, конвенционализацию, стереотипизацию и другие деформации исходного содержания»⁴ [Chlebdá, s. 115]. Воспоминания о мультфильмах советского времени, хоть и искаженные сегодня десятилетиями переосмыслений, все-таки активизируют и выводят на поверхность те образцы языковой деятельности и дискурсивных практик, которые находятся в резервуаре памяти респондентов. Конечно же, воспоминания – это не только крылатые фразы. Это и запечатленные в памяти образы, их социальный и биографический контекст, а также языковые средства, служащие их вербализации и свидетельствующие о способах их осмысления.

Мы поставили перед собой задачу исследовать ключевые единицы понятийного аппарата, служащего вербализации воспоминаний о советском анимационном кино в биографическом опыте тех участников сегодняшней русской культуры, личностное становление которых происходило в реалиях постоянного присутствия советских мультфильмов в эфире советского же телевидения. По времени эти реалии

⁴ Здесь и далее перевод автора статьи.

совпали с периодом эстетической модели советской мультипликации, установившейся к концу 1960-х гг. и медленно эволюционировавшей до середины 1980-х. Интересующая нас группа участников русской культуры частично совпадает с «последним советским поколением» в трактовке А. Юрчака, то есть с поколением тех, кто вырос в период «перформативного сдвига» советской культуры. Под перформативным сдвигом понимается дискурсивный феномен позднего социализма: в «авторитетном дискурсе» его «перформативная составляющая... в большинстве контекстов становилась все важнее, а констатирующая составляющая, напротив, постепенно уменьшалась или становилась неопределенной» [Юрчак, с. 73]. Именно в таких категориях ученый описывает скачок ритуализации языка и общественных практик в СССР брежневского (в основном) времени, отображающийся не только в идеологическом и властном дискурсе, но и «в визуальных образах... в структуре ритуалов... в формальных структурах повседневной жизни» [Там же, с. 74]. «Благодаря повсеместному участию большинства советских людей в воспроизводстве ритуализованных актов и высказываний авторитетного дискурса, – пишет ученый, – вырабатывалось ощущение того, что система монолитна, неизменна, вечна» [Там же, с. 79]. Для автора процитированных слов этот тезис служит объяснением собранного им самим материала, фиксирующего восприятие (вплоть до середины 1980-х гг.) советской системы живущими в ее рамках людьми как статичной, застывшей, вечной. Нам же он важен постольку, поскольку в интересующий нас период статус ритуализированного акта носил и вечерний просмотр детьми (и взрослыми с детьми) мультфильмов (на языке детей – «мультиков») согласно графику, установленному сеткой вещания советского телевидения. А значит, свойственное миропониманию ребенка убеждение о заданности и вечности окружающих его общественных институтов совпадает и по времени, и – в определенной степени – по содержанию с «взрослым» мироощущением, характерным для культурной модели брежневской (условно говоря) эпохи.

Для сбора качественных данных в 2019–2020 гг. были проведены полевые исследования методом углубленного интервью с 29 респондентами – представителями русской культуры, смотревшими с детского возраста мультфильмы на советском телевидении. Среди них оказалось 16 женщин и 13 мужчин, рожденных между 1960 и 1984 гг., живущих ныне как в России (25 респондентов), так и в странах бывшего СССР (2) и дальнего зарубежья (2). Жители других стран, чем Россия, были включены в исследование для уточнения обусловленности содержания воспоминаний участием в современных культурных практиках.

* * *

Обратимся к деталям художественного мира цикла мультипликационных фильмов о Простоквашино. Знакомясь с Матроскиным,

дядя Федор сразу же делится с ним бутербродом – тем самым, которому подобает попадать в рот «колбасой вниз». Кот жалуется на ремонт чердака, где обитает, и его собеседник тут же предлагает ему переезд в его квартиру. Мама дяди Федора категорически против животного (папа, который за, слышит классическое «или он, или я»), что, собственно, и провоцирует побег героев в Простоквашино. Объясняясь родителям в прощальном письме, дядя Федор заверяет их в своей любви. Мама, конечно же, осознавая силу любви сына к животным, в конце концов меняет мнение по поводу их присутствия. С этого момента в любой из частей трилогии зрителю преподносятся сцены нежности мамы по отношению как к сыну, так и к его лохматым друзьям (ил. 1 на цв. вклейке). Такие элементы художественного мира однозначно описываются с помощью категории «доброта», которая и становится фигурой восприятия всей советской детской анимации вообще чуть ли не у всех наших собеседников.

«Доброта» в рассказах наших респондентов всплывает уже на уровне ассоциативного ряда со словом «мультик». «Добрые советские мультики. Я на них выросла, я их вспоминаю», – отзывается одна из собеседниц на вопрос о таких ассоциациях и тут же признается, что все ценимые ею «добрые советские мультики» она сознательно показывала своему ребенку (интервью с Е. Л.). Другой участник исследования заявляет:

Что мне сейчас, с моим возрастом, нравится в советских фильмах и не нравится в мультфильмах свежих – я, если вижу советский, даже если не смотрел, я знаю – я могу его спокойно ставить ребенку, там не будет никаких плохих выражений, сленговых выражений, и никто никого не будет мучить, убивать, никакого негатива. То есть советский фильм нес позитив и что-то хорошее и доброе (интервью с С. А.).

У собеседников, воспитывающих детей, мультик советского времени вызывает ассоциацию именно с процессом воспитания, а также с содержанием, которое ему способствует. В этом контексте разговор о советском мультфильме зачастую уходит в русло рассуждений о нравственности. «Все эти заповеди в основном, – говорит один из респондентов, – то есть “не убей”, “не укради” и “будь нормальным”, наверное, действовали на советских детей через мультики – добрые, безо всякой борьбы» (интервью с А. Д.).

В восприятии всех наших респондентов доброта является отличительной чертой именно советского мультика – в этом плане зачастую ему противопоставляется американская и японская анимационная кинопродукция. Правда, вразрез с тезисом о советском мультфильме как о носителе исключительно добрых сюжетов, «без никакого негатива», происходит осознание факта, что сюжетная линия сегодняшней иконы анимации – «Ну, погоди!» – основана на постоянном противостоянии (скорее архетипическом или прямо-таки генетическом,

чем вызванном нечаянным гашением Зайцем волчьей папиросы в первой серии). Многие собеседники проецируют на всю сюжетную линию те эпизоды, когда противостояние между героями притихает, заменяясь сотрудничеством. Наш собеседник говорит:

Было показано, что если совсем край, если совсем тупиковая ситуация, то уже не будут думать, кто кого съест, кто от кого убежит, а они вдвоем будут выживать. Это схема Крайнего Севера (интервью с А. Д.).

Другой респондент сообщает:

Почему-то от выпуска к выпуску Волк и Заяц воспринимались скорее как друзья – когда Заяц мог помочь Волку в каких-то ситуациях, когда Волк попадал в безвыходную ситуацию. Да и Волк, по большому счету, помогал Зайцу (интервью с Ю. Д.).

Это высказывание позволяет сформулировать предположение, что эпизоды сотрудничества между антагонистами влияли на детское восприятие статуса их отношений (ил. 2 на цв. вклейке).

Согласно восприятию респондентов, кроме доброты, советскому мультиту характерны замедленность, вальяжность разворачивающихся сюжетов, в то время как западному или японскому анимационному кинематографу присущ «экшн». В этом плане «Ну, погоди!» кажется исключением из правил, хотя далеко не все готовы назвать его нетипичным представителем своего класса – таким, как в комментарии одной собеседницы:

Наверное, из всех мультиков, которые считаются хитами советской мультипликации, он самый непохожий – все-таки был сделан по кальке, просто нужен был «наш ответ Чемберлену». И он совсем другой, он не похож на другие мультики. Ну, наверное, поэтому он был таким популярным (интервью с Ю. Ц.).

Представление об особости истории про Волка и Зайца на фоне всей другой советской анимации находит имманентное подтверждение в ряде интервью, где основная сюжетная линия сериала Вячеслава Котеночкина предстает как «догонялка» – респонденты констатируют простой, схематичный, легко угадываемый сюжет. Один из них говорит:

В этом смысле «Винни-Пух» или «Простоквашино» были интереснее. Там, если не досмотрел до конца, не было понятно, чем это кончится. А в «Ну, погоди!», с..., все понятно, как и в любой серии «Том и Джерри». Все выживут (интервью с И. Р.)⁵.

⁵ Из цитат мы не убираем средств языковой экспрессии, являющихся интегральным элементом пересказа восприятия респондентами объекта воспоминаний.

«Том и Джерри» – как раз оригинал той самой «кальки», которая упоминалась предыдущим собеседником. Вторичность советского мультипликационного сериала по отношению к американскому подчеркивается в ряде интервью, а в ряде случаев «Том и Джерри» оказывается фигурой описания «Ну, погоди!». Отметим сразу, что это, безусловно, фигура отрефлексированного восприятия – абсолютное большинство респондентов заявляют, что их знакомство с феноменом западного мультфильма произошло не раньше, чем в конце 1980-х, когда американская продукция появилась на экранах телевизоров⁶.

В противостоянии Зайца и Волка респондентами всегда прочитывается аксиологический конфликт. Но довольно редко он определяется как конфликт добра и зла – большинство наших собеседников сходятся на том, что полюсами дихотомии здесь выступают «правильность» и «неправильность». В отрефлексированном восприятии центрального конфликта всякий раз отображается осознание того, что среди зрителей как Заяц, так и Волк имели своих сторонников и «болельщиков». Отображается и память о том, «за кого» был каждый из наших рассказчиков, а также то, что другие могли быть и «за этого другого». Собеседница вспоминает:

Все любят Волка. Сколько ни читала, для меня было удивительно, что все любят Волка, все ему сочувствуют. А я была такая вот отличница, я любила Зайца. Надо же быть хорошим (интервью с Н. Б.).

В то же время «правильность» Зайца многими отмечалась как менее привлекательная в сравнении с «неправильностью» его антагониста.

Наверное, Волк мне больше нравился, чем Заяц. Наверное, потому, почему и Хрюша [из «Спокойной ночи, малыши!】. Заяц, с..., правильный. Неинтересно, скучно (интервью с И. Р.).

Аксиологическое противостояние героев имеет и эстетический аспект: когда один из них предстает реципиенту как одетый подобающе официальным стандартам советского общества, второй явно нарушает официальный дресс-код:

Он крутой, у него такие брюки клеш, папироса там, все такое... [а] Заяц такой пионер в шортиках. <...> Правильность – это, я думаю, синоним слова «пионер». Он такой Мальчиш-Кибальчиш немножко (интервью с Е. К.).

И здесь, и в других интервью «пионерскость» явно выступает при этом как фигура «детской правильности». Мальчиш-Кибальчиш же

⁶ Для некоторых, однако, момент знакомства с западной анимацией связан с воспоминаниями о закрытых кинопоказах. В части случаев как фигуры памяти тут же всплывают билеты, полученные «по блату».

если возникает в ходе рассказа, то как фигура «детской правильности», доведенная (и в тексте Гайдара [Гайдар], и в мультфильме по нему) до предела, до «какого-то пафоса» (интервью с Ю. Д.).

Однако не так уж и многие фильмы из репертуара советской детской мультипликации запомнились нашим собеседникам своим пафосом. В скорее камерной, чем пафосной анимационной эстетике, установившейся к концу 1960-х, «правильность» была всегда легко опознаваемой и соотносимой с социальными шаблонами нормативного поведения, «неправильность», однако, редко приобретала облик абсолютного зла⁷. Она, напротив, приобретала черты, привлекающие внимание реципиента, становясь своеобразной «доброй неправильностью». «Доброй» – ибо сулящей перевоспитание:

Что всегда еще привлекало в этих персонажах, [так это] то, что они неправильные, не до конца правильные. Ведь Мальчиш-Кибальчиш – он правильный. А эти – они такие озорники, они могут плохо себя вести, они могут... озорничать, нехорошо поступать. Потом они, конечно, исправляются, извиняются, но это всегда сериал с продолжением. Почему, допустим, в «Спокойной ночи, малыши» любимый персонаж был Хрюша? Потому что Хрюша всегда озорничал. И почти каждый выпуск вот этой передачи, «Спокойной ночи, малыши», заключался в том, что Хрюша делал что-нибудь неправомерное, что-нибудь противозаконное, дальше ему остальные зверята и ведущая объясняли, что это нехорошо, а Хрюша говорил, что железно он никогда так делать не будет, но это шло из выпуска в выпуск. Помню, что даже появился какой-то такой анекдот, как у Хрюши нашли наркотики. Он сказал, что больше не будет (интервью с Ю. Д.).

Образы нарушения социальных норм могли быть привлекательными с эстетической точки зрения, приковывающими внимание в сюжетном плане, или просто сопровождаться нарративной перспективой, обеспечивающей «неправильному» герою сопереживание реципиента. И все же в рассказах не всплывают воспоминания о желании следовать примеру Волка из «Ну, погоди!» или других героев, совершающих поступки, подлежащие осуждению. «Мы смотрели с удовольствием мультики, – говорит респондентка, представив список своих любимых анимационных “хулиганов”, – но повторять

⁷ настолько редко, что представителям официальных эстетических и поведенческих канонов можно было иногда предпочитать не только амбивалентных и поддающихся перевоспитанию героев мультфильмов, но и традиционно отрицательных персонажей сказок. Ср., например, фрагмент высказывания, последовавшего за вопросом о старухе Шапокляк: «У меня была подружка Баба-яга в детстве, которая реально писала мне письма, я получал их в почтовых ящиках, вытаскивал и читал. И у меня все негативные герои были... были моими героями. Волк, змей Горыныч, Баба-яга. Я был на их стороне – на темной стороне. Ну, а эти – они такие вот пионеры... [Правильные герои мне] не нравились. Все это ассоциировалось с советским строем, что все ходят строем, что в школе вот эти линейки, пионерские галстуки, звездочки. А тут – вроде какое-то нарушение порядка. <...> То есть какое-то хулиганство» (интервью с О. В.).

шалости в голову не приходило» (интервью с И. З.). Эта перспектива находит подтверждение в большинстве интервью – как тех наших рассказчиков, которые отвергали отрицательных персонажей, так и тех, кто ими увлекался.

Советская анимация создала немало «хулиганов», которые либо перевоспитываются, либо подают надежды на перевоспитание. Так, моменты просветления (особенно в рамках условной «схемы Дальнего Севера») бывают у Волка, так или иначе наказуемого за глумление над Зайцем. Старуха Шапокляк в состоянии не только передать Чебурашке письменную декларацию «Я больше не буду» (мультфильм «Крокодил Гена»), но и всерьез объединиться с ним и с Геной в борьбе против браконьеров («Шапокляк»). Особо отметим случай, когда герой озорничает, шалит, явно игнорируя общепринятые нормы поведения, и при этом в фильме не возникает фигура ни перевоспитания, ни наказания, ни покаяния, ни просветления. Это случай Карлсона из мультипликационной дилогии Бориса Степанцева.

Статус этого героя как озорника не подлежит сомнению. Неправомерность его действий налицо: это и подстрекательство к нарушению родительских запретов, и поведение, нарушающее нормы пусть и не названные, но воспринимаемые как очевидные. Нарративная перспектива построена, однако, таким образом, что действия героя воспринимаются через призму психологических состояний Малыша. В этом ракурсе Карлсон – сказочный ответ детскому одиночеству. Свидетельством рецепции этого ответа является концепт «Доброта», вписывающийся в воспоминания о мультфильме:

Да, действительно, этот странный персонаж... который улетел, но обещал, что скоро вернется, – он очень позитивный, и он брал со стороны старшего поколения вот такую кумуляцию доброты, странности, «а давай немножко пошалим» – потому что в советском обществе пошалить было очень странно, а вот он шалил (интервью с А. Д.).

Если Волк может привлекать как озорник, хотя сами его хулиганские проступки восхищения не вызывают, то с Карлсоном дело обстоит иначе. На вопрос, не смущало ли реципиентов озорство Карлсона, можно услышать ответ: «Наоборот, вдохновляло» (интервью с Е. К.). По свидетельству одной из собеседниц, образ нарушения запретов – и, например, безнаказанного поедания варенья целыми банками (ил. 3 на цв. вклейке) – в детском восприятии активировал представление об осуществлении желаний, по определению неосуществимых в реальном мире:

Я в детстве очень любила поесть. И была толстенькая. И мне говорили: «Ирочка, хватит кушать. Будешь толстая – над тобой будут смеяться». Мне было, наверное, лет семь, лет восемь. Я, отходя ко сну, представляла себе добрый мир, где мне можно будет есть столько, сколько хочется, и никто не будет надо мной смеяться (интервью с И. З.).

Если сопоставить восхищение респондентки шалостями Карлсона с ее же заверением «мы смотрели с удовольствием мультики, но повторять шалости в голову не приходило», налицо будет карнавальный эффект: временное контролируемое нарушение правил ведет к их упрочению, укрепляя их легитимность, представляя собой, по словам У. Эко, авторизованную трансгрессию [Есо, р. 6]. Так происходит благодаря особому «мультиашному» статусу происходящего, предполагающему элементарное осознание условности сюжета и его отделения от «реальной» «объективной» социальной жизни⁸. В контексте карнавальной функции Карлсона-персонажа отметим еще, что свидетельствует о ней и процитированное чуть ранее замечание респондента А. Д. о том, что «в советском обществе пошалить было очень странно, а вот он шалил» – с тем лишь различием по отношению к словам И. З., что в них воспроизводится содержание детского восприятия, в то время как у А. Д. формулируется восприятие, от-рефлексируемое и осмысленное «по-взрослому».

В разговоре с И. З. функционально аналогичной образом пристрастия Карлсона к варенью предстает сцена визита к Кролику в фильме «Винни-Пух идет в гости», в которой обжорство Пуха лишает хозяина всех запасов меда и сгущенки. Эту сцену собеседница признает классической, тут же воспроизводя реплики Кролика, подражая его голосу и интонации. Далее, вспоминая свое детское восхищение, комментирует ее следующими словами:

Я была очень воспитанным ребенком, чрезвычайно воспитанным. В гостях с раннего детства меня вообще ставили в пример, как я культурно себя веду и ем вилочкой и ножичком. Но в подсознании, я думаю, озорство в любом ребенке сидело. Но это не имело влияния на поведение в жизни (интервью с И. З.).

Об этой же сцене другая собеседница говорит: «Это как раз из серии, когда вызывает смятение, когда хорошие начинают себя вести как-то не по заданному сценарию». И тут же относит главного героя к персонажам-озорникам: «Вот пример того, что герой-то неоднозначный, но вызывает очень сильную симпатию, как и Карлсон» (интервью с Н. Б.). И если А. Д. описывал Карлсона, прибегая одновременно к понятиям «добродота» и «шалость», то Н. Б. в своем высказывании о Винни-Пухе фактически повторяет эти характеристики, трансформируя их стилистически и называя героя «добрым расп...дваем» (интервью с Н. Б.). В случае со сценой с Винни-Пухом, Пятачком и Кроликом «карнавальная» трактовка вполне может уступить другой, представленной хотя бы в следующих словах:

⁸ Такому восприятию способствует мультипликационная техника, уходящая от реализма к символу, преподносящая реципиенту метазнаки – знаки знаков, «изображения изображений» [Лотман, с. 142].

Мне и тогда казалось, что Кролик – он же мог отказаться. Винни-Пух говорит: «А у вас еще что-нибудь осталось?»⁹ А Кролик всегда может сказать: «Нет, у меня ничего не осталось». Но он говорит: «Вот, пожалуйста, еще мед» (интервью с Е. С.).

Из этой цитаты проглядывает другая стратегия осмысления художественной ситуации – стратегия социального приспособления, причем не в пользу «правильности», так как она подразумевает сознание относительности некоторых норм (в данном случае нормы «врать плохо»). Хоть Винни-Пух и наказан за обжорство застреванием в дверях хозяина, сам хозяин явно не в выигрыше от своих действий. Хозяин же легко опознается как крайний представитель «детской правильности», отнюдь не привлекательной. Обратим внимание на сопоставление нашей собеседницей персонажей Кролика и Пятачка:

Пятачок – он весь из себя такой правильный, такой весь из себя альтруист, такой весь для других. Помогает, все старается, все через ж., но неважно – старается. Кролик был правильнее Пятачка. Уже был ненастоящий какой-то. Пятачок – добрый правильный пионер, зайчик из «Ну, погоди!». Но он как-то поживее, Кролик совсем нарисованный (интервью с Н. Б.).

Оказывается, что чем ближе персонаж к эталону «правильности», тем в меньшей степени он привлекателен. В воспоминаниях респондентов об их же восприятии мультипликационных образов моменты нарушения нормы зачастую оказываются интереснее, чем олицетворение самой нормы (ил. 4 на цв. вклейке). Речь идет, однако, об образах нарушения нормы, запечатленных в поздней советской мультипликационной эстетике. Среди респондентов не нашлось никого, кого привлекало бы хоть в какой-то мере поведение Мальчиша-Плохиша из «Сказки о Мальчише-Кибальчише», но мультфильм Александры Снежко-Блоцкой 1958 г. хоть и экспериментален в визуальном плане, в плане сюжетном принадлежит еще эстетике социалистического реализма. Иначе с «Мойдодыром» Ивана Иванова-Вано. Некто из наших респондентов, уничижительно отзываясь о нем как о представителе «старых мультфильмов», отмечает, что «там тоже какие-то такие дети правильные, и такими оперными голосами они поют» (интервью с Е. С.). Но даже те, кто не отвергают столь решительно эту «правильность», подчеркивают скорее свое согласие с нормой, чем положительное отношение к героям. «Я точно знала, что я не грязнуля, и я точно такой не буду. Что я чистюля, что я буду соблюдать все правила гигиены, и это не про меня точно», – вспоминает наша собеседница, не упоминая при этом детали ни мультипликационного сюжета, ни его литературного первоисточника (интервью с Е. Л.).

⁹ Ср. реплику Винни-Пуха: «А разве еще что-нибудь есть?» («Винни-Пух идет в гости»).

Эстетика, свойственная советской детской анимации конца 1960-х, 1970-х и 1980-х, с ее стратегией транслировать норму в зеркале ее нарушения, оказалась в случае участников нашего исследования привлекательной, сама же стратегия – вполне эффективной. Таким образом транслировались в основном нормы, которые можно назвать базовыми, универсальными, общими для символических универсумов культур, функционировавших в Советском Союзе. Кроме трансляции базовых социальных установок, художественные стратегии мультфильмов побуждали к эмпатии, вовсе при этом не ставя акцент на чем-либо или каком-либо абсолютном авторитете¹⁰. Ни один из наших респондентов не припоминает в сюжетах детской анимации данного периода какие-либо политизированные моменты или эпизоды, которые можно отнести к официальной идеологической сфере¹¹. «Советские мультики были очаровательны тем, что в них не было идеологии. Вот везде она была, а в мультиках ее не было. Был воспитательный момент, несомненно, но без прямого назидания», – вспоминает респондентка И. З.; очень похожая мысль звучит и в высказываниях других участников исследования.

В советской анимации сюжет непонятных родителям детских эмоций и желаний, ощущаемого детьми одиночества или отчуждения всякий раз приводил к положительной развязке – свою позицию меняли родители. Так происходило в диалогии о Малыше и Карлсоне, в мультфильмах из цикла о Простоквашино, в классической «Варежке» Романа Качанова. Во всех этих произведениях хоть и не оспаривается авторитет родителей как «законодателей семейной жизни», все же именно они идут на уступки, учась сочувствовать ребенку. Детская перспектива становится определяющей в построении нарративной перспективы фильма, родительские же действия в восприятии наших собеседников описываются как шаблонные. Один из респондентов говорит:

В этом замечательном мультике поведение родителей – это как бы шаблон поведения советских родителей, запрограммированных людей, которые пытаются объяснить своему сыну, как нужно правильно жить (интервью с А. Д.).

Из собранного по этому поводу материала мы приведем еще более яркое аналитическое высказывание:

¹⁰ «В анимации этого периода, – отмечает Т. О. Лефман, – ценность личности с ее глубинными переживаниями выходит на передний план повествования, ценность коллективного нивелируется, ребенок представлен ценностью саморефлексии и неколлективных дружеских отношений» [Лефман, с. 141].

¹¹ В разговоре ни с одним респондентом не всплывают воспоминания о мультфильмах, транслирующих официальную политическую мифологию – таких как хотя бы «Аврора» Романа Качанова. Интересно, что даже в воспоминаниях о более ранней «Сказке о Мальчише-Кибальчише» всплывает лишь эстетический аспект произведения.

Они так себя должны вести. Если бы они вели себя по-другому, вне шаблонных действий, я бы, скорее всего, тогда обратила на это внимание. А так – вот этот момент: взрослые запрещают, следят за порядком, за безопасностью, контролируют поведение... ну там чтобы вещи были убраны, уроки сделаны... То есть я их скорее воспринимала не как личности, а как функцию (интервью с Н. Б.).

В этой «функциональности» образа родителей, служащего конвенциональным строительным материалом в конструировании сюжетов детской мультипликации, можно увидеть и свидетельство присутствия того самого перформативного сдвига, в котором А. Юрчак видит основную черту культурной модели, свойственной позднему СССР. Если функцией образа родителей в мультфильме той эпохи является трансляция понятия авторитета и нормы, то пространство мультфильма становится в категориях Юрчака детским сегментом авторитетного дискурса. В своей теории ученый обращает внимание, с одной стороны, на конвенциональность и ритуальность фигур авторитетного дискурса в интересующий нас период, с другой – на обилие новых смыслов, в построении которых эти фигуры участвуют лишь косвенно [Юрчак, с. 71], скорее позволяя участникам дискурса использовать себя в их коммуникативных целях. Доказательством такого семиозиса является хотя бы нижеследующее прочтение дилогии о Карлсоне и Малыше:

В этом замечательном мультике поведение родителей – это как бы шаблон поведения *советских* родителей. <...> Младшее поколение не всегда принимает те шаблоны и мироощущения старшего поколения, как нужно правильно жить. И вот Карлсон, несмотря на свою взрослость... ломал этот шаблон, который поколение советских родителей навязывало младшему поколению. Он показывал, что, как ни странно, можно жить по-другому. Можно жить играючи, можно жить, хулиганя, но при этом оставаться нормальным человеком (интервью с А. Д.).

Беседы с респондентами позволили зафиксировать суждение, что «в любом советском мультфильме есть обучающий момент, но и момент воспитывающий» (интервью с Ю. А.), и услышать иное мнение, что «в наиболее любимых мультиках дидактические моменты были сведены к минимуму» (интервью с Ю. Д.), или же что «это делалось очень легко и непринужденно. И перебора точно в том не было» (интервью с Ю. Ц.). Создавать впечатление противоречивых эти высказывания могут только на первый взгляд. С явно дидактическими сюжетами легко ассоциируется данная нашим респондентом каноническая ежедневная форма подачи мультфильмов:

Рецепты «как жить» транслировались, конечно, не в мультиках, а в сюжетах, которые [их] обрамляли. В «Спокойной ночи, малыши!» – там да, там всегда была какая-то дидактическая история, и понятно было, что как раз тут надо почерпнуть какой-то практический урок (интервью с А. К.).

Природу самой популярной детской передачи в СССР, ее содержание и свои ощущения по их поводу наши собеседники воспроизводят сегодня в разной стилистической и эмоциональной окраске: «Это воспринималось как неизбежная дидактическая часть вечера. То есть ты что-то должен понять, услышать, повоспитываться», – говорит одна респондентка (интервью с Л. П.). Другой участник исследования отмечает:

Хрюша, Степашка и этот вот Филя остались в памяти как хорошие детские друзья, которые тебе покажут сейчас какой-то мультик и что-то тебе расскажут, какой-то легкий прикол такой. <...> Без нравоучения, без советскости. Они не призывали ни к пионерии, ни к комсомолии. <...> Ну, допустим, сегодня мы расскажем, почему плохо врать, Хрюша там навраля, что он что-то не такое сделал (интервью с О. В.).

В процитированном высказывании существительное «нравоучение» выступает в значении, далеко не тождественном литературному – ибо «легкий прикол», то бишь детская притча о том, что врать плохо, и представлял бы собой нравоучение в словарном толковании. Тут, однако, «нравоучение» и «советскость» не дополняют друг друга, а скорее всего, повторяют, выступают синонимами наравне с фразой «призывать к пионерии, к комсомолии». Следовательно, отзыв респондента вполне вписывается в ряд суждений об отсутствии прямого назидания в советских детских сюжетах, служа заодно вербализации воспоминаний о тех пространствах, где заметное прямое назидание как раз ощущалось.

В этом контексте следует уделить внимание и тому, что «Хрюша, Степашка и этот вот Филя» в высказывании нашего респондента характеризуются с помощью атрибута «доброта». Персонажи, служащие трансляции именно воспитательных сюжетов, становятся «добрыми и друзьями» нашего рассказчика. Осознанию нашими респондентами того, что в этой детской передаче воспитательный акцент был куда заметнее, чем в анимационных сюжетах, зачастую сопутствовали оценки, что «это было как-то все очень по-доброму» (интервью с Ю. А.). Доброта героев и ведущих «Спокойной ночи, малыши!», выходя на первый план восприятия, заметно сглаживает память о необходимости усваивать воспитательные уроки. Следует, однако, учитывать и то, что на восприятие респондентами кукольных зверят влияет факт, который у О. В. вербализован сразу в том же предложении, в котором и появляются «добрые друзья»: это такие «добрые детские друзья, которые тебе покажут сейчас какой-то мультик». В ином месте наш собеседник называет передачу «преддверием мультика» (интервью

с О. В.). У многих же других участников исследования название «Спокойной ночи, малыши!» возникает как один из первых элементов ассоциативного ряда со словом «мультик». По их словам, в любимой передаче раздражало, когда мультик сокращался (интервью с В. М.), и ужасно разочаровывало, когда его вообще не оказывалось и когда всю передачу заполнял «холостой» сюжет с Хрюшей, Степашкой и тетей Валей (интервью с Ю. Д.). Можно предположить, что своей добротой и неназидательностью вечерняя детская передача благодарна мультикам, которые обрамляла. Обосновано также предположение, что «доброй» и «неназидательной» собеседники помнят эту передачу отчасти благодаря Хрюше, который столь привлекательно озорничал.

* * *

«Доброта» – это безоговорочно основная фигура описания советского мультфильма в дискурсе памяти респондентов. Она проявляется как в виде абстрактного понятия, так и в ряде фраз типа «добрый советский мультик», «добрые детские друзья», «все очень по-доброму» и даже «добрый расп...дья». Служа описанию всплывающих в памяти образов и сюжетов, она и осмысляет их, придавая им однозначно позитивный аксиологический маркер. «Доброе» в разделяемом нашими респондентами универсуме памяти об анимационном кино понимается скорее не в поведенческих, а в аксиологических значениях, присущих этому прилагательному. Слово «добрый» употребляется чаще в значении «творящий добро», чем «приветливый». Герой добр всего лишь в сюжетно-поведенческом плане, он все равно предстает как носитель доброты-ценности – хотя бы в силу положительной роли, сыгранной им в формировании ментального образа мира реципиентов советских мультфильмов.

Об «озорстве» следует говорить как о концепте, реализуемом разными языковыми средствами, необязательно относящемся к одному лексическому корню. «Озорство» проявляется – ясное дело – в «озорнике» и «озорничании», но и в слове «шалость», а также во фразе «нарушение порядка». Оно выступает при этом вовсе не как антипод понятия «доброта». Эти понятия не дихотомичны – в восприятии многих наших собеседников они взаимосвязаны. Респондентами вспоминаются сюжеты, в которых путь к доброте ведет через шалость, такие, где доброта познается в образе озорства. Следует принять во внимание значение слова «озорство», фиксируемое словарями и определяемое как неодобрительное и сводящееся к нарушению норм поведения. Повторим тезис, изложенный по ходу нашего анализа: образ нарушения нормы видится вполне эффективным и эстетически привлекательным носителем представления о самой норме.

«Доброта» и «озорство» – понятия, которые в дискурсе памяти о детстве, пришедшемся на последние десятилетия советской истории, выступают свидетельством отмечаемого А. Юрчаком перформатив-

ного сдвига. При всей ритуализации форм авторитетного дискурса, имевшей свои репрезентации как в мультипликационных сюжетах, так и в передаче «Спокойной ночи, малыши!», эти базовые понятия являются свидетельствами специфического семиозиса. В его рамках понятия авторитета и нормы не выступают ценностями самими по себе, а лишь участвуют в формировании аксиологических представлений.

Список мультипликационных фильмов

«Варежка» / реж. Р. Качанов, сцен. Ж. Витензон. СССР: «Союзмультфильм», 1967. 10'18".

«Винни Пух идет в гости» / реж. Ф. Хитрук, сцен. Б. Заходер, Ф. Хитрук. СССР: «Союзмультфильм», 1971. 10'03".

«Зима в Простоквашино» / реж. В. Попов В., сцен. Э. Успенский. СССР: «Союзмультфильм», 1984. 15'48".

«Каникулы в Простоквашино» / реж. В. Попов В., сцен. Э. Успенский. СССР: «Союзмультфильм», 1980. 18'58".

«Карлсон вернулся» / реж. Б. Степанцев, сцен. Б. Ларин. СССР: «Союзмультфильм», 1970. 20'18".

«Крокодил Гена» / реж. Р. Качанов, сцен. Э. Успенский, Р. Качанов. СССР: «Союзмультфильм», 1969. 19'24".

«Малыш и Карлсон» / реж. Б. Степанцев Б., сцен. Б. Ларин. СССР: «Союзмультфильм», 1968. 19'36".

«Ну, погоди!» / реж. В. Котеночкин, сцен. Ф. Камов, А. Курляндский, А. Хайт. Вып. 1–16. СССР: «Союзмультфильм», 1969–1986.

«Сказка о Мальчише-Кибальчише» / реж. А. Снежко-Блоцкая, сцен. Л. Соломянская. СССР: «Союзмультфильм», 1958. 21'18".

«Том и Джерри» / реж. У. Ханна, Дж. Барбера и др., сцен. У. Ханна, Дж. Барбера и др. Вып. 1–163. США: «Metro-Goldwyn-Mayer» и др., 1940–2005.

«Трое из Простоквашино» / реж. В. Попов В., сцен. Э. Успенский. СССР: «Союзмультфильм», 1978. 18'48".

«Шапокляк» / реж. Р. Качанов, сцен. Э. Успенский, Р. Качанов. СССР: «Союзмультфильм», 1974. 19'48".

Список детских телепередач

«Спокойной ночи, малыши!». СССР: Гос. комитет СМ СССР по радиовещанию и телевидению (позднее – Комитет по радиовещанию и телевидению при СМССМ СССР, Гос. комитет СМ СССР по телевидению и радиовещанию, Гос. комитет СССР по телевидению и радиовещанию), Главная редакция передач для детей (позднее – Главная редакция программ для детей), 1964–1991.

«В гостях у сказки». СССР: Гос. комитет СМ СССР по телевидению и радиовещанию (позднее – Гос. комитет СССР по телевидению и радиовещанию), Главная редакция кинопрограмм, 1976–1989.

Список интервью

Интервью с А. Д. (57 лет, житель Москвы), Москва, 19 ноября 2019 г., длительность 53 мин., аудиозапись в архиве автора.

Интервью с А. К. (35 лет, жительница Москвы), Москва, 2 апреля 2019 г., длительность 35 мин., аудиозапись в архиве автора.

Интервью с В. М. (43 года, жительница Москвы), Москва, 3 апреля 2019 г., длительность 25 мин., аудиозапись в архиве автора.

Интервью с Е. К. (38 лет, жительница Кракова), проведенное в режиме онлайн 18 января 2020 г., длительность 42 мин., видеозапись в архиве автора.

Иллюстрации к статье:
Якуб Садовский. Доброта и озорство: аксиология восприятия советской мультипликации

Illustration for the article:
Jakub Sadowski. Goodness and Mischief: On the Axiology of Perception of Soviet Animation



1. Фрагмент кадра из мультфильма «Каникулы в Простоквашино» (1980)
Fragment of a still from the cartoon *School Holidays in Prostokvashino* (1980)



2. Фрагмент кадра из седьмого выпуска «Ну, погоди!» (1973)
Fragment of a still from the seventh episode of *Well, Just You Wait!* (1973)



3. Фрагмент кадра из мультфильма «Малыш и Карлсон» (1968)
Fragment of a still from the cartoon *Junior and Karlson* (1968)



4. Фрагмент кадра из мультфильма «Винни Пух идет в гости» (1971)
Fragment of a still from the cartoon *Winnie the Pooh Pays a Visit* (1971)

Интервью с Е. Л. (44 года, жительница Красноярска), проведенное в режиме онлайн 1 февраля 2020 г., длительность 58 мин., видеозапись в архиве автора.

Интервью с Е. С. (45 лет, жительница Москвы), проведенное в режиме онлайн 9 февраля 2020 г., длительность 30 мин., видеозапись в архиве автора.

Интервью с И. З. (58 лет, жительница Варшавы), проведенное в режиме онлайн 12 января 2020 г., длительность 37 мин., видеозапись в архиве автора.

Интервью с И. Р. (44 года, житель Москвы), Москва, 2 апреля 2019 г., длительность 24 мин., аудиозапись в архиве автора.

Интервью с Л. П., (53 года, жительница Екатеринбурга), Станиславиц (Польша), 21 октября 2019 г., длительность 44 мин., аудиозапись в архиве автора.

Интервью с Н. Б. (42 года, жительница Новосибирска), проведенное в режиме онлайн 22 мая 2019 г., длительность 24 мин., видеозапись в архиве автора.

Интервью с О. В. (49 лет, житель Москвы), проведенное в режиме онлайн 17 января 2020 г., длительность 48 мин., видеозапись в архиве автора.

Интервью с С. А. (46 лет, житель Одессы), Одесса, 12 октября 2019 г., длительность 30 мин., аудиозапись в архиве автора.

Интервью с Ю. А. (45 лет, жительница Одессы), Одесса, 12 октября 2019 г., длительность 20 мин., аудиозапись в архиве автора.

Интервью с Ю. Д. (51 год, житель Москвы), Москва, 2 апреля 2019 г., длительность 32 мин., аудиозапись в архиве автора.

Интервью с Ю. Ц. (43 года, жительница Москвы), Москва, 23 ноября 2019 г., длительность 26 мин., аудиозапись в архиве автора.

Список литературы

Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности : трактат по социологии знания. М. : Медиум, 1995. 323 с.

Гайдар А. Сказка о Военной Тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове. М. : Дет. лит., 1967. 24 с.

Лефман Т. О. Образ детства как объект конструирования в отечественной анимации // Вестн. культуры и искусств. 2019. № 1 (57). С. 137–143.

Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 463. Семиотика культуры. 1978. С. 141–144. (Труды по знаковым системам. X).

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось : Последнее советское поколение. М. : Новое лит. обозрение, 2014. 664 с.

Chlebda W. Pamięć ujęzykowiona // Tradycja dla współczesności. T. 6. Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej / red. J. Adamowski, M. Wójcicka. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012. S. 109–119.

Eco U. The Fames of Comic “Freedom” // Carnival! / ed. by U. Eco, V. V. Ivanov, M. Rector. Berlin ; N. Y. ; Amsterdam : Mouton Publ., 1984. P. 1–9.

References

Berger, P., Luckmann, Th. (1995). *Sotsial'noe konstruirovanie real'nosti. Traktat po sotsiologii znaniya* [The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge]. Moscow, Medium. 323 p.

Chlebda, W. (2012). Pamięć ujęzykowiona. In Adamowski, J., Wójcicka, M. (Eds.). *Tradycja dla współczesności. T. 6. Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 109–119.

Eco, U. (1984). The Frames of Comic “Freedom”. In Eco, U., Ivanov, V. V., Rector, M. (Eds.). *Carnival!* Berlin, N. Y., Amsterdam, Mouton Publ., pp. 1–9.

Gaidar, A. (1967). *Skazka o Voennoi Taine, o Mal'chishe-Kibal'chishe i ego tverdom slove* [A Tale about a War Secret, about the Boy Nipper-Pipper and His Word of Honour]. Moscow, Detskaya literatura. 24 p.

Lefman, T. O. (2019). Obraz detstva kak ob''ekt konstruirovaniya v otechestvennoi animatsii [The Image of Childhood as an Object of Construction in Soviet and Russian Animation]. In *Vestnik kul'tury i iskusstv*. No. 1 (57), pp. 137–143.

Lotman, Yu. M. (1978). O yazyke mul'tiplikatsionnykh fil'mov [The Language of Animated Cartoons]. In *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*. Iss. 463. Semiotika kul'tury, pp. 141–144. (Trudy po znakovym sistemam. X).

Yurchak, A. (2014). *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'.* *Poslednee sovetskoe pokolenie* [Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation]. Moscow, Novoe literaturnoe oboznenie. 664 p.

The article was submitted on 07.05.2020