

А. А. Плеханов

ORCID: 0000-0001-6548-0402

✉ plekhanov.art.alex@gmail.com

*Институт этнологии и антропологии
им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН
(Россия, Москва)*

Журнал «Крокодил» 1940-х годов КАК ПРОСТРАНСТВО РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО КОМИКС-СТРИПА

Аннотация. Статья посвящена истории советского комикса в 1940-е годы на примере журнала «Крокодил». В первой части статьи обсуждаются стереотипы об истории комикса в СССР, анализируется концепт комикс-стрипа как основной формы комикса в советский период и рассматривается возможность анализа журнала «Крокодил» при помощи рамки исследований медиа. Цель статьи — рассмотреть работу журнала «Крокодил» как пространство развития советского комикс-стрипа через коммуникационную модель комикса Р. Дункана и М. Дж. Смита. Анализируются процесс работы художников журнала над рисунками, цензорская работа различных гейткиперов, характерные черты визуального языка советского комикс-стрипа, распространения и восприятия рисунков и журнала в целом. Проверяется гипотеза Х. Аланиза об особой роли комикса в годы Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: комикс, журнал «Крокодил», Великая Отечественная война, советская печать, исследования визуальной культуры, цензура, сталинизм, исследования комиксов, карикатура, пропаганда, сатира

Благодарности. Статья подготовлена в рамках программы «Карамзинские стипендии-2022» при поддержке Фонда Михаила Прохорова и Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС (Москва).

Для цитирования: Плеханов А. А. Журнал «Крокодил» 1940-х годов как пространство развития советского комикс-стрипа // Шаги/Steps. Т. 9. № 3. 2023. С. 192–217. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-3-192-217>.

Статья поступила в редакцию 24 декабря 2022 г.

Принято к печати 30 января 2023 г.

A. A. Plekhanov

ORCID: 0000-0001-6548-0402

✉ plekhanov.art.alex@gmail.com

N. N. Miklukho-Maklai Institute of Ethnology and Anthropology,
Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)

THE MAGAZINE *KROKODIL* AS A SPACE OF THE SOVIET COMIC STRIP IN THE 1940S

Abstract. The article is devoted to the history of Soviet comics in the 1940s through the example of the *Krokodil* magazine. The first part discusses stereotypes about the history of comics in the USSR, analyses the concept of the comic strip as the main form of comics in the Soviet period, and considers the use of Media studies as a framework. The purpose of the article is to examine the work of *Krokodil* as a space for the development of the Soviet comic strip, through R. Duncan's and M. J. Smith's communication model of the comic book. The second part explores the process of work of the magazine's artists, the censorship by various gatekeepers' actors, the typical features of the visual language of the Soviet comic strip, the distribution and perception of comic strips and the magazine itself. It is especially noted that the distinction between caricature and comic strip is not typical for the 1940s, and it will emerge only by the 1960s. The article also provides a parsing of a corpus of diaries from the 1940s, in which memories of *Krokodil* are highlighted. The hypothesis of H. Alaniz about the special role of comics during the Great Patriotic War is verified and questioned.

Keywords: comics, *Krokodil* magazine, Great Patriotic War, Soviet press, visual culture studies, censorship, Stalinism, comics studies, caricature, propaganda, satire

Acknowledgements. The article was prepared as part of the Karamzin Scholarships-2022 program with the support of the Mikhail Prokhorov Foundation and the RANEPa School of Contemporary Humanitarian Studies (Moscow).

To cite this article: Plekhanov, A. A. (2023). The magazine *Krokodil* as a space of the Soviet comic strip in the 1940s. *Shagi / Steps*, 9(3), 192–217. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-3-192-217>.

Received December 24, 2022

Accepted January 30, 2023

История искусства комикса в России остается малоизученной, а многие известные советские печатные источники до сих пор не осмыслены как ее составная часть. Подобное положение вещей связано как с особенностями самих визуальных источников, так и с их научной рецепцией. Свою роль играют сильная политизированность материала, смещающая оптику исследователей в сторону анализа репрезентаций исторических событий в периодической печати, традиция анализа советской сатиры через рамку исследований смеховой культуры и сложившаяся искусствоведческая оптика, которая сосредоточена на формально-стилистическом анализе книжной графики и мало уделяет внимания ее нарративному и текстуальному аспектам. Одним из подходов, который может оказаться эффективным при анализе советского комиксного наследия, являются исследования медиа. Необходимо заметить, что дискуссия о том, насколько продуктивен подобный альянс научных направлений, остается актуальной: звучат как голоса в пользу того, чтобы строить дисциплинарное здание исследований комиксов на теоретической базе трудов о медиа [Woo 2019], так и более осторожные высказывания, демонстрирующие существование значимых «подводных камней» при такого рода взаимодействии [Thon, Wilde 2016].

Тем не менее данный подход позволяет затронуть самые разные вопросы, связанные с производством и потреблением комиксов, а также лучше понять, как функционировала в тот или иной период политика, экономика, культурная сфера страны, в которой они издавались [Strömberg 2022: 16]. Это, в свою очередь, позволяет сосредоточиться не на герменевтическом расшифровывании семантики визуальных нарративов, но на социальных взаимодействиях по его поводу и на анализе комикса как уникального медиума. В данной статье будет рассмотрен советский сатирический журнал «Крокодил» периода 1940-х годов как особая медийная форма, в рамках которой развивался отечественный комикс-стрип. Перенос акцента исследования на конкретное медиа позволит лучше понять особенности восприятия читателями журнала и наполняющих его комикс-стрипов в сложный период Великой Отечественной войны и на основании статистических данных продемонстрировать активное использование комикса в советской печати.

Комикс-стрипы, «Крокодил» и коммуникация

Говоря об истории советского комикса в 1930–1940-е годы, некоторые авторы высказывали суждения о том, что комикс не мог существовать в рамках тоталитарного государства ввиду некой онтологически присущей комиксу трансгрессивности, делающей его неуправляемым искусством [Боровский 2010: 253–255], и вообще «почитался “буржуазно-американским способом оболванивания молодежи”» [Хеллман 2016: 2007]. Подобный комплекс представлений сложился в результате последовательной политики сталинского режима в отношении свободы слова и печати. К середине 1930-х «Крокодил» остался единственным всесоюзным¹ журналом политической сатиры, а боль-

¹ На уровне союзных республик репрессии 1930-х годов пережил только журнал «Ниянги» (ბიზნო), издававшийся в Грузинской ССР.

шое число художников, в том числе книжной графики, оказались репрессированы. Однако, как я постараюсь продемонстрировать, комикс как форма журнальной графики активно выходил в 1930–1950-е годы, невзирая на происходившие политические события. Что касается советского антикомиксного дискурса, то его возникновение датируется только концом 1940-х годов².

Однако ключевая причина подобного рода представлений кроется в том, что в советской номенклатуре печатной продукции комикса как некоего отдельного класса продукции не существовало. И действительно, мы не найдем в СССР примеров, сопоставимых с американскими серийными изданиями книг комиксов (comic books), которые представляли собой журналы на 20–50 страниц формата B5 и выходили в тот же период 1930–1940-х годов многотысячными тиражами. Вместе с тем данная форма бытования комикса не является необходимой для его существования. Более того, на протяжении значительного периода своей истории в разных странах комикс выходил в своем изначальном и формообразующем виде комикс-стрипа [Earle 2021: 15–16], представлявшем собой полосу из нескольких черно-белых панелей на последних страницах еженедельных и ежедневных газет, где разворачивались незамысловатые юмористические или политически заряженные сюжеты. Австралийский культуролог Иэн Гордон характеризует комикс-стрип как особую форму регулярно издаваемых комиксов, в которых история излагается на нескольких связанных между собой панелях, высказывания передаются при помощи речевых пузырей, а в сюжете фигурирует постоянный состав персонажей. При этом он замечает, что комикс-стрип является весьма пластичной формой и при сохранении самой ее сути в конкретном произведении вышеуказанный набор признаков может присутствовать лишь частично. Гордон также обращает внимание на социально-экономические предпосылки появления комикс-стрипов в США и Великобритании 1850–1900-х годов: распространение массовой грамотности, увеличение населения городов, развитие транспортных систем, создание дешевых технологий печати (например, фотогравюры) и конкуренцию медиамагнатов [Gordon 2020].

Указанные социальные процессы были характерны и для России конца XIX — начала XX в., но ввиду начавшегося периода войн и революций золотой век русского комикса состоялся не в России, а в межвоенной Югославии [Антанасиевич 2018]. Тем не менее после окончания в России Гражданской войны, в условиях квазирыночных конкурентных отношений в период нэпа, появилась группа сатирических иллюстрированных журналов, таких как «Бегемот», «Красный ворон», «Лапоть», «Смехач», «Мухомор», а также рассматриваемый нами «Крокодил». В них, помимо однопанельных карикатур, активно печатались двухпанельные и многопанельные комикс-стрипы. Именно этот

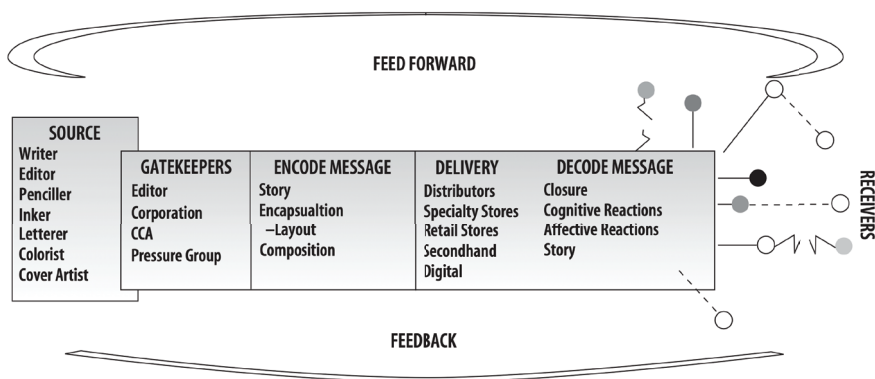
² В 1948 г. Корней Чуковский после своей поездки в США публикует в «Литературной газете» статью «Растление детских душ», в которой творчески воспроизводит дискурс американской моральной паники в отношении комиксов, продлившейся с 1948 по 1954 г., когда комиксы обвинялись в растлении малолетних, расизме, вовлечении детей в преступность и (sic!) пропаганде коммунистических идей. Статья Чуковского стала прецедентным текстом, в рамках которого был создан образ комикса как капиталистической, пропитанной фашистскими идеями псевдолитературы, вовлекающей невинных детей в преступную деятельность и прививающей им извращенную мораль.

вид комикса станет основным как для 1940-х годов, так и для всей советской эпохи.

История журнала «Крокодил» избранного нами периода, несмотря на пристальное внимание отечественных исследователей к теме Великой Отечественной войны, остается малоизученной. В существующей литературе авторы в большинстве своем сосредотачиваются на анализе репрезентаций определенных политических и исторических процессов, зачастую злоупотребляя описанием журнальных рисунков. Вместе с тем нельзя не упомянуть работы крупнейшего исследователя русского комикса Хозе Аланиза, указывающего на большую важность военного периода для советского комикса. Он полагает, что комикс в СССР стоит в одном ряду с такими маргинализированными явлениями, как рыночные экономические отношения и религия. По его мнению, эти феномены возрождались и процветали «в моменты национального кризиса и экзистенциальной необходимости, которые вызвала Вторая мировая война» [Alaniz 2010: 33]. Таким образом он делает вывод о том, что во время войны комикс начинает играть некую особую роль. Данное утверждение будет использовано нами в качестве основы дополнительного исследовательского вопроса.

Для решения поставленных задач представляется наиболее продуктивным обратиться к работам американских исследователей комиксов и медиа Рэнди Дункана и Мэтью Дж. Смита. Анализируя особенности комиксов как медиа, авторы выделяют два вида: комикс-стрипы и книги комиксов (comic books). По их мнению, комикс-стрипы существуют, чтобы увеличить продажи печатных изданий, к читателям приходят «непрощено», в качестве приложения к газете, и читаются массовой аудиторией, в то время как книги комиксов существуют как самостоятельный продукт, читаются небольшой аудиторией любителей и порождают особые фанатские социальные практики. Таким образом, по мнению Дункана и Смита, книги-комиксов можно рассматривать также как акты коммуникации, когда авторы готовы предложить набор идей, с которыми аудитория готова солидаризироваться [Duncan, Smith 2009: 7]. На наш взгляд, противопоставление комикс-стрипов и комиксов журнального типа как двух совершенно разных медиа несостоятельно, так как оба вида комиксов, если мы обратимся к определению С. Макклауда [McCloud 1993: 9], имеют различия скорее в форме и культурном контексте, чем в функционировании как медиа. Тем не менее предложенная Дунканом и Смитом коммуникативная модель комикса, представляющая собой цепь из восьми элементов и описывающая передачу сообщения от источника до получателя (ил. 1), может стать эффективным инструментом для анализа журнала «Крокодил», позволив обратить внимание на разные аспекты его существования и поставить ряд вопросов, требующих дальнейшего исследования.

Источниковой базой исследования послужили номера журнала «Крокодил» с 1936 по 1950 г., а также корпус дневников и воспоминаний соответствующего периода. Для подсчета количества стрипов был использован метод контент-анализа. При выделении базовой единицы подсчета — комикс-стрипа — я руководствовался несколькими принципами. Прежде всего комплекс изображений, который можно охарактеризовать как комикс-стрип, должен соответствовать определению комикса как сопоставленных иллюстративных



Ил. 1. Коммуникационная модель комикса [Duncan, Smith 2009: 7]

Fig. 1. A communication model of comic books [Duncan, Smith 2009: 7]

и других изображений в продуманной последовательности для передачи информации и получения эстетического отклика от зрителя [McCloud 1993: 9]. Рисунок должен состоять из двух и более панелей, объединенных общими смыслом и контекстом, в то время как текстуальная и визуальная части комикс-стрипа должны быть взаимообусловлены.

Источник

Согласно модели Р. Дункана и М. Дж. Смита, источником сообщения, кодируемого через комикс, могут быть автор истории (сценарист), художник (penciller), контуровщик (inker), шрифтовик (letterer), колорист, художник обложки; в больших издательствах значимую роль при создании комикса играет также редактор. Исследователи стремятся учесть как можно больше возможных акторов, участвующих в процессе создания комикса. Примером специализированной организации работы по изданию комиксов, ориентированной на конвейерное производство, являются крупные мировые корпорации, такие как Marvel и DC [Duncan, Smith 2009: 8].

В 1940-е годы комикс-стрипы в журнале «Крокодил» создавали порядка 35 художников. Наиболее активно в этой форме работали десять художников (см. табл. 1). Больше всего стрипов (73 шт.) в этот период принадлежит Юлию Абрамовичу Ганфу, вторым по количеству стрипов (66 шт.) является, возможно, самый известный советский карикатурист Борис Ефимович Ефимов, впоследствии долгие годы возглавлявший секцию карикатуры отделения графики АХ СССР. На третьем месте (59 шт.) будущий создатель детского журнала «Веселые картинки» Иван Максимович Семёнов. В эту десятку художников также входят Константин Степанович Елисеев, Михаил Михайлович Черемных, Лев Григорьевич Бродаты, Генрих Оскарович Вальк, Аминадав Моисеевич Каневский, Николай Эрнестович Радлов и Евгений Николаевич Евган (Рапопорт).

Таблица 1

Авторство комикс-стрипов в журнале «Крокодил» в 1940–1949 гг.

Authorship of comic strips in *Krokodil* magazine during 1940–1949

	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	Всего
Ю. А. Ганф	2	2	8	11	7	7	8	9	10	9	73
Б. Е. Ефимов	3	5	11	7	5	3	8	13	6	5	66
И. М. Семёнов	1	2	5	5	8	10	6	10	7	5	59
К. С. Елисеев	5	0	6	7	4	4	5	6	7	2	46
Г. О. Вальк	0	1	4	2	4	6	5	2	2	9	35
М. М. Черемных	3	3	0	0	2	3	6	3	5	3	28
Л. Г. Бродаты	1	2	2	4	3	4	1	3	1	4	25
А. М. Каневский	3	1	2	4	6	2	0	3	2	1	24
Н. Э. Радлов	5	1	12	0	0	0	0	0	0	0	18
Е. Н. Евган	0	0	0	1	0	0	5	4	7	0	17

Модель работы советских создателей комикс-стрипов по способу производства ближе к авторскому комиксу. Стрипы и карикатуры «Крокодила» от начала и до конца выполнялись одним человеком (исключения составляют разве что работы Кукрыниксов), данная форма работы сохранится и в последующие периоды существования журнала [Etty 2019: 103]. Это позволяло художнику работать в собственном стиле, но сказывалось на скорости производства рисунков. Б. Е. Ефимов, один из наиболее продуктивных художников, в своих мемуарах вспоминает эпизод 1947 г., когда по заданию И. В. Сталина его попросили сделать карикатуру «Эйзенхауэр обороняется», связанную с началом холодной войны. В условиях цейтнота и особой важности задания он заканчивает однопанельную черно-белую карикатуру за два дня [Ефимов 2000: 435], в то время как в более стандартном ритме этот процесс, по мнению того же Ефимова, занимал две недели [Ефимов 1970: 198]. Этот кейс показывает нам, что процесс создания рисунков для журнала в целом не предполагал ничего подобного американской или японской модели конвейерного производства рисованной продукции. Комикс-стрипы, требующие большего времени на работу с сюжетом и рисовкой, а также места в журнале, никак не поощрялись редакцией. Более того, в источниках 1940-х годов не удалось обнаружить артикулированного разделения между обычной однопанельной карикатурой и многопанельными комикс-стрипами. Только к 1960–1970-м годам в литературе, посвященной художникам-карикатуристам (Юлию Ганфу, Ивану Семёнову, Николаю Радлову и др.), начинают встречаться разного рода описательные конструкции,

схватывающие это различие³. Например, комикс-стрипы назывались: «многокадровыми рассказами» [Нурок 1962: 53], «рисунками-рассказами», «рассказами в картинках», [Чегодаева 1961: 488; 490] «повествовательно-жанровой карикатурой» [Чегодаева 1964: 101], «традиционными⁴ многокадровыми рисунками, связанными единым постепенно разворачивающимся сюжетом»; «станковыми сериями» [Абрамский 1977: 136, 292].

Однако поставить знак тождества между формой работы художников «Крокодила» и художников авторского комикса будет некоторым упрощением. За спиной художника остается сложная машинерия журнала. Идея рисунка рождалась в ходе совещаний, он мог быть заказан начальником тематического отдела журнала, стать визуализацией случая социальной несправедливости, сообщенного в отдел писем, или исходить напрямую от представителей высшего партийного аппарата. Тема для карикатуры также могла принадлежать читателям журнала (например, [Ведерников 1949: 7]) и быть визуализированной по просьбе отдела писем, пристально следившего за корреспонденцией читателей, фактически обращавшихся в «Крокодил» как в орган власти, способный решить их насущные проблемы и победить несправедливость. Как отмечает Джон Этти, особая роль в создании стрипов и карикатур принадлежала так называемым темачам, или темистам, в роли которых выступали такие известные поэты и публицисты, как Демьян Бедный, Владимир Маяковский и Никита Богословский. Они придумывали темы номеров, идеи для карикатур, названия и подписи к ним, выступая тем самым в качестве сценаристов комиксов [Etty 2019: 104]. Однако на протяжении большей части истории «Крокодила», в том числе в 1940-е годы, их работа не фиксировалась в журнале публично. Вместе с тем в отдельные периоды, например с 1933 г. (№ 9–34) по 1934 г. (№ 1–10) в журнале указывались имена авторов тем к рисункам. Анализ показывает, что авторы тем относились к широкому кругу — ими могли быть сами художники, их коллеги, представители литературной части редакции или профессиональные темисты, каким был, например, М. А. Глушков, часто в качестве авторов темы указаны два человека. Этот кейс показывает важный феномен коллективного сотворчества при создании карикатур и комикс-стрипов «Крокодила». Тем не менее вопрос о том, насколько значимый вклад авторы тем вносили в работу над стрипами, требует дальнейших архивных изысканий. В качестве соавторов комикс-стрипов в 1940-е годы указывались лишь авторы стихов к рисункам — такие поэты и писатели, как Самуил Маршак, Михаил Зощенко, Николай Адуев, Эмиль Кроткий, Леонид Ленч.

Подавляющее большинство художников в исследуемый период были внештатными работниками журнала (см.: [Покровская 1952]). При этом с началом войны коллектив художников, в том числе сотрудничавших с журна-

³ Возможно, подобного рода определения возникают ввиду того, что понятие *комикс* с конца 1940-х годов было маркировано как безусловно негативное и не могло быть применено к позитивно маркированной советской карикатуре. С другой стороны, ввиду закрытости СССР сам концепт комикса мог быть неизвестен авторам этих строк, но феномен комикса оставался в искусстве и требовал от авторов интеллектуальных усилий по поиску правильного советского определения.

⁴ Судя по всему, нестандартность для советской карикатуры работ Юлия Ганфа вынудила автора очерка принудительно нормализовать его стиль через некую неожиданно появившуюся традицию; что это за традиция, И. П. Абрамский умалчивает.

лом авторов комикс-стрипов, включился в работу новой фронтовой и армейской прессы. Ю. А. Ганф стал членом редакционной коллегии созданного в 1941 г. журнала «Фронтовая иллюстрация», И. М. Семёнов — корреспондентом военно-морской газеты «Красный флот», Л. Г. Бродаты работал в журнале «Красноармеец», М. М. Черемных был одним из организаторов «Окон ТАСС», Е. Н. Евган работал во фронтовых газетах «В решающий бой», «Краснофлотец», «Фронтовая правда», К. С. Елисеев создавал рисунки для газеты «Фронтовой юмор» [Чегодаева 1964: 66–67].

Гейткиперы

Вторым элементом в модели М. Дж. Смита и Р. Дункана являются контролеры, или гейткиперы (gatekeepers). Данный термин был введен психологом Куртом Левином в 1940-е годы и популяризован профессором журналистики Дэвидом Мэннингом Уайтом. При изучении СМИ Уайт выделял две группы участников процесса производства новостей: первая — «собиратели новостей» (newsgatherers), в число которых входят журналисты и репортеры; вторая — «переработчики новостей» (news processors), в число которых входят контролеры (gatekeepers, букв. «привратники»), принимающие решение о публикации. Он демонстрирует особую роль данной позиции на примере редактора провинциальной газеты, который решает, какие из десятков новостных сюжетов, переданных в редакцию по телеграфу, попадут в газету, а какие окажутся за бортом [White 1950: 384].

Р. Дункан и М. Смит показывают, что такого рода «привратниками» могут выступать не только конкретные люди, выполняющие роль редакторов, но и конвенции, выраженные в форме актов корпоративного внесударственного регулирования, каким был американский «Кодекс комиксов», а также группы давления, требующие контроля или поощрения некоего контента. Исследователи также отмечают, что в небольших компаниях выпускающий редактор работает скорее корректором, чем цензором, в то время как в крупных корпорациях, таких как Marvel, DC, Archie Comic, в роли гейткиперов выступают редакторы, наделенные большими полномочиями по подбору художников и сценаристов, планированию направления работы издательства. Компании Marvel и DC работают в рамках корпоративной структуры, которая накладывает определенные ограничения (обычно основанные на соответствии корпоративному имиджу и интересам акционеров) [Duncan, Smith 2009: 9–10].

В «Крокодиле» к 1940-м годам сложилась многоуровневая система гейткиперов. С одной стороны, ее формирование было обусловлено запросом номенклатуры на всеобъемлющий идеологический контроль над выпускаемой продукцией, с другой — редакция журнала стремилась обезопасить себя в условиях постоянно меняющихся требований цензуры и политической повестки [Graham 2009: 10–11]. В число «внутренних» гейткиперов входили главный редактор, ответственный секретарь журнала, заведующий редакцией, редакторы разных отделов, а также члены редакционной коллегии. К «внешним» гейткиперам можно отнести Главлит и Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) [Etty 2019: 104]. В годы войны влияние последнего гейткипера было усилено ввиду введения нового порядка цензуры, который предусматривал ут-

верждение квартальных тематических планов издательств и предварительный просмотр в Управлении пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) всех журналов и всей политической, научной и художественной литературы [Бабиченко 1994: 132]. В 1944 г. из-за гигантской нагрузки на управление объем подцензурной литературы был уменьшен, но для 11 журналов, включая «Крокодил», этот порядок одобрения верстки журнала был сохранен, хотя теперь осуществлялся через Главлит [Там же: 134].

В ряде случаев гейткипером выступало высшее номенклатурное руководство, которое в случае необходимости начинало управлять СМИ в ручном режиме. Так, журналист «Известий» и фельетонист «Крокодила» в своем дневнике вспоминает о том, как в апреле 1948 г. произошло изменение политического вектора по отношениям с США:

Редакторы всех газет и журналов, вплоть до «Крокодила», были вызваны позавчера к Жданову. Вслед за этим из номера «Огонька» были выброшены (все!) антиамериканские материалы. Встали печатные станки, набиравшие материалы для «Крокодила». Возможно, вылетела бы и моя заметка, не появившись она немного раньше. «Известия» третий день не дают международных статей [Матвеев 1948].

Таким образом, процесс согласования стрипов и карикатур был обусловлен сложной многоступенчатой контрольной системой, существование которой, опять же, не ускоряло получение читателем журнала и не упрощало работу для художников. Интересно, что с № 32 за 1938 г. по № 12–13 за 1943 г. в выходных данных журнала перестает пофамильно указываться состав редакции, теперь они ограничивались словосочетанием «Редакционная коллегия». Данный кейс позволяет увидеть еще одну группу гейткиперов, от которой стремится ускользнуть редакция журнала, — граждане, которые пишут доносы на кажущиеся им контрреволюционными публикации и журналы. Однако рисунки и тексты всегда публиковались с указанием фамилий авторов. В нашем случае это говорит о высокой роли стрипа или карикатуры и об ответственности за них их автора и позволяет несколько усомниться в генерализирующем тезисе о том, что в рамках сталинистской системы уже не имело значения, кто был «художником, нарисовавшим карикатуру (Михаил Черемных или Юлий Ганф)» [Dobrenko, Jonsson-Skradol 2022: 11].

Кодирование сообщения

По мнению Дункана и Смита, ключевым способом кодировки сообщения комикса является процесс «инкапсуляции», понимаемый ими как выбор авторами комикса того, что именно из дискретного нарратива появится в панелях. Свою роль при кодировании сообщения играют в том числе макет страницы и композиция содержимого в панелях, а также использование собственного уникального языка, создающего семиотическую систему знаков-индексов и знаков-символов [Duncan, Smith, 2009: 10–11].

Всего с 1940 по 1949 г. в «Крокодиле» было напечатано 540 комикс-стрипов (табл. 2) объемом от двух до 23 панелей (например, ил. 2, 3). Графический

нарратив советских стрипов в целом традиционен для данного вида искусства. Он дискретен, определенные моменты основного нарратива действий заключаются художниками в ограниченные пространством панели, вне зависимости от того, существует ли граница (фрейм) самой панели. Советские художники мало использовали панельные фреймы и гаттеры в качестве элементов, влияющих на сюжеты внутри панелей. Звук и речь в большинстве случаев передавались в подписях под рисунками; лишь немногие художники, а именно Ю. А. Ганф, И. М. Семёнов, Б. Е. Ефимов, Г. О. Вальк, использовали речевые шары-бабблы. По-видимому, в советской карикатуре такого рода визуализация текста не прижилась повсеместно ввиду сложившейся еще в дореволюционный период традиции подписей к рисованным историям, помещенных под изображениями. Значимым исключением является № 8 за 1940 г., где все иллюстрации были выполнены с применением бабблов, в том числе художниками, которые редко использовали этот прием. В связи с перемещением текстуальной части под рисунок ономапопеи появляются единично: их использование могло привести к обвинениям в формализме, которого, тем не менее, в будущем не смогли избежать некоторые художники.



Ил. 2. И. М. Семенов. Расплата сполна [Семенов 1942]

Fig. 2. I. M. Semenov. Retribution in full (Krokodil, 1942, no. 35, p. 2)



Ил. 3. К. С. Елисеев. Опасные связи [Елисеев 1943]

Fig. 3. K. S. Eliseev. Dubious connections (Krokodil, 1943, no. 24, pp. 5)

Таблица 2

Данные о комикс-стрипах в журнале «Крокодил» в 1936–1950 гг.

General data on comic strips in the magazine Krokodil during 1936–1950

Часть 1

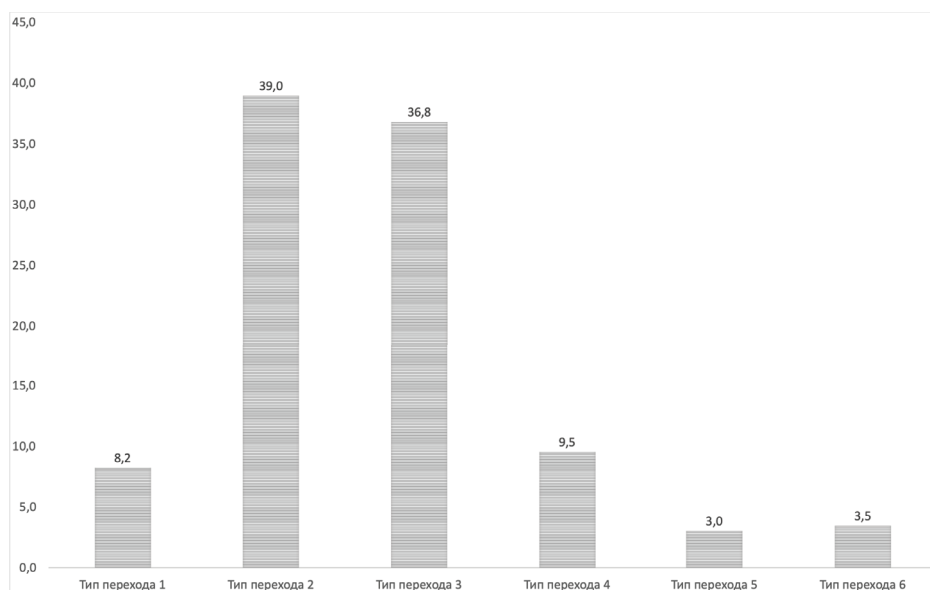
	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943
Количество стрипов во всех номерах журнала за год	26	48	54	97	52	49	65	49
Доля номеров, в которых есть комикс-стрипы (%)	58,3	70,6	85,3	88,2	95,8	93,1	75,0	80,6
Среднее значение количества панелей в комикс-стрипе	5,8	4,8	3,6	3,4	3,9	3,4	3,6	4,2
Медианное значение количества комикс-стрипов за год	6	4	3	2	3	3	3	4

	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950
Количество стрипов во всех номерах журнала за год	43	46	53	62	54	67	84
Доля номеров, в которых есть комикс-стрипы (%)	71,9	72,2	82,4	97,2	88,9	83,3	91,7
Среднее значение количества панелей в комикс-стрипе	3,6	3,9	4,2	4,1	3,9	3,7	3
Медианное значение количества комикс-стрипов за год	3	3	4	4	3,5	3	2

Говоря о знаково-символьной системе, можно сказать, что коллектив художников «Крокодила» не создавал какого-то нового набора знаков-индексов или знаков-символов. Они работали в рамках сложившейся традиции западной графики, а их общий визуальный язык, сформировавшийся еще в 1920-е — начале 1930-х годов, в 1940-е, с одной стороны, не претерпел кардинальных изменений. Как отмечает Х. Аланиз, эти образы — «храбрые, красивые красноармейцы; звероподобные немцы», а также «мотив “подметания”» во многом представляют собой переработанные клише времен Гражданской войны [Alaniz 2010: 61]. Однако визуальный язык 1930-х годов — чрезвычайно резкий, напористый, сохранявший наследие эстетики русского авангарда, своего рода визуальный язык ненависти (hate speech), использовавшийся для атаки на внутренних («вредителей», «шпионов», представителей «реакционных» классов) и внешних врагов (белых эмигрантов, империалистов-разжигателей войны, мировой буржуазии) — был вынужден измениться. Прежде всего, в 1940–1941 гг. после подписания пакта Молотова — Риббентропа, как указывает Борис Ефимов, отмечаются потепление общего настроения рисунков, упрощение их стилистики и некоторая деполитизация стрипов и карикатур: «Чем более зловещей и угрожающей становилась международная обстановка <...> тем старательнее придавался нашей политической графике характер беззаботного развлекательного комичного юмора <...> Я смотрю на свои рисунки в “Крокодиле” и “Иллюстрированной газете” <...> они, как и у других карикатуристов, представляют собой юмористическое обыгрывание самых пустяковых сюжетов...» [Ефимов 2000: 323–324]. В годы войны, как уже было сказано, коллектив художников оказывается разобщенным, и в журнале усиливается тенденция, когда каждый художник работает в своей особой манере. В послевоенный период визуальный язык журнала, сохраняя «несущие конструкции» 1930-х годов, становится более консервативным и менее экспрессивным, практически исчезает фотомонтаж, номера реже получают общее тематическое и визуальное оформление, а каждый художник работает в своей стилистике, не выходя за сложившийся канон верстки журнала и не предлагая новых визуальных решений.

Подтверждением того, что советские художники продолжали работать в рамках западной традиции визуальных нарративов, могут служить результаты анализа структуры переходов между панелями согласно типологии С. Мак-

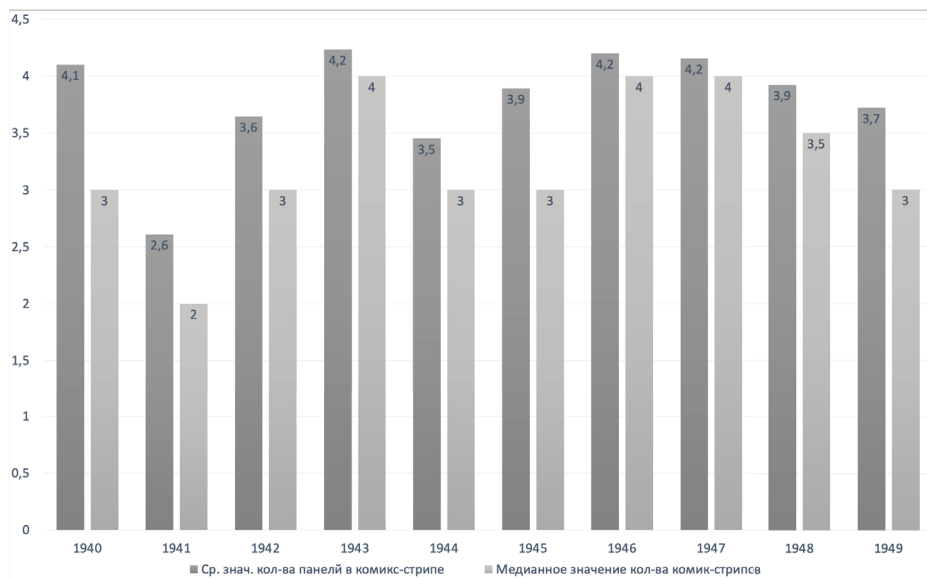
клауда⁵. Проведенный анализ стрипов в журналах 1941–1945 гг. показал, что распределение типов переходов соответствует традиционной для американских и европейских комиксов структуре перехода с преобладанием второго, третьего и четвертого типов [McCloud 1993: 75–76]. Особой чертой комикс-стрипа этого периода можно назвать высокую долю третьего типа перехода «от объекта к объекту» — 36% (ил. 4). Это может объясняться преобладанием короткого формата стрипа: в 1940-е годы среднее значение количества панелей в стрипах составило 3,8, медианное значение еще меньше — 3,25 (ил. 5). Авторам приходилось быстро развертывать повествование стрипа, понуждая читателя достраивать в своем воображении значительные части сюжета.



Ил. 4. Типы переходов между панелями в комикс-стрипах
журнала «Крокодил» в 1941–1945 гг.
в процентах от общего числа комикс-стрипов

Fig. 4. Types of transitions between panels in the comic strips
of the Krokodil magazine during 1941–1945 as a percentage of total comic strips

⁵ Макклауд выделяет шесть основных переходов между панелями в комиксе: «1) от момента к моменту (переход показательно показывает любые изменения, происходящие с субъектом); 2) от действия к действию (переход показывает смену деятельности конкретного субъекта); 3) от объекта к объекту (переход показывает смену действующих лиц в рамках одной сцены или идеи); 4) от места к месту (переход/перенос на различные расстояния во времени и пространстве); 5) от детали к детали (переход представляет собой пытливый взор, рассматривающий различные аспекты места, идеи или настроения); 6) бессвязные (отсутствие какой-либо логической связи между кадрами)». Проанализировав наиболее значимые американские и европейские комиксы, он демонстрирует их общность при построениях визуального нарратива с доминированием второго, третьего и четвертого типов перехода по сравнению с японской мангой, для которой значительно больше характерно использование пятого и шестого типов [McCloud 1993: 70–72].



Ил. 5. Среднее количество панелей и медианное значение числа панелей в комикс-стрипах журнала «Крокодил» в 1940–1949 гг.

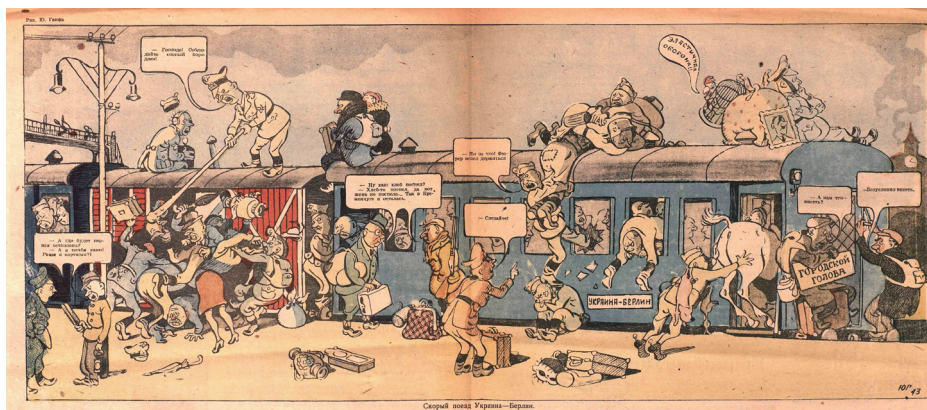
Fig. 5. Mean and median number of panels in Krokodil comic strips during 1940–1949

Что касается инкапсуляции историй, уникальной особенностью «Крокодила» является использование двухстраничных разворотов для одного мега-стрипа, в котором зачастую присутствовали речевые шары. Подобные рисунки появились в журнале еще в 1920-е годы, однако к 1940-м они становятся более связными [Ганф 1942; Бродаты 1944]. Если мысленно разделить сюжеты этих разворотов пространством гаттера, то они могли бы превратиться в полностраничные комиксы на 10–20 панелей (ил. 6). Такого рода формат комикс-стрипа без использования фреймов и гаттера, тем не менее, имеет прецеденты и в западной комиксной традиции: например, в ряде стрипов «Желтого ребенка» Ричарда Ф. Аутколта читатель также идет «от сюжета к сюжету» в пространстве единого рисунка (ил. 7).

Каналы передачи

Каналами передачи сообщения выступают дистрибьюторы — специализированные магазины комиксов, ретейлеры, букинисты и продавцы электронных версий комиксов. Дункан и Смит отмечают влияние системы доставки на аффективную реакцию любителя комиксов, который предвкушает еженедельный поход в магазин комиксов или ностальгические чувства от витрины с низкопробными комиксами в газетном ларьке [Duncan, Smith 2009: 11–12].

Прежде чем говорить о каналах сбыта журнала «Крокодил», отметим несколько важных характеристик производства журнала. Общесоюзная ситуа-



Ил. 6. Ю. А. Ганф. Скорый поезд Украина — Берлин [Ганф 1943]

Fig. 6. Iu. A. Ganf. Fast Train Ukraine — Berlin (Krokodil, 1943, no. 36, pp. 4–5)

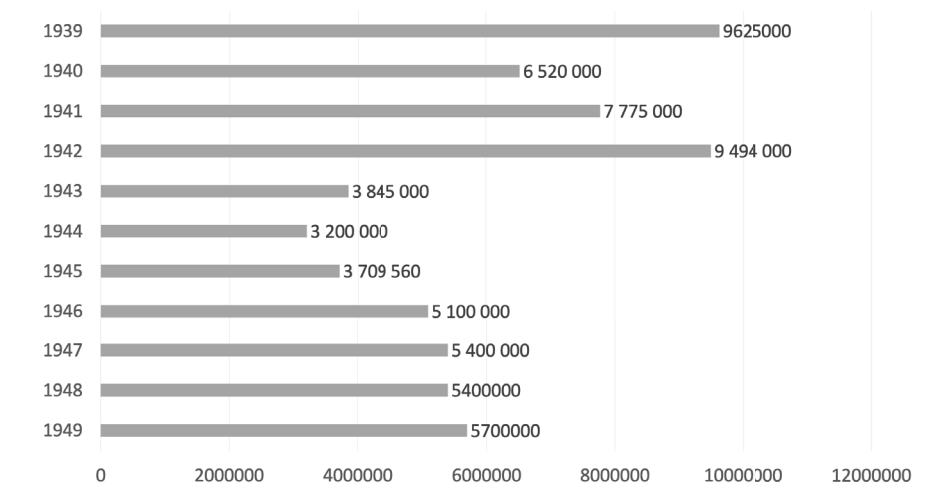


Ил. 7. Р. Ф. Аутколт. Сцена в районе бара «Аркада Райана» в первое утро нового года [Outcault 1897]

Fig. 7. R. F. Outcault. Scene in Ryan's Arcade on the morning of New Year's day (New York Sunday Journal, 1897, December 26, p. 4)

ция с книгоизданием и СМИ в рассматриваемый период определялась требованиями к печати в ситуации войны. Ввиду необходимости создания специализированной фронтовой прессы в условиях ограниченных ресурсов происходило сокращение наименований газет и журналов. Общими тенденциями также стали падение тиражей, изменение периодичности выхода, сокращение объема и формата изданий. Эти пертурбации не обошли и «Крокодил» (ил. 8). Если в 1939 г. его тираж составлял 9625 тыс. экземпляров, то к 1940 г. он сократился на 32%. Несмотря на начало Великой Отечественной войны, в 1941 г. «Крокодил» не только не сократил, но и увеличил тираж на 19% (здесь и далее приводится процентное соотношение с предыдущим годом), до 7 775 тыс. экземпляров, а в 1942 г. его тираж составил уже 9494 тыс. экземпляров, тем самым практически восстановив довоенный уровень. Но уже в 1943 г. происходит падение тиража на 59% (3845 тыс. экземпляров), в 1944 г. — еще на 17% (3200 тыс. экземпляров), и лишь в 1945 г. наблюдается некоторый подъем тиража. После войны, в 1946–1949 гг., тираж журнала установился на уровне 5400 тыс. экземпляров.

Несмотря на увеличение тиража в первые годы войны, объем журнала значительно уменьшился. Если во второй половине 1930-х годов стандартный номер состоял из 16 страниц (сдвоенные номера — по 24–26 страниц), то начиная с июльского 13-го номера за 1941 г. стандартное число страниц в журнале сократилось до 8. В таком объеме журнал будет выходить с 1941 по 1944 г., исключая три сдвоенных номера по 16 страниц каждый, вышедшие в 1944 г. Некоторый рост произойдет только в 1945 г.: 15 номеров выйдут объемом в 12 страниц и два номера — объемом в 16 страниц. Но и в последний год войны в восьмистраничном объеме выйдет большинство номеров — 20 из 35. К довоенному объему журнал вернется только в 1949 г., после постановления



Ил. 8. Тираж журнала «Крокодил» в 1939–1949 гг., тыс. экземпляров

Fig. 8. Circulation of the magazine Krokodil during 1939–1949 in thousand copies

Оргбюро ЦК ВКП(б) о журнале «Крокодил» от 6 сентября 1948 г., в котором содержалось требование «увеличить объем журнала до 2 печ. листов» [Яковлев и др. 1999: 641].

Ситуацию с изменением тиража в годы войны, на наш взгляд, можно объяснить близостью «Крокодила» (а точнее, издательско-полиграфической базы газеты «Правда», где он печатался) к фронту. Редакция журнала относительно быстро, уже в январе 1942 г., вернулась в Москву из Куйбышева, куда она была эвакуирована в конце октября 1941 г. Таким образом, «Крокодил» в 1941–1942 гг. стал фронтовым журналом. Рост его тиражей также связан с тем, что проблема военной агитации стояла наиболее остро именно в первые годы войны, и журнал считался эффективным способом решать агитационные задачи среди армии и населения. К 1943 г. линия фронта отодвинулась от Москвы, и журнал перестал быть фронтовым. Была налажена работа десятков фронтовых газет и специализированных журналов, также требовавших материальных ресурсов, поэтому необходимость в больших тиражах, в том числе для доставки на фронт, снизилась.

Основными каналами дистрибуции журнала являлись традиционные подписка и распространение через систему газетных киосков «Союзпечати». Обращаясь к корпусу дневников 1940-х годов, можно сказать, что большинство их авторов не покупали журнал, а читали его в разного рода учреждениях, на которые была оформлена подписка, — школы, предприятия, библиотеки [Яковлев 1943; Лобов 1950]. Журнал «Крокодил», согласно приказу Главного управления трудовых резервов от 31 января 1944 г. № 226, был рекомендован для комплектования красных уголков в ремесленных, железнодорожных училищах и школах ФЗО [Лобанов 1945: 87]. Отдельно стоит отметить: авторы многих дневников читали журнал в парткабинетах [Корсаков 1942; Чивилихин 1946]. Эта информация также подтверждается данными отчетов сотрудников региональных подразделений Управления пропаганды и агитации, которые фиксируют подписку на «Крокодил» партийными кабинетами по всему СССР [Ильязов, Пашкин 2015: 123].

Кроме того, журнал активно поступал на фронт и в прифронтовую зону, в том числе в военные госпитали [Дорошина 2007: 529], где зачастую выписывался представителями шефствующих над госпиталями организаций и просто добровольцами за свои деньги [Поленков, Романова 1984: 27]. Есть свидетельства того, что журнал распространялся в партизанском подполье. Например, в докладной записке о состоянии политико-массовой работы в одном из черниговских партизанских соединений за декабрь 1942 — апрель 1943 г. лектор отдела пропаганды и агитации ЦК КП(б)У Л. И. Кухаренко отмечает, что партизаны просят «прислать, что либо веселое» (с целью отвлечься от напряженной обстановки в тылу). Не даром пользуются успехом книга «Новые похождения Швейка» и журналы «Крокодил» и «Перець», которые изредка попадают к партизанам» [Лившин, Орлов 2007: 650].

Интересный способ дистрибуции «Крокодила» демонстрирует дневник уроженца БССР Николая Власовича Бунды, направленного командованием в качестве офицера в Войско Польское в 1943–1945 гг. Служа в Кракове, он выписывал «Крокодил» в отделении «Международные книги» вместе с изданиями «Знамя», «Новый мир» и «Огонек» [Бунда 1945]. В целом дневники

создают картину если не ажиотажа вокруг журнала, то большого к нему интереса. Во многих дневниках мы читаем о том, что было непросто оформить подписку или как-либо достать журнал, а также после подписки прожить на зарплату [Лосев 1942].

В целом сложно выявить отношение читателей к системе распространения журнала и ее влияние на отношение к содержанию. Можно отметить лишь тот факт, что журнал и подписка на него, ввиду советской экономики дефицита, усугубленной военным положением, зачастую доставались с трудом, что усиливало символическую ценность издания.

Декодирование сообщения

В процессе расшифровки сообщения комикса работают когнитивные и аффективные реакции читателя, а также когнитивный процесс достраивания или закрытия (closure) истории, восстанавливающий всю ее полноту из разрозненных панелей [Duncan, Smith 2009: 12].

Декодирование комикс-стрипов, как и в целом изображений, является чрезвычайно трудоемким индивидуальным процессом, результат которого сложно экстраполировать на большие группы людей. Поэтому обратимся к конкретному читателю «Крокодила» 1940-х годов — Георгию Алексеевичу Князеву, архивисту и будущему директору архива АН СССР. Относясь к любым художественным явлениям с большим интересом, в своем дневнике он часто упоминает «Крокодил» и каждый раз весьма критично комментирует рисунки. Данный источник обращает внимание на то, что нельзя переоценивать значение стрипов и карикатуры в экзистенциальные моменты исторического процесса, каковым безусловно является война. В записи от 1 сентября 1941 г. он описывает, как люди читают вывешенные в витрине у ЛГУ газеты, и замечает, что эти толпы необходимо запечатлеть художникам, хотя

...с иллюстрациями, лубками и пр. очень бедно. Плакаты, которыми снова обезобразили стены домов, окна, двери, заборы, не запоминаются, не волнуют... И не мудрено. Нет подъема, настроения, воодушевления. Нет страстного порыва, воли к победе. Конечно, сплошное двухмесячное отступление и страшные неудачи под Ленинградом и на юге не могли не отразиться на психике людей. В витрине отведено место рисункам и карикатурам. На них никто и не смотрит!.. Не до смеха над врагом, когда враг у ворот [Князев 1941].

В дневниковой записи от 20 марта 1943 г. он обозревает подшивку «Крокодила» за январь — февраль 1943 г. и отмечает, что его не удовлетворили «все карикатуры на военные события». Он объясняет это тем, что они были сделаны после побед под Сталинградом, но не освещают поражение Красной армии в третьей битве за Харьков:

Некоторое чувство неловкости я всегда чувствую в таких случаях, когда вижу изображение каких-либо событий в таком виде, что, перевернишь страница, даже строчка истории, и что высмеивалось у

другого, высмеивается противником у тебя. Но агитационное значение некоторые рисунки и текст все же могут [иметь] успех в массах [Князев 1943].

Здесь Князев точно замечает такую особенность комикс-стрипов и карикатуры этого периода, как их стремительное устаревание. Об этом пишет в своей теоретической книге об основах карикатуры и Б. Е. Ефимов:

...оперативность зачастую оплачивается дорогой ценой: художественной неполноценностью. Ведь когда событие, быстро, даже удачно отображенное сатириком, уходит в прошлое, то вместе с ним, как правило, забывается и карикатура однодневка [Ефимов 1961: 15].

Шум, прямая связь и обратная связь

Коммуникативная модель комикса Дункана и Смита также предполагает влияние на коммуникацию такого фактора, как шум (noise), вызывающий искажения восприятия, обратной связи (feedback) и прямой связи (feedforward) между источником сообщения и его получателем. Авторы описывают несколько ситуаций, которые могут создать шум для потребителя комиксов. На этапе кодировки сообщения шум может быть вызван неудачно сверстанным макетом, который препятствует восприятию истории. При декодировании шум может возникать от окружающей читателя среды, например, когда человек, читающий комикс, отвлекается на какие-то другие действия. Наконец, это может быть семантический шум, возникающий из-за разночтения вербальных и визуальных элементов комикса, когда ребенок не знает значения некоторых слов, что не дает ему в полной мере насладиться чтением [Duncan, Smith 2009: 12–13].

Для 1940-х годов глобальным шумом выступила Великая Отечественная война. Она влияла на все элементы коммуникативной цепи. Художники были вынуждены начать работу в других изданиях или отправиться непосредственно на фронт. Н. Э. Радлов, один из наиболее талантливых и продуктивных комиксистов, в 1942 г. погибает от ранения, вызванного попаданием в дом немецкой бомбы. Война стала причиной сокращения тиражей и объема журнала, значительно ускорила устаревание печатавшихся в нем материалов. Негативную роль сыграла и эвакуация редакции в Куйбышев в октябре 1941 г., где вышло три номера журнала: № 28, № 29 за 1941 г. и № 1 за 1942 г.⁶ Вместо традиционных трех номеров в месяц в ноябре 1941 г. вышел только один, ноябрьский, а в декабре журнал не вышел вовсе. Свою роль в качестве шума сыграли и политические репрессии: так, в 1940 г. по ложному доносу был репрессирован художник К. П. Ротов, который до войны наравне с Ю. А. Ганфом был наиболее активным автором комикс-стрипов. Он продолжит работу в журнале только после реабилитации в 1954 г. Работы Б. Е. Ефимова перестают

⁶ Интересно, что из трех «куйбышевских» номеров только на обложке № 28 указано, что журнал был напечатан в этом городе, в других двух номерах эта информация была убрана, по-видимому, во избежание демотивации читателей.

публиковаться в журнале в 1939 г., после того как его брата М. Е. Кольцова репрессируют в 1938 г.

Говоря о прямой связи (feedforward) получателя и создателя сообщения, можно сказать, что в 1940-е годы мы найдем не так много примеров прямого общения читателя с художниками, если он не принадлежал к элитарной среде московской творческой интеллигенции. Такая прямая связь была возможна для представителей высшей партийной номенклатуры, от которых мог прийти прямой запрос, требующий осветить ту или иную тему. В то же время обратная связь (feedback) в журнале носила характер институализированной практики писем в редакцию. Результаты можно видеть в рубриках «Вилы в бок», «Письма читателей», «Крокодил помог» и «Полевая почта». Как отмечают А. А. Шевцова и И. А. Гринько, сущность «Крокодила» заключалась в том, что ему было дозволено поднимать проблемы, существование которых никогда бы не озвучили в других изданиях. Поэтому обратная связь являлась могущественным инструментом, когда «оргвыводы» по итогам публикации фельетона или карикатуры могли привести героев публикации к увольнению, сдаче партбилета или началу следственных действий против них [Шевцова, Гринько, 2021: 717].

* * *

К 1940-м годам журнал «Крокодил» стал единственным общесоюзным сатирическим журналом и неотъемлемым институтом советской политической системы. При этом вплоть до перестройки он оставался крупнейшим в СССР иллюстрированным изданием, печатавшим комиксы в форме комикс-стрипов. Анализ данного издания в рамках коммуникативной модели комикса Смита — Дункана высвечивает несколько важных особенностей бытования комикса в исследуемый период. Комикс-стрипы объемом от двух панелей до двух страниц печатались в журнале регулярно, их можно найти в восьми из десяти выпусков журнала, а их общее число за 1940-е годы составляет более 500 штук. Однако в источниках исследуемого периода не проводится различия между обычной карикатурой и многопанельными стрипами. Его можно зафиксировать ближе к 1960-м годам в литературе, посвященной таким художникам, как Юлий Ганф, Иван Семёнов, Николай Радлов, Константин Ротов и др.

Резкие изменения политики партии в начале 1940-х годов привели к тому, что в редакции «Крокодила» сложилась система утверждения рисунков, при которой они проходили контроль как внутренних, так и внешних контролеров-гейткиперов. Это заметно замедляло работу журнала, он выходил с рисунками, отстающими от актуальных событий. При этом существующие примеры негативных санкций в отношении руководства журнала никогда не касались эстетических характеристик рисованной продукции.

Организация работы художников была близка к модели авторского комикса, когда художник создает свои рисунки индивидуально, без технических помощников на основе сдельной оплаты труда. В этот период большинство художников работают в журнале в качестве внештатных сотрудников. С началом Великой Отечественной войны художники перешли на постоянную работу в

новые газеты и журналы, созданные для нужд фронта и тыла, таким образом прежний коллектив оказался разбросан по стране. Это привело к тому, что художники получили некоторую свободу действий в части развития собственного художественного стиля.

Семантическая и визуальная кодировка сообщения, выраженная в комикс-стрипах, происходила в традициях западной графики. Анализ типов переходов между кадрами в стрипах показал их структурную близость американскому и европейскому комиксу. Что касается визуального языка журнала, то в 1940-е годы он в целом наследует многим традициям 1920–1930-х, становясь к концу десятилетия все более консервативным в визуальном плане, исчезает нестандартная тематическая верстка журнала, значительно сокращается фотомонтаж.

Говоря о каналах распространения журнала, можно сказать, что «Крокодил» по большей части читался в разного рода публичных местах и учреждениях от госпиталей и библиотек до парткабинетов и красных уголков ФЗО. Его также можно было выписать за границу через систему отделений «Международной книги». Дальнейших изысканий требуют вопросы о том, сколько экземпляров журнала распространялось по подписке, а сколько шло в розничную торговлю; где осуществлялась продажа журнала и насколько свободно можно было его купить и выписать; какое количество номеров попадало на фронт, а какое распространялось по тыловым учреждениям науки, образования и культуры.

Журнал активно поддерживал обратную связь со своим массовым читателем через систему отдела писем (отдельные сообщения с мест могли быть визуализированы, а также имел прямую связь с высшим руководством страны, в отдельных случаях вмешивающимся в его работу. Основным шумом при получении сообщения выступали два главных фактора — война и политические репрессии. В результате сокращалось количество художников комикс-стрипов, снижалось качество журнала.

Тезис Х. Аланиза об особой роли комикса в период Великой Отечественной войны на примере журнала «Крокодил» не подтверждается. В 1941–1945 гг. среднее количество стрипов за год (50,4 шт.) меньше, чем в довоенный период, в 1936–1940 гг. (55,4 шт.), и в послевоенный, в 1946–1950 гг. (64 шт.). Более того, в 1940-е годы журнал пережил падение тиража и сокращение объема. Однако в самые тяжелые годы войны, в 1941–1942 гг., журнал увеличил свой тираж и фактически стал фронтовым изданием. После 1942 г. его тираж начинает падать, что вызвано ростом числа фронтовых печатных изданий, для которых требовались ресурсы, и изменением линии фронта, которая отошла от Москвы, где печатался журнал. Мы можем зафиксировать, что среди массового читателя периода войны был спрос на развлекательную периодику, но корпус дневников и мемуарной литературы не дает оснований сделать вывод о том, что читателей больше привлекали комикс-стрипы, а не однопанельные карикатуры или журнальные фельетоны. На примере дневника архивиста Г. А. Князева можно увидеть, что такого рода визуальные материалы в самые сложные экзистенциальные моменты войны отходят на второй план и их значение не стоит абсолютизировать.

Источники

- Бабиченко 1994 — Литературный фронт: История политической цензуры: 1932–1946 гг.: Сб. документов. / Сост. Д. П. Бабиченко. М.: Энциклопедия российских деревень, 1994.
- Бродаты 1944 — *Бродаты Л.* Юридическая консультация // Крокодил. 1944. № 39–40. С. 8–9.
- Бунда 1945 — *Бунда Н. В.* [Дневник. Запись от 18 ноября 1945 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/749533>.
- Ведерников 1949 — *Ведерников Е.* Без названия // Крокодил. 1949. № 27. С. 7.
- Ганф 1942 — *Ганф Ю.* На берлинском конкурсе вежливости // Крокодил. 1942. № 17. С. 4–5.
- Ганф 1943 — *Ганф Ю.* Скорый поезд Украина — Берлин // Крокодил. 1943. №36. С. 4–5.
- Елисеев 1943 — *Елисеев К.* Опасные связи // Крокодил. 1943. № 24. С. 5.
- Дорошина 2007 — Тамбовская область в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.: Сб. документов в 2-х томах. Т. 1 / Отв. сост. М. М. Дорошина. Тамбов: [б. и.], 2007.
- Ефимов 2000 — *Ефимов Б.* Десять десятилетий о том, что видел, пережил, запомнил. М.: Вагриус, 2000.
- Ефимов 1970 — *Ефимов Б.* Мне хочется рассказать. М.: Сов. художник, 1970.
- Ильязов, Пашкин 2015 — Здесь ковалась победа...: Сб. документов / Авт.-сост. Р. В. Ильязова; Под ред. А. Г. Пашкина. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2015.
- Князев 1941 — *Князев Г. А.* [Дневник. Запись от 1 сентября 1941 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/342931>.
- Князев 1943 — *Князев Г. А.* [Дневник. Запись от 20 марта 1943 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/343314>.
- Корсаков 1942 — *Корсаков Б. Е.* [Дневник. Запись от 24 апреля 1942 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/185039>.
- Лившин, Орлов 2007 — Советская пропаганда в годы Великой Отечественной войны: «коммуникация убеждения» и мобилизационные механизмы / Авт.-сост. А. Я. Лившин, И. Б. Орлов. М.: Рос. полит. энциклопедия, 2007.
- Лобанов 1945 — Государственные трудовые резервы: Сб. офиц. руководящих материалов / Подгот. к печати В. В. Лобановым. М.: Издательство Главтрезерв при СНК СССР, 1945.
- Лобов 1950 — *Лобов Н. Г.* [Дневник. Запись от 30 марта 1950 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/738104>.
- Лосев 1942 — *Лосев И. А.* [Дневник. Запись от 7 марта 1942 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/260282>.
- Матвеев 1948 — *Матвеев В. А.* [Дневник. Запись от 4 апреля 1948 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/669355>.
- Покровская 1952 — *Покровская (Лашина) Н. С.* [Дневник. Запись от 4 марта 1952 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/320726>.
- Семёнов 1940 — *Семёнов И.* Без названия // Крокодил. 1940. № 8. С. 7.
- Семенов 1942 — *Семенов И.* Расплата сполна // Крокодил. 1942. №35. С. 2.
- Чивилихин 1946 — *Чивилихин В. А.* [Дневник. Запись от 5 февраля 1946 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/55378>.
- Яковлев 1943 — *Яковлев Ю. А.* [Дневник. Запись от 18 июля 1943 г.] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/notes?date=%221941-06-22%22&diaries=%5B9285%5D&keywords=%5B%22%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BB%22%5D>.

- Яковлев и др. 1999 — Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД, о культурной политике, 1917–1953 / Под общ. ред. акад. А. Н. Яковлева; Сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999.
- Outcault 1897 — *Outcault R. Scene in Ryan's Arcade on the morning of New Year's day* // New York Sunday Journal. 1897. December 26. P. 4.

Литература

- Абрамский 1977 — *Абрамский И. П.* Смех сильных. О художниках журнала «Крокодил». М.: Искусство, 1977.
- Антанасиевич 2018 — *Антанасиевич И.* Русский комикс королевства Югославия. СПб.: Скифия, 2018.
- Боровский 2010 — *Боровский А.* Попытка комикса // Русский комикс: Сб. ст. / Сост. Ю. Александрова, А. Барзах. М.: Нов. лит. обозрение, 2010. С. 249–274.
- Ефимов 1961 — *Ефимов Б.* Основы понимания карикатуры. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961.
- Нурок 1962 — *Нурок А. Ю.* Советский плакат в борьбе за коммунизм. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962.
- Поленков, Романова 1984 — В годы суровых испытаний: Калужская область в Великой Отечественной войне / Сост. К. А. Поленков, Т. В. Романова. Тула: Приокское кн. изд-во, 1984.
- Хеллман 2016 — *Хеллман Б.* Сказка и быль: История русской детской литературы / [Пер. с англ. О. Бухиной]. М.: Нов. лит. обозрение, 2016.
- Чегодаева 1961 — *Чегодаева Н. М.* Сатирическая графика и плакат // История русского искусства: [В 22 т.]. Т. 12: Искусство 1934–1941 годов / Под ред. Р. С. Кауфмана, М. Л. Неймана, Г. Ю. Стернина, О. А. Швидковского. М.: Наука, 1964. С. 472–506.
- Чегодаева 1964 — *Чегодаева Н. М.* Журнальная и газетная графика // История русского искусства: [В 22 т.]. Т. 13: Искусство 1941–1945 годов / Под ред. Р. С. Кауфмана, М. Л. Неймана, Г. Ю. Стернина, О. А. Швидковского. М.: Наука, 1964. С. 63–102.
- Шевцова, Гринько 2021 — *Шевцова А. А., Гринько И. А.* К вопросу о методологии исследования визуальных источников (на примере этнически маркированных сюжетов советской карикатуры) // Современное социально-гуманитарное образование: векторы развития в год науки и технологий: Материалы VI междунар. конф., Москва, 22–23 апреля 2021 года / Сост. М. М. Мусарский, Е. А. Омельченко, А. А. Шевцова. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2021. С. 715–726. <https://doi.org/10.37492/ETNO.2021.11.46.091>.
- Alaniz 2010 — *Alaniz J.* Komiks: Comic art in Russia. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2010.
- Dobrenko, Jonsson-Skradol 2021 — *Dobrenko E., Jonsson-Skradol N.* State laughter: Stalinism, populism, and origins of Soviet culture. Oxford: Oxford Univ. Press, 2021. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198840411.001.0001>.
- Duncan, Smith 2009 — *Duncan R., Smith M. J.* The power of comics: History, form and culture. New York: Continuum, 2009.
- Earle 2021 — *Earle E. H. H.* Comics: An introduction. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2021. <https://doi.org/10.4324/9780429317484>.
- Etty 2019 — *Etty J.* Graphic satire in the Soviet Union: *Krokodil's* political cartoons. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2019.
- Gordon 2020 — *Gordon I.* Comic strips // Comics studies: A guidebook / Ed. by C. Hatfield, B. Beaty. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press, 2020. P. 13–24. <https://doi.org/10.36019/9780813591452-002>.
- Graham 2009 — *Graham S.* Resonant dissonance: The Russian joke in cultural context. Evanston, IL: Northwestern Univ. Press, 2009.

- McCloud 1993 — *McCloud S.* Understanding comics: The invisible art. New York: Harper Collins, 1993.
- Strömberg 2022 — *Strömberg F.* Comics and the Middle East representation, accommodation, integration. Malmö: Malmö University, 2022. <https://doi.org/10.24834/isbn.9789178772568>.
- Thon, Wilde 2016 — *Thon J.-N., Wilde L.* Mediality and materiality of contemporary comics // Journal of Graphic Novels and Comics. Vol. 7. No. 3. 2016. P. 233–241. <https://doi.org/10.1080/21504857.2016.1199468>.
- White 1950 — *White D. M.* The “gate keeper”: A case study in the selection of news // Journalism Bulletin. Vol. 27. No. 4. 1950. P. 383–390. <https://doi.org/10.1177/107769905002700403>.
- Woo 2019 — *Woo B.* What kind of studies is comics studies? // The Oxford handbook of comic book studies / Ed. by F. L. Aldama. New York: Oxford Univ. Press, 2019. P. 1–15. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190917944.013.1>

References

- Abramskii, I. P. (1977). *Smekh sil'nykh. O khudozhnikakh zhurnala “Krokodil”* [Laughter of the strong. The artists of the magazine *Krokodil*]. Iskusstvo. (In Russian).
- Alaniz, J. (2010). *Komiks: Comic art in Russia*. Univ. Press of Mississippi.
- Antanasievich, I. (2018). *Russkii komiks korolevstva Iugoslaviia* [Russian comics of the Kingdom of Yugoslavia]. Skifiia. (In Russian).
- Borovskii, A. D. (2010). Popytka komiksa [In attempt at comics]. In Iu. Aleksandrova, & M. Barzakh (Eds.). *Russkii komiks* (pp. 249–274). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Chegodaeva, N. M. (1961). Satiricheskaia grafika i plakat [Satirical graphics and the poster]. In R. S. Kaufman, M. L. Neiman, G. Iu. Sternin, & O. A. Shvidkovskii (Eds.). *Istoriia russkogo iskusstva, Vol. 12, Iskusstvo 1934–1941 godov* (pp. 472–506). Nauka. (In Russian)
- Chegodaeva, N. M. (1964). Zhurnal'naia i gazetnaia grafika [Magazine and newspaper graphic art]. In R. S. Kaufman, M. L. Neiman, G. Iu. Sternin, & O. A. Shvidkovskii (Eds.). *Istoriia russkogo iskusstva Vol. 13, Iskusstvo 1941–1945 godov* (pp. 63–102). Nauka. (In Russian)
- Dobrenko, E., & Jonsson-Skradol, N. (2021). *State laughter: Stalinism, populism, and origins of Soviet culture*. Oxford Univ. Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198840411.001.0001>.
- Duncan, R., & Smith, M. J. (2009). *The power of comics: History, form and culture*. Continuum.
- Earle, H. E. H. (2020). *Comics: An introduction*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429317484>.
- Efimov, B. (1961). *Osnovy ponimaniia karikatury* [Foundations for understanding caricature]. Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR. (In Russian).
- Etty, J. (2019). *Graphic satire in the Soviet Union: Krokodil's political cartoons*. Univ. Press of Mississippi.
- Gordon, I. (2020). Comic strips. In C. Hatfield, & B. Beaty (Eds.). *Comics studies: A guidebook* (pp. 13–24). Rutgers Univ. Press. <https://doi.org/10.36019/9780813591452-002>.
- Graham, S. (2009). *Resonant dissonance: The Russian joke in cultural context*. Northwestern Univ. Press.
- Hellman, B. (2013). *Fairy tale and true stories: The history of Russian literature for children and young people (1574–2010)*. Brill.
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. Harper Collins.
- Nurok, A. Iu. (1962). *Sovetskii plakat v bor'be za kommunizm* [Soviet poster in the struggle for Communism]. Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR. (In Russian).
- Polenkov, K. A., & Romanova, T. V. (Eds.). (1984). *V gody surovyykh ispytaniy: Kaluzhskaya oblast' v Velikoi Otechestvennoi voine* [In the years of severe trials: Kaluga region in the Great Patriotic War]. Priokskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Shevtsova, A. A., & Grinko, I. A. (2021). K voprosu o metodologii issledovaniia vizual'nykh

- istochnikov (na primere etnicheski markirovannykh siuzhetov sovetskoi karikatury) [*The issues of the methodology for the study of visual sources (on the example of ethnically marked plots of the Soviet caricature)*]. In M. M. Musarskii, E. A. Omel'chenko, & A. A. Shevtsova (Eds.). *Sovremennoe sotsial'no-gumanitarnoe obrazovanie: vektory razvitiia v god nauki i tekhnologii: Materialy VI mezhdunarodnoi konferentsii, Moskva, 22–23 apreliia 2021 goda* (pp. 715–726). Moskovskii pedagogicheskii gosudarstvennyi universitet. <https://doi.org/10.37492/ETNO.2021.11.46.091>. (In Russian).
- Strömberg, F. (2022). *Comics and the Middle East: Representation, accommodation, integration*. Malmö University. <https://doi.org/10.24834/isbn.9789178772568>.
- Thon, J.-N., & Wilde, L. (2016). Mediality and materiality of contemporary comics. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 7(3), 233–241. <https://doi.org/10.1080/21504857.2016.1199468>.
- White, D. M. (1950). The “gate keeper”: A case study in the selection of news. *Journalism Quarterly*, 27(4), 383–390. <https://doi.org/10.1177/107769905002700403>.
- Woo, B. (2019). What kind of studies is comics studies? In F. L. Aldama (Ed.). *The Oxford handbook of comic book studies* (pp. 1–15). Oxford Univ. Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190917944.013.1>.

* * *

Информация об авторе

Артеми́й Александрович Плеханов

кандидат исторических наук
научный сотрудник, Центра
этнополитических исследований,
Институт этнологии и антропологии
им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН
Россия, 119334, Москва, Ленинский пр-т,
д. 32А

Тел.: +7 (495) 938-00-19

✉ plekhanov.art.alex@gmail.com

Information about the author

Artemii A. Plekhanov

Cand. Sci. (History)
Researcher, Center for Ethnopolitical
Studies, N. N. Miklukho-Maklai Institute
of Ethnology and Anthropology, Russian
Academy of Sciences
Russia, 119334, Moscow, Leninsky Prospekt,
32a

Tel.: +7 (495) 938-00-19

✉ plekhanov.art.alex@gmail.com