УДК 811.111

**РОЛЬ ДЕТАЛИ В СОЗДАНИИ ПЛАКАТНЫХ ОБРАЗОВ «СВОИХ» И «ЧУЖИХ» (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА)**

***О.В.Емельянова,***

*кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и лингвокультурологии, филологический факультет, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург*

**Аннотация**. Статья посвящена лингвокультурологическому анализу языковой репрезентации характерных признаков элементов универсальной семиотической оппозиции «свой – чужой» в американском искусствоведческом дискурсе. На примере таких визуализированных сигналов как платок на голове женщины и ленинская кепка показано, что данные атрибуты отражают пропагандируемые ценности и способствуют однозначной и безошибочной идентификации героя плаката как классово и идеологически «своих» или чужих». Кроме того, «взгляд со стороны», представленный в работах англоязычных исследователей, дает возможность заглянуть в «мир других» носителям иной культуры, расширяя их знания об этом мире и способствуя взаимодействию «своей» и «чужой» культур.

**Ключевые слова:** плакат, образ, оппозиция «свой-чужой», интерпретация, взаимодействие культур.

**Summary.** The article deals with the linguocultural analysis of language representation of elements of a binary antagonistic model “friend-foe / other”, or “us versus them” in American art discourse on political posters. Attention is drawn to the fact that some visualized symbols like the way women tie their kerchiefs and Lenin’s cap reflect the values popularized by the posters and help identify unambiguously the characters as belonging to the category of «us» or «them» from ideological and class point of view. Furthermore, the outside perspective presented in American art discourse make it possible for representatives of a different culture to get a better idea of «another world» and contribute to better understanding of a different culture.

**Key words:** poster, image, us versus them opposition, interpretation, interaction of cultures

Противопоставление «свое» и «чужое», по мысли Ю.С. Степанова, в разных видах пронизывает всю культуру и является од­ним из главных концептов всякого коллек­тивного, массового, народного, националь­ного мироощущения [2, c. 123]. Неудивительно, что многие грани этой семиотической оппозиции, уходящей своими корнями в глубокую древность, нашли свое отражение в искусствоведческом дискурсе. Об этом свидетельствует большое количество специальных исследований, посвященных разным аспектам данной проблемы; среди них особое место занимает монография профессора Калифорнийского университета в Беркли Виктории Боннелл «Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin» [4], выполненное на стыке искусствоведения, политологии и имагологии.

Исследование «золотого века» советского плаката как концентрированного образа времени и политики и его роли в символической репрезентации власти посвящено анализу ключевых образов, призванным способствовать достижению властями основной цели – the redefinition of all social values; это образы рабочего (в первую очередь кузнеца), советской женщины и советского вождя. Учитывая колоссальную разницу социокультурных и политических ситуаций, ценностных представлений и менталитетов, трудно себе представить нечто более «чужое» и чуждое, с точки зрения «воспринимающего субъекта» (Боннелл), чем эти знаковые для своего времени фигуры. Таким образом выстраивается бинарная антагонистическая модель «свой-чужой» – основополагающая концепция имагологии, основная цель которой – обобщение и выработка некой объединяющей парадигмы рецепции и репрезентации других/чужих в пространстве своей и других культур. Практически каждый из упомянутых в монографии плакатов получает более или менее подробный анализ-интерпретацию, доносящую до читателя особый колорит эпохи. В случае, когда «имагологическое пространство» таких плакатов населено «иными/другими», в значительной степени чуждыми читателям монографии образами, «считывание» призывов заложенной в плакатах кампании, направленной на завоевание среди населения поддержки нового порядка и дискредитацию старого, уничтожение старых ценностей и традиций и создание собственных, существенно затруднено. И здесь на первый план выходит предлагаемая Боннелл интерпретация. Иногда комментарий Боннелл касается глобальных вопросов, иногда – деталей, которые без него могли бы остаться незамеченными или непонятыми. Очень показательный пример – это такой знаковый атрибут женщины на плакате, как платок, входящий в обязательный набор визуальных маркеров, позволяющих однозначно атрибутировать персонаж как принадлежащий к категории классово и идеологически «своих» как носителей ценностей нового общественного строя, с одной стороны, и «чужих», воплощающих пережитки прошлого, с другой. Практически ни один из авторов, пишущих о советском плакате, отечественных или зарубежных, не проходит мимо этого, как его многие называют, аксессуара. Боннелл, сравнивая изображения городской и сельской женщины (работницы и крестьянки/колхозницы), регулярно отмечает способ, каким повязан неизменный платок, поскольку за этим стоит принципиальная разница в статусе персонажа: *Each woman wears a red kerchief tied behind her head, in the style of women workers, rather than under the chin, as was formerly conventional in the representation of peasant women ; The strong handsome features and determined expression of this woman, shown wearing a kerchief (tied behind the neck as befitting working women) and holding a red banner, make this the most powerful image of a woman worker during the NEP period.* Другой автор работы о советском плакате не просто акцентирует внимание на одном из главных визуальных маркеров «архетипа новой советской женщины» на плакате «Трудящаяся женщина»; она объясняет читателю истоки этой традиции, тем самым противопоставляя прогрессивную городскую работницу, знающей правила охраны труда, отсталой крестьянке: *The woman in the center is a new Soviet woman archetype; she has her kerchief tied behind her head, in contrast to the peasant women seen earlier with their kerchiefs tied around their necks. A woman that is hard at work must tie her kerchief behind her head for safety reasons; something a backward peasant woman would not know to do or need to do* [5]. В интерпретации плаката «Религия – яд» завязанный под подбородком платок становится одной из важных составляющих крайне неприятного отталкивающего образа старухи, больше всего напоминающей бабу-ягу, которая пытается затащить яростно упирающуюся девочку в церковь: *The baba in the poster is rather frightening with her old and worn face, her missing teeth and a large boil on her right cheek. She also has the iconic hump back and kerchief tied under her chin of the illiterate and superstitious baba.* Значимость цвета и способа завязывать платок в создании образов «старого» (отрицательного) и «нового» (положительного) отражены в плакате, который так и называется: «Красные и белые платочки»: *The poster shows the clash between the traditional religious culture of Russia with the Soviet culture then beginning to form. The poster shows two sets of women, the older baba and the young proletarki*). Так платок, позволяющий опознавать «потенциально своих» и «очевидно чужих», входит в конкретный набор атрибутов, которые со временем начинают функционировать по принципу метонимии: любой такой атрибут отсылает ко всей полноте знакомого образа, со всем положенным набором визуализированных идеологических сигналов [1]. Что касается «взгляда со стороны», Боннелл описывает интерпретирует мир если не «чужих», то «других» со свойственными ученому объективностью и беспристрастностью; ей в равной степени чужды (хотя при этом и интересны) все персонажи, населяющие плакаты. С другой стороны, художники-авторы этих плакатов делали все возможное, чтобы их современники однозначно считывали упомянутые «визуализированные идеологические сигналы» классово и идеологически «своих» и «чужих», делая одни образы привлекательными и достойными подражания, а другие – отталкивающими, не вызывающими никакого желания идентифицировать себя с ними. К числу последних относится baba (в платке, повязанным на старый манер, под подбородком), образ, впервые появившийся на плакате Михаила Черемных и ставший воплощением многих негативных, с точки зрения большевистской идеологии, качеств: ignorance, political stupidity, blind self-interest, and petty bourgeois greed, не имеющих ничего общего с провозглашаемыми властями социалистическими ценностями.

Другая важная деталь, способствовавшая формированию образа одного из самых значимых «своих» для аудитории революционной и постреволюционной России (и в дальнейшем СССР) ‒ это знаменитая ленинская кепка, которая в течение длительного времени оставалась неотъемлемой частью образа вождя. Кепка – всего лишь одна деталей, из которых складывается канонический плакатный образ Ленина. Наряду с неизменным костюмом-тройкой, характерными позами, жестами, выражением лица – образ, воплотивший целый набор ценностей: *During these festivities (празднование пятидесятилетия Ленина – О.Е.), key elements in the aesthetic of Leniniana became established:* ***the superhuman qualities of the vozhd,******his simplicity and humaneness, the popular essence (narodnost'****)* ***of the vozhd’, and his power (moshch').***В этом наборе именно кепка «отвечала» за такие качества как simplicity, humaneness и popular essence (narodnost’). Ленин на плакатах предстает как уверенный в своих действиях вождь, правящий сильной рукой – и в то же время как свой, близкий к народу человек, так вовремя сменивший (по некоторым источникам, по совету Н.К. Крупской) буржуазный, классово чуждый котелок, который он носил в Европе, на народную кепку. Боннелл не ограничивается простым перечислением внешних атрибутов Ленина, среди которых неизменно упоминается кепка: The artists presented Lenin wearing a suit, vest, tie, and cap. Она старается вписать эту деталь в сложную семиотическую систему и объяснить читателю истоки традиции изображать Ленина в головном уборе, получившем впоследствии название ленинки: *The addition of the cap must be considered a significant detail in the semiotic system that was taking form****. Caps were considered informal, unpretentious attire in this period and were not uncommon.*** Автор ассоциирует кепку с простотой и скромностью Ленина (informal, unpretentious attire); кроме того, она отмечает международный аспект, важный в связи с ролью Ленина как вождя мирового пролетариата: *In England and France, the cap had been a common part of proletarian attire since the 1890s*. Интересно следующее замечание по поводу присутствия кепки на плакатах: This was in contrast to the hatless image of Lenin, the leader of Soviet Russia. Справедливости ради, надо сказать, что и в России Ленин в кепке воспринимался не только как internationalist leader, но и как leader of Soviet Russia. Скромность, простота, близость к народу, в первую очередь рабочему классу, пролетариату, выраженные при помощи «орабоченного наряда», получают разнообразную языковую репрезентацию в книге Боннелл: *Lenin repeatedly voiced strong objections to the adulation of Bolshevik political leaders, including himself, and prior to August 1918; He firmly discouraged visual representations of living Bolsheviks, including himself; Lenin remained unenthusiastic about public adulation of himself and other leading Bolsheviks* и мн. др. Однако простота, неприхотливость и доступность, в значительной степени символизируемые пролетарской кепкой, прекрасно сочетаются с властью и мощью Ленина как политического деятеля, позволяя создать многогранный образ: *Leniniana cultivated the image of Lenin as a simple and modest man whose outstretched arm projected a new type of power.*

Боннелл прослеживает определенную эволюцию плакатного образа Ленина после его смерти, отмечая изменения коснувшиеся и кепки*: These attributes of the Lenin image, carried over from the 1920s into the 1930s, included the following: Lenin always wore a suit, vest, and tie and sometimes an overcoat* ***but rarely a cap (though sometimes he held it in his hand);*** *one arm was outstretched, but the precise position of the hand continued to vary; his expression was serious, determined, thoughtful, or slightly ironic, but never jovial; The painting shows Lenin standing on a tribune high above the masses gathered below; he appears to be giving a speech,* ***and his left hand clutches his cap,*** *while his right hand holds his lapel; his face is almost in profile, his chin slightly elevated* и мн.др. Такое внимание к перемещению непритязательной пролетарской кепки с головы Ленина в его руку далеко не случайно; по мнению Боннелл, нет больше необходимости подчеркивать простоту и доступность "Ильича", формируя в сознании населения образ как человека, если не из народа, то довольно близкого к нему, понятного простому человеку: *Lenin had been transformed from a rousing revolutionary into a stern and dignified statesman whose immortality was continually reaffirmed by "the masses," who carried on his legacy and obeyed his commands, even after death.* Стоит сказать, что так называемая «диктатура кепки», резко опрощавшей одежду государственного деятеля и безраздельно царившая в 20-е годы, закончилась в 40-е годы в результате «шляпной революции», когда все руководители партии и правительства (за исключением военачальников) 1 мая 1946 года выстроились вокруг Сталина на Мавзолее в шляпах [3], и эта мода надолго закрепилась в высших эшелонах власти. Но память о кепке как традиционной детали плакатного образа Ленина, призванной обеспечить его узнаваемость и символизировать подкупающую простоту, человечность, народность бесспорно «своего» вождя и его понятность массам, сохраняется до сих пор.

Платок, завязанный «по-старому» (под подбородком) или «по-новому» (позади), кепка на голове или в руках Ленина – эти незначительные на первый взгляд детали играли существенную роль в формировании плакатных образов «своих» и «чужих». Данная оппозиция носит универсальный характер и проникает в разные сферы социокультурной жизни, особенно в бурный революционный и постреволюционный период 20-го века, когда вся Россия была расколота на «своих» и «чужих» по классовым и идеологическим признакам. В условиях безграмотности подавляющего большинства населения в 1917-1920 гг. именно зрительные плакатные образы имели наибольший эффект в пропаганде новой системы социальных ценностей и стандартов поведения. В таких условиях регулярно воспроизводимые атрибуты служили своего рода визуализированными сигналами, позволявшими быстро и однозначно идентифицировать «своих» и «чужих». В свою очередь «взгляд со стороны», представленный в работах англоязычных исследователей, дает возможность заглянуть в «мир других» носителям иной культуры, расширяя их знания об этом мире и способствуя взаимодействию «своей» и «чужой» культур.

Список использованных источников

1. Михайлин В. Ю., Беляева Г.А. «Наш» человек на плакате: конструирование образа / В.Ю. Михайлин, Г.А. Беляева // Неприкосновенный запас. – 2013. ‒ №1. – URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2013/1/nash-chelovek-na-plakate-konstruirovanie-obraza.html> (дата обращения: 16.01.2022).
2. Степанов, Ю.С. Константы: словарь русской культуры: монография /   
   Константы: словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Акад. проект, 2001. – 989, [1] с.
3. 100 лет Революции. "Диктатура кепки". – URL: <https://ru-polit.livejournal.com/12681603.html> (дата обращения 19.01.2022).
4. Bonnell, V.E. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin [Electronic Resource] / Victoria Bonnell. – Access mode: <https://ru.scribd.com/document/254275736/V-E-bonnell-IconographyofPower-1998>. (Access date: 19.12.2021).
5. St. Julian, K. Baba, Proletarka and the Kolkhoznitsa: Soviet Depictions of Women in Anti-religious Posters [Electronic Resource] / Kimberly St. Julian/ - Access mode: <https://museumstudiesabroad.org/baba-proletarka-and-the-kolkhoznitsa-soviet-depictions-of-women-in-anti-religious-posters/>. (Access date: 11.12.2021).