

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Руководитель магистерской программы

ВМ.5543.2014 «История»

д. и. н., профессор Федоров С. Е.

_____ / _____

Председатель ГЭК,

д. и. н., Николаев Н. В.

_____ / _____

***ВОСТОЧНЫЙ АСПЕКТ В ПОЛИТИКЕ ФОРМИРОВАНИЯ СОВЕТСКОЙ
КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В 1918 – 1930х гг.
(НА МАТЕРИАЛАХ МАССОВЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ)***

Д и с с е р т а ц и я

на соискание степени магистра по направлению 46.04.01. «История»

магистерская программа ВМ.5543.2014 «История»

Рецензент:

к. и. н., начальник экскурсионно-выставочного отдела
ФГБУ "Президентская библиотека имени Б.Н.Ельцина"

Соловьев Д. В.

_____ / _____

Выполнил:

студент

Мушта А.А.

_____ / _____

Работа представлена в комиссию

«__» _____ 20__ г.

Секретарь комиссии:

_____ / _____

Научный руководитель:

к.и.н., доцент

Цыпкин Д. О.

_____ / _____

Санкт-Петербург

2016 г.

Оглавление

| | |
|---|----|
| Введение..... | 3 |
| Глава 1. Теоретические и методологические аспекты изучения массовых визуальных источников | |
| 1.1. «Визуальный поворот» и основные подходы к изучению визуальной культуры..... | 13 |
| 1.2 Категории культуры и их потенциал в изучении визуальных источников..... | 15 |
| 1.3. Проблема массовых источников в отечественном источниковедении...17 | 17 |
| 1.4. Контент-анализ массовых визуальных источников..... | 18 |
| Глава 2. Визуализация Востока в пространстве советского изотекста..... | 21 |
| 2.1. Визуальные категории конструирования Востока в советском плакате | |
| 2.1.1. Хронотоп..... | 26 |
| 2.1.2. Система персонажей | |
| 2.1.2.1. Протагонисты..... | 33 |
| 2.1.2.2. Антагонисты..... | 40 |
| 2.1.2.3. «Свободная женщина Востока»: женские образы..... | 45 |
| 2.2. Новые жанры: советская мультипликация и ее роль в конструировании образов Востока..... | 49 |
| Глава 3. Восточный аспект освоения реального пространства советской культуры | |
| 3.1. Культурно-массовые зрелища в процессе интеграции народов Востока в советское общество (на примере деятельности Ленинградского Дома просвещения Народов Востока)..... | 55 |
| 3.2. Репрезентация Востока в архитектурном пространстве (на примере архитектуры советских выставочных ансамблей)..... | 61 |
| Заключение..... | 70 |
| Список использованных источников и литературы..... | 74 |
| Приложение 1..... | 81 |
| Приложение 2. Иллюстрации..... | 83 |

Введение

«Восток – дело тонкое»

к/ф "Белое солнце пустыни"

реж. В. Мотыль, 1970 г.

Восток как культурологическое понятие всегда находился в поле зрения деятелей русской культуры, особенно в те непростые времена, когда страна находилась на пороге великих потрясений в первые десятилетия XX века. В 1918 году русский поэт Александр Блок пишет стихотворение «Скифы», когда царский режим уже пал, а страна была раздираема гражданской войной и фактически находилась в руках партии большевиков во главе с В.И. Лениным.

Революция 1917 года, безусловно, стала тем временем, которое пробудило Россию, меж с тем пробуждая древнюю скифскую силу – более близкую к Азии, чем Европе. Призывом «Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы!» Александр Блок декларировал азиатское происхождение русского народа. Это скифство хорошо вписывается в процессы обновления в духовной сфере и идеологии, происходящие в это время. Однако данное стихотворение не единственный продукт эпохи, который отражал настроение народа в тот период.

В годы упадка Российской империи появлялись интеллектуалы, которые делали упор на большей родственности своей нации Востоку, чем Западу. Поэты, как, например, Владимир Соловьев, восклицали: "С Востока свет, с Востока силы", а имажинист Сергей Есенин писал о «золотой дремотной Азии». Что уж говорить, что, пожалуй, самое программное из всех произведений «серебряного века» - «Петербург» Андрея Белого, так же наполнено восточными мотивами и размышлениями об «азиатском» историческом пути России.

В 1920-е годы в Праге группа русских эмигрантов создает Пражский лингвистический кружок. Позже его члены стали известны как группа евразийцев, которые выступили с утверждением о том, что Россия - великий

континент – Евразия. «Евразийский мир представляет из себя замкнутое и законченное географическое, хозяйственное и этническое целое, отличное как от собственно Европы, так и от собственно Азии»¹ - писал лидер евразийцев Н.С. Трубецкой. Народы, населяющие Евразию – потомки азиатских кочевников, которые в течение веков смешивались с европейцами.

Эта попытка «движения в Азию», поиски духовной и ментальной связи с восточными цивилизациями была одной из характерных черт «серебряного века», как и эпохи модерна в целом (в различных ее региональных вариантах).

Во многом, эта тенденция уже при новом советском политическом режиме переходит в другую фазу и начинает приобретать новые черты, не говоря уже о том, что сильный импульс данный на рубеже веков, продолжался на долгие годы вперед и вплоть до наших дней.

Феномен советской культуры до сих пор вызывает большой интерес не только в академической среде, но и в сфере общественного сознания как беспрецедентный исторический опыт.

Одна из характерных черт советской эпохи заключалась в том, что советская система смогла создать уникальную систему идентификации: с одной стороны, сумевшую стать органичной частью российской цивилизации, с другой стороны отвечающую на вызовы исторического развития цивилизации, сумев представить альтернативный путь развития.

Формирующаяся советская идентичность, с момента своего зарождения, была призвана не только объединять различные народы на основании классовой солидарности во имя победы коммунистических идей во всём мире, но и обеспечивать этническую консолидацию внутри самого Советского Союза.

Наряду с другими идеологемами мотив единства народов СССР на протяжении почти всего советского периода был достоянием государственной

¹ Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык М., 1995. С.258.

пропаганды, что нашло отражение свое отражение в модели советской культурной идентификации.

В этом отношении взаимодействие с восточными цивилизациями было наиболее органичным для советской культуры, еще и потому, что исторически российская цивилизация имела собственные восточные регионы, обладающие в ментальном плане некоторой амбивалентностью: с одной стороны, в духе евразийских воззрений мыслились как органичный элемент русской культуры, с другой стороны под влиянием европейского интеллектуала «конструировались» и создавались в культурном плане как некоторое «иное».

Культурное конструирование Востока, во многом связывается с понятием «ориентализм» существующее в европейской науке и введенной в современный научный оборот концепцией Э.В. Саида в своем фундаментальном труде «Ориентализм».²

Согласно концепции Саида ориентализм – это определенный способ мышления, в первую очередь характерный для западной цивилизации, в котором «Восток» как культурный концепт противопоставлен Западу, для обретения власти над ним, с одной стороны, а с другой, используется, как образ «другого» для формирования собственной идентичности. Данная концепция во многом противопоставлена принципу европейского универсализма И.Валлерстайна, который рассматривает ориентализм как часть формирования мирового кризиса, так как Европа стремится распространить свои ценности в виде универсальных для решения кризисных проблем, назревших внутри западной цивилизации.³

Интересно, что во многом Восток представляется как некий социальный и интеллектуальный конструкт, рассматриваемый с позиций крайней

² Said E.W. Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978; Русский перевод: Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб., 2006.

³ Валлерстайн И. Европейский универсализм: риторика власти [Электронный ресурс] // Прогнозис. 2008. №2 (14). С.3-56. Режим доступа: URL: http://www.intelros.ru/pdf/Prognosis/Prognosis_2_2008/1.pdf.

европоцентричности. Вопрос о существовании такого явления как ориентализм в русской культуре до сих пор является дискуссионным.⁴

В этом видится **актуальность данного исследования** так как изучение феномена восприятия Востока в русской культуре, наряду с изучением советского опыта необходимо для понимания состояния нашего современного национального самосознания.

Восточный план в культуре всегда связан с яркой образностью, которая в наиболее полном виде может быть реализована посредством визуальных образов. Советская культура в плане образности тоже стала беспрецедентным опытом, так как в стране, где важнейшими из искусств были объявлены кино и цирк, визуальным формам уделялось большое внимание. Таким образом, рассмотрение восточного аспекта в политике формирования советской культурной идентичности через визуальные источники может дать наиболее интересный и нетривиальный угол рассмотрения данной проблемы.

Целью исследования становится изучение на материалах массовых визуальных источников проблемы встраивания восточного компонента в советскую культурную идентичность, рассмотрение эволюции концепта “Восток” в ранней советской культуре.

Для реализации этой цели, необходимо решить следующие **исследовательские задачи:**

- обозначить проблему массового визуального источника и наметить основные пути ее возможного решения;
- определить основные источники, которые можно интерпретировать как массовые визуальные;
- провести описание и анализ основного массива источников, с целью выявления основных закономерностей и структурных элементов в репрезентации восточного компонента советской культуры; рассмотреть

⁴ Халид А. Российская история и спор об ориентализме // Российская империя в зарубежной историографии: антология. М., 2005. С. 311-323.

их основные черты, функции и эволюцию в процессе развития советской культуры;

- провести анализ иных форм визуального представления “Востока” в советской культуре с целью выявления общих закономерностей;
- определить роль интеграции восточного компонента в общий контекст советской культуры.

Объектом исследования становится восточный фактор, проявляющийся в процессе формирования советской культурной идентичности в ранний советский период, то есть комплекс структурных элементов системы образующей представление о Востоке и восточном и его роли в процессе идентификации советской культуры.

Предметом исследования выступают механизмы и формы репрезентации восточного в пространстве ранней советской культуры. Под механизмами репрезентации понимаются основные структурные элементы и их функциональные особенности. В качестве форм репрезентации восточного представлены различные типы массовых визуальных источников, максимально полно раскрывающие представление о Востоке и восточном.

Хронологические рамки исследования - 1918 - 1930-е гг. - обусловлены несколькими факторами. Нижняя граница исследования выбрана как переломный год русской истории и время начала формирования новых тенденций в отечественной культуре. В этот же год появляются первые плакаты, изображающие Восток, являющиеся предтечей визуальных форм советской культуры. Верхняя граница достигает 1939 года и связана с началом Второй мировой войны, так как с связи с переориентировкой на конкретного внешнего врага и консолидацией сил изменялись механизмы идентификации и восприятия ментального пространства в советской культуре. Надо сказать, что данная дата более условна, так как тенденции характерные для предвоенного и военного периода оформлялись на протяжении более долгого периода. Так или иначе, следует отметить, что период между революционными событиями и началом Великой отечественной войной

заложил наиболее прочный фундамент для формирования советской культурной идентичности, в том числе и восточного элемента.

Научная новизна работы обусловлена тем, что в данном исследовании впервые делается попытка комплексного рассмотрения визуальной составляющей представлений о Востоке в ранней советской культуре, а в рамках выделения данного явления ставятся вопросы, связанные с разработкой и апробацией новых теорий и методов визуальных исследований и исследований в области исторической имагологии и истории идей.

Методологическая база данной работы определяется принципами историзма, объективности и системности научного анализа. В качестве основных методов работы привлекаются историко-сравнительный анализ для сопоставления различных явлений и событий, историко-генетический для выяснения происхождения и основных этапов развития изучаемого явления, историко-типологический с целью упорядочения совокупности явлений на качественные однородные типы с учетом присущих им общих значимых признаков, историко-системный направленный на изучение структуры и функций, морфологии и динамических изменений изучаемых объектов, как систем, кроме того комплексный историко-культурный анализ состоящий в рассмотрении изучаемых явлений в общем контексте культурной среды и срезе эпохи.

Источниковедческий анализ используется с целью выработки общей схемы работы с разными типами источников, а также выделения особенностей массовых визуальных источников и методов работы с ними. При работе с источниками привлекается контент-анализ, помогающий оценить большой массив данных качественно и количественно. В отдельных случаях речь идет также о семиотическом подходе, когда обстоятельства позволяют судить о взаимодействии автора, передающего сообщение, и воспринимающего его контр-агента и методе деконструкции при работе со стереотипами.

Так как тема данной работы находится на стыке различных отраслей гуманитарного знания, то этим объясняется привлечение к использованию

методов смежных наук, таких как искусствоведение при анализе эстетических и художественных составляющих привлекаемого материала и культурология при работе с понятийным аппаратом, психологии при работе с психосемантикой визуального материала. В целом, работа имеет междисциплинарный характер.

В качестве **источниковой базы** исследования привлекаются различные по происхождению источники, объединенные по критерию массовости и визуальности. Наибольший массив источников представляют различного рода плакаты: политические, агитационные, инфографика, афиши и пр. Конгениальными данному виду источника становится привлекаемая к исследованию мультипликационная продукция и книжная графика. Все эти формы можно объединить в один формат так называемого изотекста (imagetext), который имеет графическую и текстовую составляющую, образующие неразрывную связь.

За рамками данного исследования намеренно остались другие крупные формы визуальных источников, такие как фотография и кинопродукция, так как на наш взгляд, в отличие от графических форм, в первую очередь ориентированы на запечатление реального, либо условно-реального пространства и работают несколько по иным законам восприятия.

Другим важным массивом источников стали архивные материалы в т. ч. опубликованные. Это касается в первую очередь тех материалов, которые отражают различные нефигуративные формы массовой визуальности, помогающие представить общий историко-культурный контекст, такие как архитектурные проекты выставочных ансамблей и сведения о культурно-массовых действиях.

Таким образом, в ходе исследования нами была выявлена, проанализирована и классифицирована обширная источниковая база, которая дает возможность всесторонне рассмотреть проблему репрезентации восточного компонента в советской культуре. При этом многие источники

были привлечены впервые для подобного рода исторических исследований, а некоторые впервые вводятся в научный оборот.

Анализируя историографию проблемы, рассматриваемой в данной работе, следует отметить определенную лагуну в отечественном гуманитарном знании.

К проблемам выявления, описания и объяснения ментальных и социокультурных форм советского мира достаточно часто и обстоятельно обращались ряд исследователей (Л.А. Булавка, В.В. Глебкин, Б. Гройс, Е. Добренко, К. Келли, Т.А. Круглова, М. Липовецкий, М.А.Литовская, В. Паперный, А. Прохоров, Е.В. Сальникова, Д. Хапаева, Д.Хмельницкий, сборники статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко «Советское богатство», «Соцреалистический канон» и «Советская власть и медиа»). Несмотря на это, проблема формирования представлений о Востоке в советской культуре или шире, “советского ориентализма” практически не разработана. Тем не менее следует отметить несколько работ, в которых данный вопрос ставится, либо изучаемое явление затрагивается в общем контексте советской истории и культуры.

Наиболее ценными для данной работы, становятся исследования профессиональных востоковедов, анализирующие ситуацию визуальной пропаганды на Советском Востоке, в первую очередь через особенности визуального языка. Это статьи Бобровникова В.О. “Язык советской пропаганды на мусульманском Востоке между двумя мировыми войнами (1918-1940)”⁵ и Хабутдинова А.Ю. “Между модернизмом и атеизмом, от арабского шрифта к латинице: тюркские народы СССР в 1920-е гг.”⁶ Данные статьи предваряют альбом-каталог, сопровождавший выставку “Плакат Советского Востока.

⁵ Бобровников В.О. Язык советской пропаганды на мусульманском Востоке между двумя мировыми войнами (1918-1940) // Плакат Советского Востока, 1918-1940. М, 2013. С. 7 – 23.

⁶ Хабутдинов А.Ю. Между модернизмом и атеизмом, от арабского шрифта к латинице: тюркские народы СССР в 1920-е гг.// Плакат Советского Востока, 1918-1940. М, 2013. С. 25 – 23.

1918-1940”, организованную при поддержке Фонда Марджани в Государственном центральном музее современной истории России (6 сентября - 6 октября 2013 года).⁷⁸

В плане архитектурном и следуя от архитектуры в целом культурном, восточных сюжетов и тем в советской культуре касается В. Паперный в своем исследовании “Культура Два”⁹, но учитывая концептуальную составляющую книги, автор не ставит себе задачу рассмотрения проблемы конструирования Востока. Тем не менее книга представляет интерес для исследования в первую очередь, как весьма полная и оригинальная рефлексия на советскую культуру сталинской эпохи.

Вопрос о восточном плане в фольклорных формах советской культуры затрагивает Богданов К.А. в монографии “Vox populi: фольклорные жанры советской культуры”, которая в целом посвящена анализу дискурсивных особенностей советской культуры 1920-1950 годов.¹⁰

Более общие работы по истории культуры советской эпохи 1920-30-х гг как правило не уделяют внимание “восточному” аспекту. Работы же по культурной интеграции народов Востока в СССР как правило делают упор на политическую нежели историко-культурные составляющие.

Таким образом, с одной стороны можно говорить о том, что тема с одной стороны не подкреплена достаточным количеством похожих исследований, что вызывает определенную проблему в плане исследования, так как требует более детальной разработки, с другой стороны позволяет предложить определенную оригинальную концепцию и заполнить образовавшуюся в отечественной историографии лакуну.

⁷ Плакат Советского Востока, 1918-1940: альбом-каталог / сост. М. Филатова. М., 2013.

⁸ Материалы репродукций плакатов, опубликованных в данном каталоге, во многом были положены в основу данного исследования.

⁹ Паперный В.З. Культура Два. М., 1996, С.90.

¹⁰ Богданов К. А. Vox populi: фольклорные жанры советской культуры. М., 2009.

Таким образом рассмотрев все основные аспекты работы, можно выделить несколько **основных тезисов исследования**:

- 1) Разные массовые визуальные источники имеют общие единые категории представления Востока, образовывая определенный канон Советского Востока
- 2) В процессе становления и развития советской культуры формируется разделение Востока на советский Восток и зарубежный Восток

Кроме того, можно выделить рабочую **гипотезу исследования**: восточный аспект в советской культурной идентичности имел только внешнюю ориентализирующую форму, формирующийся с позиции экзотизма на протяжении 1920х годов, постепенно закрепленный в идеологеме “дружбы народов” в 1930-е годы.

Структура работы включает введение, три главы, заключение, список использованных источников и литературы и приложение.

В первой главе рассматриваются теоретические и методологические аспекты изучения массовых визуальных источников, делается попытка в определении терминологии применимой к данному типу источника и рассматриваются основные подходы к его пониманию.

Вторая глава посвящена рассмотрению различных видов массовых визуальных источников, а также выделению основных структурных элементов (паттернов) конструирования Востока в ранней советской культуре и их анализу.

Третья глава представляет собой анализ типов визуальной репрезентации Востока в советской культуре осваивающих реальное пространство (архитектурно-выставочные комплексы и культурно-массовые зрелища), с целью представления общего контекста визуальной стороны советской культуры, а также представления интеграции восточного плана в советский дискурс, таким образом представляя более широко процесс складывания советской культурной идентичности. По итогам каждой из глав делаются выводы, которые затем обобщаются в заключении.

Глава 1. Теоретические и методологические аспекты изучения массовых визуальных источников.

1.1. «Визуальный поворот» и основные подходы к изучению визуальной культуры.

Проблема изучения визуальных источников, не смотря на ее многоплановость и разработку в современном источниковедении, по-прежнему, нуждается в уточнении в связи с тем, что единых критериев визуальности не выработано до сих пор.

Этим объясняется детальное внимание к проблеме визуального источника в данном исследовании, а также попытка «сведения» данного явления из различных видов в одно целое и выработка универсальной схемы работы с подобного рода источниками. Кроме того, в поле внимания попадают массовые визуальные источники, то есть те источники для которых основным критерием является массовость.

Феномен массовой визуальной культуры, разрабатывался и был изложен в трудах множества исследователей таких как Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Лакан, Д. Левин, Г. Дебора, М. Шапиро, Т.Дж. Митчелл, К. Силверман, Ж. Бодрийяр, С. Московичи, Г. Поллок и других.

Одним из первых исследователей обратившийся к изучению визуальных источников стал Эрвин Панофский, еще в 1940-е годы разработавший иконологический подход к изучению визуального.¹¹ Подход Панофского отличало то, что позволяло интерпретировать изображение как самостоятельный текст, требующий анализа в рамках тех условий, которых он возник.

В отечественной исторической науке долгое время визуальным источникам не уделялось достаточное внимание, так как их рассматривали

¹¹ Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*. New York, 1939.

скорее, как дополнение к основному массиву нарративных источников, или же как иллюстрации, помогающие разнообразить работу. Тем не менее интерес к использованию визуальных источников в исторических исследованиях наметился в 1980-х гг., с связи с так называемым “визуальным поворотом” с одной стороны, а также в связи с переориентировкой исторической науки от макроистории к исследованиям в области истории повседневности, исторической антропологии и т.п.¹²

“Визуальный поворот” пришедший на смену “лингвистическому повороту”, поставил перед наукой задачу всестороннего изучения “визуальности” и дал толчок к развитию визуальных исследований. Отсчет данного явления принято начинать с времени выход книги «Видение и визуальность» под редакцией Х. Фостера¹³. Авторами данного сборника являлись специалисты в различных областях гуманитарного знания - истории, философии, культурологии, литературоведении и пр. Этим объясняет тот факт, что критерии визуальности не определены до конца, в силу того, что изучение этого явления изначально стало прерогативой различных отраслей гуманитарного знания, но большинство исследователей склонялись к тому, что визуальность опирается в первую очередь на визуальный опыт и визуальное восприятие человека. Кроме того, в области междисциплинарных исследований визуальной культуры, сложились определенные подходы к пониманию этого феномена.

Первый поход предполагает реконструкцию «истории образов», которая базируется на семиотическом понятии репрезентации (Н. Брайсен, М.Э. Холли, К. Мокси и др.). Для другой группы исследователей основной подход к изучению и пониманию визуальности - это социальная теория визуальности (К. Дженкс, Г. Поллок, Ф. Джеймисон, Дж. Вулф и др.). Анализ визуальных стратегий и технологий (О. Хорхордин, Н. Мирзоев, Т. Митчелл, С.

¹² Щербакова Е. И. Визуальная история: освоение нового пространства // Исторические исследования в России—III. Пятнадцать лет спустя. М., 2011. С. 473-488.

¹³ Vision and Visuality / Ed. H. Foster. Seattle, 1988.

Московичи, Дж. Бергер) представляет наибольший интерес для третьей группы исследователей. Не смотря на разные аспекты рассмотрения проблемы, следует отметить, что все исследователи так или иначе ставят главную задачу в изучении культурных детерминаций, основанных на зрительном опыте в широком смысле.

В отечественной историографии наиболее масштабную попытку осмысления данной проблемы при сочетании различных подходов, а также применения ее на практике, осуществила Е.А. Вишленкова в своей монографии “Визуальное народоведение”, где методологически визуальные источники рассматриваются как средство социального дизайна, которые через визуальные образы способны к программированию восприятия реальности.¹⁴ Данная схема кажется весьма состоятельной, так как сочетая в себе различные подходы, и в целом помогает наиболее четко разобраться в концептуальных составляющих визуальности, а также перейти к эмпирическому осмыслению данного явления, оставаясь при этом в поле историко-культурных исследований.

1.2 Категории культуры и их потенциал в изучении визуальных источников.

Категориальный подход в общей схеме структурно-семиотического анализа, может выступить в качестве мощного инструмента интерпретации визуальных источников, в частности и визуальной культуры в целом.

Понятие категория – фундаментальное понятие которое одновременно является формой и организующим принципом мышления.¹⁵ «Образно говоря, категории – это те же очки, через которые человек смотрит на мир и без которых он не способен действовать в мире».¹⁶

¹⁴Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М., 2014.

¹⁵Категории [Электронный ресурс] // Философский словарь. URL: <http://enc-dic.com/philosophy/Kategorii-3994.html>.

¹⁶Там же.

Система категорий, составляющих картину мира контекстуально связаны с культурой и таким образом представляют собой форму и организующий принцип культуры. Изменения в культуре приводят к изменению системы категорий культуры составляющую мировоззренческую картину мира и одновременно ее формирующую. Соответственно, категории в контексте культуры выстраивают логику мировидения и формируют структуру художественной картины мира.

В работах различных исследователей придерживающихся категориального подхода определены основные структурные элементы культурной картины мира. Согласно концепции А.Я. Гуревича¹⁷, моделирование картины мира строится на основе «сетки координат», способствующей формированию ее целостного образа. Категории культуры Гуревич условно делит на космические (хронотоп, изменение, судьба, число, отношение частей к целому) и социальные (индивидуум, социум, труд, богатство, собственность, право, справедливость). Все категории не существуют отдельно друг от друга и тесно переплетены между собой во всех культурах.

В. Н. Топоров, выделяет такие универсальные категории культуры как: пространственно-временные, этические, причинные, семантические, количественные, персонажные.¹⁸

Категориальный подход к пониманию культурных явлений, тесно связан с психосемантикой, исследующей различные формы существования значений в индивидуальном сознании (образы, символы, коммуникативные и ритуальные действия, а также словесные понятия).¹⁹

¹⁷ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 30.

¹⁸ Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. М., 1997. Т. 2. С. 161.

¹⁹ Петренко В. П. Введение в экспериментальную психосемантику: исследование форм репрезентации в обыденном сознании. М., 1983; Петренко В. Ф. Психосемантика сознания. М., 1988.

Опираясь на представленную «сетку координат» в виде категорий культуры и их основную типологию, мы можем осуществлять анализ визуальных образов, существующих в пространстве визуальной культуры, рассматривая структурные элементы, двигаться по законам индукции - от частного к общему.

1.3. Проблема массовых источников в отечественном источниковедении.

Проблема массового источника разрабатывалась в отечественном источниковедении несколько раньше, чем проблема визуального. Существует две основные концепции – это концепция Б. Г. Литвака и концепция И.Д. Ковальченко. Б.Г. Литвак предлагает основные признаки на основании которых выделяются массовые источники: ординарность обстоятельств происхождения; однородность, аналогичность или повторяемость содержания; «однотипность формы, тяготеющая к стандартизации»; наличие законодательно установленного, а также обычаем сложившегося или складывающегося формуляра.²⁰

При этом, данные признаки взаимосвязаны и представляют собой определенную систему, где каждый последующий элемент зависит от предыдущего. Таким образом, можно сказать, что Литвак акцентирует внимание, в первую очередь на форму источника.

Альтернативное определение массовому источнику дает И.Д. Ковальченко: «Массовыми являются источники, характеризующие такие объекты действительности, которые образуют определенные общественные системы с соответствующими структурами. Массовые источники отражают сущность и взаимодействие массовых объектов, составляющих эти системы, а, следовательно, строение, свойства и состояние самих систем»²¹. Таким

²⁰ Литвак Б.Г. Очерки источниковедения массовой документации XIX – начала XX вв. М., 1979.

²¹ Ковальченко И. Д. Методы исторического исследования. М., 1987.

образом, обращая внимание, в первую очередь на содержание источника. На наш взгляд, сочетая оба подхода к пониманию массового источника можно получить наиболее объективную картину, при анализе источников.

Специфика работы с такого рода источниками предполагает использование математических методов анализа. Математические и статистические методы обработки данных уместны при использовании больших массивов однотипных данных, в отличие от уникальных источников, не предоставляющих такой возможности. Тем не менее, по тем или иным причинам, некоторые источники, представленные в небольшом количестве, так же можно отнести к разряду «массовых», так как они, следуя логике Литвака существуют по общей схеме, характерной для массовых источников.

1.4. Контент-анализ массовых визуальных источников.

Использование количественных методов в исследованиях массовых визуальных источников является одним из наиболее репрезентативных способов анализа большого массива однотипных данных. Некоторые теоретические аспекты использования количественных методов в данном исследовании были подчеркнуты из статьи Шалыгиной Д.Л. и Куликова В.А. «Использование баз данных при анализе массовых визуальных источников (на примере исследования советских и немецких плакатов Второй мировой войны)».²²

Одним из количественных методов анализа качественных данных используемых при анализе массовых визуальных источников выступает контент-анализ. Контент-анализ позволяет тщательно проанализировать источников базу, основанную на выборке, составляющей около 250 плакатов. Предварительная оценка источников позволяет оценить в общих чертах

²² Шалыгина Д.Л., Куликов В.А. Использование баз данных при анализе массовых визуальных источников (на примере исследования советских и немецких плакатов Второй мировой войны) // Информационный бюллетень Ассоциации "История и компьютер". № 36. М., 2010. С.80 – 81.

содержание и подготовить примерный классификатор контент-анализа, который редактируется в процессе работы.

Таким образом при помощи контент-анализа плакатного материала возможен семиотический анализ образов (паттернов), содержащихся в плакатном пространстве. На основе этих данных была составлена электронная таблица²³, содержащая как атрибутивные (название, автор, регион происхождения, год, место издания, язык, место хранения)²⁴, так и дескриптивные признаки (структура, система персонажей, атрибуты и т.п.)²⁵. Одной единице анализа может соответствовать несколько признаков, поэтому анализ велся по принципу наличия/отсутствия того или иного признака. В силу вариативности параметров, дополнительно было введено поле примечаний, позволяющее отмечать некоторые наиболее характерные случаи, таким образом делая анализ более дифференцированным.

Подобный метод исследования позволяет конструировать наиболее часто используемые визуальные образы, используемые в репрезентации того или иного явления, их роль, значение и функциональную нагрузку; выделить систему персонажей, проследить их трансформацию, выдвинуть ряд предположений, объясняющих такие изменения. На основе этих данных были выделены основные параметры, которые позволили проводить анализ источников, не поддающихся статистической обработке данных.

Рассмотрев основные понятия и методологические подходы к пониманию массового визуального источника, можно выделить основную модель интерпретации необходимую для последующего анализа.

Массовый визуальный источник понимается как источник по истории массовой визуальной культуры, основными критериями выделения которого

²³ В качестве программного обеспечения для анализа данных был использован табличный процессор MS Excel 2016.

²⁴ Анализ атрибутивных данных см.: Приложение 1. Рис. 1 – 4.

²⁵ Анализ дескриптивных признаков см.: Приложение 1. Таблица 1.

становятся «визуальность» как нечто ориентированное на зрительное восприятие и несущее в себе определенный визуальный культурный код и «массовость» как нечто сочетающее в себе ориентировку на большие группы людей – массы и однотипность содержания.

Однотипность содержания, приводит к тому, что массовые источники в целом и массовые визуальные источники, в частности, начинают существовать по законам типизации. Основным принцип данного закона гласит о том, что каждое изображение должно быть узнаваемым и проявлять свои типичные признаки.

Типические визуальные формы, существующие в массовых источниках, становятся основными смысловыми единицами, представляющими изображение в целом, их сочетание дает более крупную структурную единицу – культурные паттерны – структурные образцы культуры, принадлежащих одному объекту. Особенность визуального источника во многом связана с тем, что оказывает сильное воздействие на эмоциональное восприятие, в отличие от собственно текста, который рационализирован. Этим объясняется тот факт, что каждый паттерн имеет определенный набор стереотипов и штампов, определенный психосемантическими параметрами. При этом отталкиваясь от идеи архетипов, следует отметить, что использование их в визуальных массовых источниках, так же справедливо, так как критерий массовости означает задействование “коллективного бессознательного”.

Объединение паттернов в свою очередь создают наиболее широкий пласт структурных элементов, представляющих категории культуры, позволяющие генерализировать и объединять паттерны в определенную более широкую структуру, тем самым создавая с одной стороны наиболее гибкую, с другой стороны наиболее общую модель.

Таким образом, сочетая несколько подходов к изучению культуры, базируясь на структурализме, семиотике, категориальном подходе, при работе с массовыми визуальными источниками, создается определенная схема работы, применяемая и апробированная в данной работе.

Глава 2. Визуализация Востока в пространстве советского изотекста.

Политический плакат как форма агитационной и пропагандисткой деятельности является характерной чертой советской культуры. Особенную популярность он имел в ранние годы формирования советского государства.²⁶ Через визуальные формы и образы выражались основные идеи новой власти и нового общества. Плакаты наряду с другими средствами пропаганды создавались в больших количествах как для народов СССР, так и других социалистических стран.²⁷ Зачастую они отражали местную тематику и имели призывы на разных языках, но как правило их содержание было понятно без слов, дабы быть ближе для людей, не владеющих грамотой. По мнению Б.Гройса для плаката был характерен тот же коммуникативный статус, что и для высказывания партии как «автора реальности» и «демиурга исторического развития».²⁸

В силу массовости производства и отношения к документам времени, не как к потенциальным историческим источникам, а как к вещи весьма недолговечной, многие плакаты остались анонимными. И если плакаты, созданные крупными маститыми художниками (Дмитрия Моора, Виктора Дени, Александра Родченко, творческого коллектива «Кукрыниксы») и центральными издательствами Москвы и Ленинграда, более или менее известны и изучены исследователями, то «периферия», особенно наиболее отдаленная, например, такие регионы как Сибирь, Кавказ и Средняя Азия, до сих пор малоизвестна и представляет интерес. В первую очередь в связи с тем, что позволяет по-новому взглянуть на феномен советского плаката, открыть его проявления в восточных республиках СССР.

²⁶ История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. М., 1979. С. 298—302.

²⁷ Там же.

²⁸ Groys B. Die Erfindung Russland. München. Wien, 1995. S. 86.

Кроме того, плакат Советского Востока помогает намного лучше и детально понять логику создания воображаемого пространства и концепта «Восток» существовавшего в СССР, а также его встраивания в общую логику формирования советской культурной идентичности.

Установление Советской власти в данных регионах требовало особых методов работы. В частности, плакаты, выпущенные центральными издательствами, при всей их высокой художественности, были не всегда понятны публике «на местах» по причине их универсальности, поэтому необходимо было учитывать местные реалии: национальную и конфессиональную специфику, местный менталитет.²⁹

Плакат советского Востока становится этим интереснее, так как сочетает в себе яркую национальную образность и распространенные в послереволюционные годы авангардные и конструктивистские веяния. Особую выразительность плакатам придают тексты, написанные на разных национальных языках и сочетающих разные виды письма и разные типы шрифтов, так как ранние советские плакаты на Востоке были дву- или многоязычными. Надписи к многим плакатам писались на русском языке, переводя на национальные языки. Для последних изначально использовалась арабская графика, приспособленная к особенностям местных тюркских, персоязычных и кавказских языков. Арабская письменность с 19 века использовалась как язык власти, права и культуры. Данная традиция продолжилась и в 1920-е годы.³⁰ Языки, имеющую свою уникальную графику (например, армянский) исполнялись соответственно на ней. В подобной ситуации заголовки и подписи к плакатам были адресованы в первую очередь тем группам населения, которые владели грамотой. К неграмотным слоям

²⁹ Бобровников В.О. Язык советской пропаганды на мусульманском Востоке между двумя мировыми войнами (1918-1940) // Плакат Советского Востока, 1918-1940. М, 2013. С. 7 – 23.

³⁰ Хабутдинов А.Ю. Между модернизмом и атеизмом, от арабского шрифта к латинице: тюркские народы СССР в 1920-е гг // Плакат Советского Востока, 1918-1940. М, 2013. С. 25 – 23.

населения плакат обращался за счет яркого языка карикатуры, который составлял основную доминанту плаката. В конце 1920-х годов началась крупномасштабная акция по переводу национальных языков с арабской графики на латинский алфавит. С началом мировой революции большевики ориентировались на создание общего единого языка и единой графической системы³¹, дабы все больше стереть границы между различными культурами и народами. Выбор латиницы объяснялся тем фактом, что она распространеннее кириллицы. Изначально экспериментам подверглись языки, алфавиты которых использовали арабскую или иную систему письма, а последним этапом должен был стать переход на латинскую основу русского языка³². В последствии перевод языков на латиницу был свернут, а в связи с переориентацией политического курса страны на установку победы социализма в отдельно взятой стране, языки различных народов СССР стали переводиться на кириллицу. Это было связано с принятием Конституции 1937 года, а также глобального русификаторского проекта.³³ По мнению высших эшелонов власти, данный акт должен был привести к стиранию национальных различий между народами и формированием единой общности – советского народа, что было призвано еще сильнее углубить процесс создание советской культурной идентичности. Эти крупномасштабные проекты не могли не отразиться в плакатах Советского Востока, где мы видим одновременно сосуществующие разные типы письма, а также постоянные изменения в шрифтах. Тем не менее вплоть до начала 1930-х гг. многие плакаты продолжали выпускаться в арабской графике, что говорит о том, что реализация всех изменений и реформ в области языка протекала не так стремительно.

³¹ Одним из языков, который должен был стать «языком мировой революции», по предложению Троцкого, был плановый язык эсперанто. См. подробнее.: Власов Д. В. История применения эсперанто в России: печать, радиовещание, переписка, самиздат. М., 2014.

³² Луначарский А. Латинизация русской письменности // Культура и письменность Востока, № 6, 1930, С. 20—26.

³³ Исаев М. И. Языковое строительство в СССР: процессы создания письменностей народов СССР. М, 1979.

Что касается языка визуальной пропаганды, то он так же претерпевал изменения, в первую очередь в связи с тем, что эпоха была достаточно динамичной и сменяющие друг друга стили и художественные принципы оказывали свое влияние на плакат в достаточной степени. Происходил активный процесс складывания определенного пропагандистского пафоса и иконографии характерной для советского политического плаката, которая постепенно институционализировалась и уже в 30-е годы стала приобретать четкие универсальные принципы.³⁴

Стилевые особенности в изображениях 1920-х годов заметно коррелируют с дореволюционными художественными влияниями, и несмотря на то, что новая культура принципиально пыталась покончить со всем старым «буржуазным», так или иначе во многих вещах наследует ей. Однако данное суждение справедливо только для 1920-х годов, так как следует пройти буквально десятилетие и уже в 1930-е годы досоветские тенденции полностью стираются, уступая место однообразию и обязательным формам соцреалистического канона³⁵. Многие плакаты обнаруживают поразительное сходство с досоветской журнальной карикатурой³⁶, зачастую представляющие собой «стрипы»³⁷ с текстовыми подписями внизу. Заметное влияние на стиль оказывали и исторические стили - модерн, постепенно сменяющийся авангардом и конструктивизмом, а также народные жанры – лубочных картинок или татарского каллиграфического рисунка-шамаила.³⁸

Если говорить об основных темах и сюжетах плакатов, то они как правило конгениальны времени. В частности, все наиболее яркие события, которые были актуальны для той эпохи так или иначе отразились в плакатном

³⁴ Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон. М, 2000. С. 283.

³⁵ Там же. С.283.

³⁶ Рожнова О. И. История журнального дизайна. М., 2009. С. 21.

³⁷ Термин «стрип» (от англ. strip – полоса, лента), заимствован из технологии создания комиксов и представляет собой ленту из нескольких изображений встроженных в ряд и сопровождаемых текстом.

³⁸ Вагапова Ф. Г. Синтез традиций в оформлении дореволюционных татарских сатирических журналов // Вестник ТГГПУ. Филология и культура. 2011. №. 26. С.277 – 280.

искусстве. Однако, здесь следует оговориться и отметить, что плакат не был просто отражением менявшихся исторических реалий, а в большей степени конструировал эти реалии и зачастую выдавал желаемое за действительность. По четкому замечанию британской исследовательницы В. Боннелл: «Это визуальное коммуникативное средство во многом предвосхищало процессы, происходившие советском обществе, и служило для них моделью, а не просто отражало их. Образы претворяли в реальность идеи, устремленные в будущее».³⁹

В частности, в переходный период, в период гражданской войны была актуальна военная тематика и антипропаганда белого движения. В 20-е годы становятся актуальны темы, связанные с одной стороны с советизацией и модернизацией восточных регионов, а с другой стороны борьбы с империализмом, как высшей стадией капитализма. В 1930-е годы наиболее актуальными темами стали достижения в области сельского хозяйства, а также темы, связанные с индустриализацией. В качестве особой темы, которая так же была широко представлена в графике и плакате рассматриваемого периода следует отметить «женскую тему».

Подобные темы, характерные для визуального языка раннего советского периода, К. Вашик и Н.И. Бабурина в своем фундаментальном труде «Реальность утопии: искусство русского плаката XX века» справедливо определяют, как разные вариации одной идеи – идеи освобождения, призванная для того, чтобы новый господа нового общества – рабочие и крестьяне могли идентифицировать собственные цели с целями революции. Идея «освобождения» таким образом выражалась не только в виде отмены старого капиталистического способа производства, но и «освобождении» от традиционных форм социальной жизни, в разрушении прежних структур власти и управления, преодолении неграмотности («освобождение» от

³⁹ Bonnell V. Iconography of Power. Soviet political Posters under Lenin and Stalin. Berkley, 1997. P. 14.

невежества), эмансипации женщины и даже в борьбе с алкоголизмом, болезнями и антисанитарными условиями жизни.⁴⁰

Таким образом рассмотрев основные параметры и характеристики плакатов, следует перейти к более детальному рассмотрению основных структурных «единиц» или паттернов, существовавших в плакате советского Востока, дабы более детально рассмотреть, как формировался «канон» и какие структурные элементы использовались для конструирования образа Востока.⁴¹

Для данного этапа были выбраны несколько генеральных культурных категорий: хронотоп, распадающийся на категории пространства и времени, основные персонажи (актеры), как центральные фигуры плакатной композиции, которые в свою очередь распадаются на протагонистов и антагонистов. Отдельно следует обратить внимание на некоторые частотные символы и атрибуты, присутствующие на плакатах, так как символика и семантика некоторых предметов важный момент для понимания встраивания того или иного элемента в общее культурное пространство советской культуры.

2.1. Визуальные категории конструирования Востока в советском плакате

2.1.1. Хронотоп

- *Пространство*

Категория пространства, одна из основополагающих категорий культуры. В визуальном плане она необходима для того, чтобы идентифицировать положение и представление конкретного визуального образа, одновременно с этим являясь образной системой. Пространство может быть, как конкретным, т.е. выражать вполне четкую привязку к конкретным местам, как реально существующим, так и воображаемым, так и абстрактным

⁴⁰ Вашик К., Бабурина Н.И. Реальность утопии: искусство русского плаката XX века. М., 2004. С. 93.

⁴¹ Иллюстрации представлены в Приложении 2.

и не иметь никакого локального пространства. Особенностью создания любого художественного пространства, является его многомерность. Для более детального понимания пространства художественной реальности, обратимся к основным трактовкам данного явления.

Ю.М.Лотман определяет художественное пространство в литературном произведении как «континуум, в котором размещаются персонажи, и совершается действие», выделяя при этом несколько его подтипов: «волшебное и бытовое, внешнее или внутреннее». При этом, «поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся и, переходя из одного пространства в другое, человек деформируется по его законам».⁴² Схожая трактовка художественного пространства представлена и у Д.С.Лихачева. В его понимании пространство может охватывать ряд стран, а может и ограничиться одной лишь комнатой. Оно может быть реальным (летописи, роман), а может быть воображаемым (сказка). Но так или иначе, оно неотделимо от фабулы и сюжета произведения.⁴³

В процессе конструирования Востока, пространственные характеристики визуального плана, становятся особенно необходимыми, так как помогают лучше ассоциировать то или иное изображение с конкретной привязкой к месту действия, чаще всего географическому, тем самым привязывая для реципиента место действия «здесь и сейчас», меж с тем, категория пространства помогает четче осознать то, к какому окружению следует стремиться, а также встроить пространство в общее культурное поле советского дискурса.

Среди основных географических «восточных» регионов на которые распространялась советская пропаганда можно выделить: Кавказ, Среднюю Азию и Поволжье. Для конструирования пространства использовались характерные паттерны, такие как горы, степи, хлопковые поля, а также

⁴² Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М., 1988. С. 260 – 265.

⁴³ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.,1979. С.352 – 356.

элементы национальной архитектуры в изображении городов. Наиболее сложным для представления является безусловно Поволжье, так как здесь не было ярких образов пространства, помогающих более четко ассоциировать тот или иной плакат с конкретной географической точкой. Тем не менее, авторы пытались создать данную привязку изображениями реально существующих пространств.⁴⁴

Изображение Кавказа было непосредственно ассоциировано с особенностями рельефа, то есть изображениями гор, в которых либо непосредственно происходит действие, либо они изображены фоном. Средняя Азия наиболее часто топографически привязывается за счет изображения пустынь либо степей. Данные моменты необходимы были так же и для создания некоторого особенного восточного пространства, не характерного для большинства советских регионов, поэтому с этой целью активно прибегали к изображению экзотических пространств, но увлечение восточной экзотикой в данном случае приводило порой к забавным «курьезам», когда на фоне персонажа, в пустыне возникают пирамиды.

Отдельным пространством, характеризующим восточное пространство, выступало пространство архитектурное. Для лоцирования в той или иной местности, авторы плакатах изображали различные архитектурные постройки либо на фоне персонажей, либо в качестве непосредственного места действия. Такими же восточными пространствами становятся интерьеры, выдержанные в восточной манере. В связи с распространенностью ислама и его сильным влиянием на архитектуру восточных регионов, зачастую по архитектурным объектам, либо интерьерам сложно точно определить тот или иной регион. Кроме того, многие художники, особенно в центральных изданиях, создавали пространство воображаемое, так как не были знакомы с особенностями архитектурных традиций регионов, которые они изображали. Данная

⁴⁴ Бобровников В.О. Язык советской пропаганды на мусульманском Востоке между двумя мировыми войнами (1918-1940) // Плакат Советского Востока, 1918-1940. М, 2013. С. 7 – 23.

тенденция наблюдается на протяжении 1920-х годов, постепенно исчезая она стала заменяться изображением пространств уже менее ориенталистскими и более советскими.

В изображении пространства зачастую появляется элемент характеризующий цивилизаторскую функцию советской власти – это появление завода. Вообще завод, появляющийся на фоне, либо являющийся непосредственным местом действия, является наиболее часто встречающейся смысловой единицей. Это не случайно, так как в процессе «советизации» восточных регионов необходимо было встроить «несоветское» в «советское».

Это кажется довольно интересным, так как в итоге приводит к поразительным моментам, когда средневековые пространства с изображением пустынь и караванов, сочетаются одновременно с футуристическими видами «советского рая». Надо сказать, что завод как смысловая единица именно советская, присутствует зачастую на плакатах, даже в тех местах, где в этом нет особой необходимости, просто на фоне. Зачастую он затемнен, либо не несет никакой функциональной нагрузки в контексте изображения, но для реципиента таким приемом создается ассоциация с новой властью.

В связи с процессами индустриализации в СССР, завод как пространство, представленное в плакате, начинает изображаться более отчетливо, выступая как непосредственное место действия. Это не случайно, так как процесс индустриализации необходимо было подкреплять четкими ассоциациями визуального плана, с трудящимся населением. В пространстве советского Востока, рабочий представлен как именно труженик Востока, помещенный в пространство завода.

В связи с процессами индустриализации в стране, появляется еще один паттерн, это пространство колхоза, либо наиболее часто с ним взаимосвязанный паттерн поля, на котором работают крестьяне. Тема труда – ключевая для пространства советского дискурса, сама по себе.⁴⁵ Данная тема

⁴⁵ Михайлин В., Беляева Г. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 1. С. 89–109.

становится ассоциированной с пространством поля – рабочим пространством, пространства для труда. В контексте ориентализации пространства колхоз, в общем, и поле, в частности, приобретает характерные для регионов особенности, выражающиеся в изображении хлопкового поля.

Дальнейшее развитие концепта, приводит к тому, что на определенном этапе тема плодородия, урожайности на полях восточных республик развивается в образ некоторого «парадиза», «рая на земле», которым выступают восточные республики, являющего частью общего советского рая.^{46 47}

Таким образом, пространство изначально становится основной категорией, представляющей восточный план плаката и советского изотекста в целом, так как позволяло в наиболее полной мере воспроизвести антураж Востока, наряду с национальными костюмами в изображении персонажей, тем самым создавая характерную яркую образность. Однако, следует отметить, что данная категория наиболее сильно поддавалась созданию именно ориентального. С развитием и складыванием советского соцреалистического канона, данная категория начинает модернизироваться и смещаться в сторону более универсальных категорий пространства, характерных для советской культуры, лишь косвенно сохраняя свою изначальную цель – помещение в восточные регионы. Тем не менее данный процесс шел в русле общей унификации и создания единой советской культурной идентичности.

- *Время*

Категория «время» наиболее сложная для представления и понимания как в конкретном визуальном пространстве советского изотекста, так и в

⁴⁶ Deckard S. Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization: Exploiting Eden. New York, 2010. P. 83.

⁴⁷ Особенно этого поддерживается в представлении такого феномена советской массовой визуальной культуры, как фотокнига, где визуальные планы представляют счастливых рабочих на фоне изображений небывалых урожаев и выдающихся успехов в сельском хозяйстве, а в качестве оформления активно используются флоральные мотивы. См., например: 10 лет Узбекистана ССР. М., 1935; 15 лет Казахской АССР. М., Л., 1936; 15 лет Азербайджанской ССР 1920 – 1935. Баку, 1936 и др.

общефилософском понимании. В книге «Порядок из хаоса» И. Пригожин и И. Стенгерс развивают идею «контруктивной роли времени», его «вхождения во все области и сферы познания».⁴⁸ В силу этого категория времени – один из базовых элементов картины мира.

Для понимания советской культуры, категория времени, становится важной, так как, пожалуй, никогда именно временным параметрам не уделялось столько внимания. Необходимо сказать, что логика временного развития имеет линейную форму и традиционную трехчастную структуру «прошлое-настоящее-будущее», причем наиболее интересным и наиболее частым элементом, становится категория «будущего». Ни одна культурная традиция не была так устремлена в будущее, как советская. Наиболее яркое воплощение данная идея получила в знаменитой оркестровой сюите Г. Свиридова «Время, вперед!». С этим во многом связан определенный советский утопизм, и основополагающая для советского дискурса идеологема «светлое будущее».⁴⁹ Преодоление пространства и временного пространства в частности, становится ключевым идентификатором советской эпохи. Временное устремление вперед, скидывание со счетов старого и наибо́льшее установление нового, находило свое выражение и в визуальном. Наиболее характерное его проявление связано с использованием устремляющихся ввысь диагоналей в авангардном и конструктивистском искусстве. В дальнейшем идею диагонали, как идею устремления вперед, ввысь, преодоление настоящего отразится и в архитектуре. В. Паперный точно подметил, что диагональ картины не только создает эффект роста ввысь, но и перекликается с архитектурной гигантоманией позднейших сталинских высоток с их пирамидальным пафосом.⁵⁰ В этом тоже можно заметить определенные темпоральные характеристики.

⁴⁸ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. М., 1986. С. 255.

⁴⁹ Куляпин А., Скубач О. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М., 2013. С. 30-38.

⁵⁰ Паперный В.З. Культура Два. М., 1996, С.90.

Что касается непосредственно плакатов и изотекста Советского Востока, то здесь выражение категории «времени» соотносится с общим для советского дискурса. Наиболее применимая методика изображения темпоральности – это представление определенных оппозиций, оппозиции «до советской власти» и «после советской власти».⁵¹ Таким образом, зачастую многоплановые композиции представляют нам два пространства - негативное прошлое и позитивное будущее. Метод оппозиций, распространённая практика для представления выгодной стороны того или иного явления, который вплоть до наших дней активно используется в массовой культуре для наиболее сильного воздействия на реципиента.⁵² Однако, в отношении Востока этот метод оппозиций и двух временных планов одновременно используется еще для формирования оппозиции «Советский Восток» и «Зарубежный Восток», где в одно и то же время представлены два плана – позитивный и негативный соответственно. Подобный прием, позволяющий как бы одновременно заглянуть в два разных пространства, лишней раз позволяет зрителю ощутить разницу и четче понять правильность курса советской власти. Кроме того, использование для фона «колониального» Востока наиболее убедительная форма для осуждения империализма и западных капиталистических стран.

Помимо глобальных временных характеристик, в плакате используется и более конкретные указания на время, а точнее на время суток. Здесь следует отметить наиболее часто встречающееся изображение восходящего солнца, ассоциированного с рассветом. Рассвет, как культурный код уходящий еще в мифологические представления, имеет семантику пробуждения и начала новой жизни. Именно в этом контексте встречается рассвет в плакате: начало новой жизни – нового государства. Данный элемент понятен интуитивно, поэтому включен в визуальный язык плаката. Доступность и понятность

⁵¹ Купина Н. А. Категории тоталитарного мышления в зеркале языка //Ежегодник Научно-исследовательского института русской культуры. Екатеринбург, 1995. С. 67-76.

⁵² Например, подобный прием можно часто встретить в рекламе фармацевтических средств или средств личной гигиены, где изображения состояния «до» и «после» используется по методу оппозиций.

визуального языка – один из ключевых моментов для понимания. Таким образом, лишняя раз выполняя интегрирующую функции, категория времени создавала определенную хронологическую ситуацию достижения и свершения всех чаяний революции, при этом помогая в процессе «освобождения» от старого и преодоления этого состояния за счет противопоставления нового старому.

2.1.2 Система персонажей

2.1.2.1. Протагонисты

Исследования образа «советского человека» весьма популярны и различны.⁵³ Тем не менее в силу сложности данного явления советской культуры, оно требует постоянного пересмотра и переосмысления. Изображение основных акторов изображаемых на плакате как центральной фигуры, требует особого внимания, так как помогает лучше осознать модель конструирования советской культурной идентичности. Всех персонажей условно можно поделить на два больших класса это протагонисты и антагонисты. Эта бинарная оппозиция вкладывается в рамки базовой мифологемы «свой-чужой» и помогает наиболее ярко донести основные послы необходимые для формирования правильного отношения к основным установкам и ценностям нового политического режима. Следует отметить, что зачастую персонажи, как протагонисты, так и антагонисты, могут быть представлены не только антропоморфно, но и иметь другое воплощение. Тем не менее вписываясь в основную модель они так же рассматриваются как акторы.

В свою очередь протагонистов можно разделить на две крупных категории: первая, это персонажи персонифицирующие советскую власть и вторая, это персонажи, олицетворяющие человека Востока.

⁵³ См. например: Смирнов Г. Л. Советский человек: Формирование социалистического типа личности. М., 1980; Михайлин В., Беляева Г. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 1. С. 89–109 и др.

- *Персонификация советской власти*

Большевики после установления советской власти были охвачены идеей мировой революции. Это объясняется тем, что коммунистическая идея, носила мессианский характер: через распространение коммунизма, можно было освободить весь мир от несправедливости. Самая главная несправедливость проявлялась в эксплуатации одних стран другими, что наиболее ярко проявлялось в странах имеющих колониальную зависимость. Использование данного потенциального ресурса, где национально-освободительное движение могло привести к социалистической революции было привлекательным для большевиков. В этой связи необходимо было для начала решить проблемы с «ближними» территориями. Такими территориями во многом стали территории будущего Советского Востока: Кавказ и Средняя Азия. Процесс интеграции данных регионов необходимо было легитимировать, поэтому на раннем этапе в систему визуальной пропаганды встраивался по выражению Терри Мартина образ «положительной деятельности».⁵⁴

Советская власть в плакате советского Востока изображалась двумя линиями: посредством метонимии, используя самые популярные атрибуты и элементы, характерные для советской «мифологии» и конкретным персонифицированным изображением. Надо сказать, что использование метонимии – характерный художественный прием, используемый большевиками, когда вместо конкретного образа использует лишь символ или атрибут, означающий более широкое понятие.

Большевики, как отмечает Борис Колоницкий⁵⁵ во многом ориентировались на революционную символику. Плакаты используют обломки имперского герба, короны, скипетра и державы, как пережитки уничтоженной революцией власти. Основной символ новой власти проявлялся

⁵⁴ Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939. М., 2011.

⁵⁵ Колоницкий Б.И. Символы власти и борьба за власть. СПб., 2001. С. 343-344.

в использовании красного знамени, зачастую с надписями (на национальных языках и графике, используемой в том или ином регионе, в основном арабице, затем латинице), серп и молот (часто серп заменялся плугом), пятиконечная острая звезда. Подобная символика появляется почти на каждом плакате, означая «присвоение» советской властью новых регионов - своего рода знак качества. В основном все символы изображены либо на верхнем ярусе, либо выведены в центр композиции.

В процессе развития визуального языка, а также более тесной интеграции восточных республик использование данных образов теряет свою актуальность, а советские персонажи либо становятся априори восточными, либо начинают приобретать конкретное портретное изображение (например, Ленина или Сталина).⁵⁶

Среди основных типов персонажей представляющих советскую власть следует отметить тип красноармейца, а также тип советского рабочего и крестьянина, который постепенно сливается с типом человека Востока.

Использование типа красноармейца становится наиболее актуально в годы Гражданской войны, а также первых лет советской власти. Данный тип персонажа зачастую напоминает тип всадника (подробнее далее), а также имеет характерный облик – шинель и буденовка. Основная идея изображения этого типа была агитационная. Подобные агитки, с призывами записываться добровольцами, выпускали все воюющие стороны. В связи с тем, что пропагандисты не имели четких представлений о своих потенциальных союзниках на Востоке, данные плакаты выглядят крайне экзотично, а герои на них поставлены в театральные позы.⁵⁷

Следующим важным элементом присутствующим в плакате времен Гражданской войны и по ее окончанию, было изображение единения

⁵⁶ Подробнее об этом см: Плампер Я. Алхимия власти: Культ Сталина в изобразительном искусстве. М., 2010.

⁵⁷ Бобровников В.О. Язык советской пропаганды на мусульманском Востоке между двумя мировыми войнами (1918-1940) // Плакат Советского Востока, 1918-1940. М, 2013. С. 7 – 23.

трудящихся в вооруженной борьбе за советскую власть. Национальные персонажи протягивающие руки к красноармейцу, либо красноармеец, указывающий путь в коммунистическое будущее, весьма распространенный сюжет, подтверждающий «цивилизаторскую» миссию советской власти и ее ориентированность на включение в советскую систему народов Востока.

С развитием иконографии советского плаката наиболее ярко начинает проявляться взаимодействие персонажей, олицетворяющее взаимодействие между советской властью и восточными регионами. Наиболее частый тип взаимодействия – это взаимодействие посредством рукопожатия. Рукопожатие – жест, используемый для обозначения дружеских отношений, также взаимоподдержки и взаимовыручки.

Использование данного жеста советским солдатом либо рабочим с национальным персонажем является одной из наиболее частотной фигуративной концепцией, которая во многом предвосхищает должную еще выработаться в процессе становления советской культуры идеологемы «дружбы народов», наиболее яркое визуальное воплощение которой проявится в установке на ВДНХ фонтана «Дружба народов» в 1954 году.

Обращаясь к истории, следует отметить, что фигуративная концепция рабочего и солдата сформировалась еще в дореволюционном плакате. По замечаниям исследователей, предшественники ее встречаются уже в графике сатирических журналов эпохи первой русской революции 1905 г.⁵⁸ Здесь мы видим опять определенную преемственность характерную для плакатного канона, однако, как и ранее, восточная тема имеет некоторую специфику. Ранее, подобное взаимодействие двух персонажей, не имело четкого национального колорита.

В советскую эпоху в связи с интеграцией союзных республик в пространство СССР, необходимо было создавать это пространство дружбы, необходимое для формирования общей идеи, и меж с тем общей

⁵⁸ Стернин Г. Ю. Очерки русской сатирической графики. М., 1964. С.262.

идентичности, идентичности советского человека. Использование в формировании категории наднационального строилось на использование категорий национального. При этом используемое взаимодействие становится справедливо не только для схемы персонажей «советский - восточный», но и формируется схема «восточный-восточный», которая становится доминирующей, так как визуальный плакат переориентирует Восток в русло категорий советского, таким образом манифестируя свою присутствие на Востоке и формирует категорию «советского Востока».

- *Национальные персонажи*

Персонажи, олицетворяющие людей Востока, непосредственное изображение населения восточных регионов является наиболее значимой и отличительной чертой, характеризующей плакат Советского Востока. Типологически можно выделить несколько основных типов данных персонажей: персонаж-всадник, рабочий, крестьянин и наиболее общий тип, который можно назвать как человек Востока. Следует отметить, что в разных плакатах данные типы могут сочетаться друг с другом, но выделение подобных типов связано скорее с особенностями иконографии.

Начиная с периода Гражданской войны, в восточных плакатах появляются различные образы национальных персонажей. Для этого периода характерно использование типа всадника. В тот период, как советская, так и белогвардейская эмиграция еще смутно представляла своих союзников на российском Востоке.⁵⁹ Этим объясняется особенность в изображении данного персонажа. На раннем этапе тип персонажа всадника носит определенную театральность в позах, на голове у него папах, а в руках холодное оружие. Сами плакаты изображены слишком вычурно и наиболее заметно несут на себе отпечаток в духе ориентализма XIX века. В целом окружение подобных персонажей крайне романтизировано: под красными знаменами персонаж-всадник указывает путь в «коммунистическое будущее» на фоне

⁵⁹ Хейфец А. Н. Советская Россия и сопредельные страны Востока в годы гражданской войны, 1918-1920. М., 1964. С. 36.

виднеющихся на фоне гор. В качестве еще одной разновидности персонажа-всадника, на среднеазиатских плакатах встречается всадник на верблюде, на фоне которого вместо гор возникают бесконечные пески пустынь и караваны, идущие на фоне заката.

В 1920-е годы намечается тенденция в постепенном отходе от подобного романистического образа персонажа всадника и постепенно он начинает заменяться на персонажа всадника, ассоциированного с Красной Армией. В 1930-е годы данный персонаж практически перестал появляться в плакате и стал заменяться другими типами персонажа.

Наиболее общий тип персонажа – человек Востока, присутствует на плакатах на протяжении всего рассматриваемого периода, однако его функциональные характеристики и иконография претерпевает изменения. Человек Востока, в первую очередь имеет наиболее явные национальные черты. Это проявляется в изображении костюма, характерного для того или иного региона, а также антропологических черт. Орудия труда в восточных регионах имели «восточный колорит» - частое использование мотыги-кетмень у крестьянина и других символов местных традиций. Здесь в изображении работает принцип, чтобы узбек был похож на узбека, а татарин на татарина. Традиция изображения человека Востока имеет несколько иконографических типов: страдающий, призывающий либо ведущий к чему-то и находящийся в взаимодействии с другими персонажами.

Крайне популярный сюжет – это использование разных по национальному колориту персонажей на одном изображении, которые шагают с флагами и общими лозунгами, изображая равенство и братство всех народов Востока и более широко, всеобщее равенство и братство.

Восточные персонажи разной национально-религиозной принадлежности возглавляют шествие, с плакатами и стягами, напоминающие по визуальному ряду заключительные кадры из кинофильма Г.Александрова «Цирк», где героиня Любови Орловой Марион Диксон «принимается» в советский рай. Данный визуальный ряд, сопровождающийся песней «Широка

страна моя родная», провозглашающей «широту» советского государства и открытость для каждого. Подобные коннотации мы видим и в изображении шествия на плакатах (или в мультипликации). Народы Востока таким образом встраиваются в общую советскую систему.

Идея дружбы народов, формирующая на протяжении 1920-х годов, выражается, помимо общего содействия, также в характерном изображении рукопожатия – жесте дружбы. Наиболее частое сочетание – это сочетание данного типажа с архетипами рабочего или крестьянина, характерных для советского дискурса типов, которые, таким образом, дают нам сочетание рабочего Востока и крестьянина Востока, описывающего в схеме «советский + восточный».

Использование общей универсальной для многих типов иконографии в плакате советского Востока кажется не случайным. Типы рабочего, солдата и крестьянина взаимодействуют, а само их наполнение как может быть явным национальным, так и чисто советским, так как постепенно на протяжении 1920-х годов происходит стирание границ и переходы из одного типа в другой. Данные типы взаимодействуют посредством рукопожатия, в чем видится проявление слияния типов советских и национальных.

На протяжении конца 1920-30-х гг. национальные персонажи полностью перерождаются из чисто национальных в советских с национальными чертами. Мы видим уже характерных для советского канона изображения трудящихся за станками или в полях рабочих и крестьян Востока, полностью интегрированных в советское пространство и лишь изредка напоминающие о старых устоях ретроспективные сцены, составляющий второй план изображения.

Интеграция образов чисто национальных с образами рабочего и крестьянина было адекватно задачам политического курса, стремящегося создать общую универсальную идентичность, отличающуюся только

внешними формами, так как содержание необходимо было представить одинаковым для всех – социалистическим.⁶⁰

2.1.2.2. Антагонисты

Образ «другого» - необходимый важный структурный элемент в формировании идентичности.⁶¹ С помощью конструирования образа врага формировалось самоопределение советского человека. Основные негативные моменты, персонифицировались, находя свое выражение в визуальном плане и через конкретный образ осуществляли мифологизацию политического пространства, помогая лучше в нем ориентироваться.⁶²

Среди основных типов антагонистов в визуальном пространстве следует выделить две основных группы: это враги внешние, ассоциированные в первую очередь с враждебными капиталистическими странами и внутренние, те, которые своими действиями противоречат новой идеологии, изображая пережитки старого режима.

- *Образ «буржуя» / империализм*

Образ «буржуя» и ассоциированное с конкретным образом более широкое понятие капитализма и империализма, становится наиболее популярной фигурой в конструировании образа внешнего врага. Надо отметить, что зачастую сама иконография данного образа распространяется и на изображение внутренних врагов, но немного в других ипостасях, к чему мы вернемся чуть позже.

Наиболее ранние плакаты, как правило, содержат наиболее абстрактные и неконкретные формы изображения империалистического врага. Так, например, в ранних плакатах капитализм представлен как метафорическая тьма «окутывающая» мир, а социализм и советская власть в свою очередь

⁶⁰ Подробнее об этом см. Главу 3.

⁶¹ На этом во многом строится концепция Э. Саида.

⁶² Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917-1941) и модели идентификации советского человека //Диалог со временем. М., 2012. № 39. С. 372.

представлена в качестве солнца. Однако, подобные метафоры в процессе складывания определенной традиции изображения «империализма», впоследствии будут встречаться все реже, а идея борьбы с империализмом, как борьбы с врагом начинает выходить на первый план. «Империализм» персонифицируется, и начинает приобретает начала зооморфные черты, выступая, то в роли дракона, то в роли паука.⁶³

По мере становления характерной для ранней советской культуры иконографии, не только плакатной, но и мультипликационной, например, мы приходим к выводу, что оформляется характерный тип врага-империалиста, имеющий уже антропоморфную форму. Это тип персонажа, которого можно назвать «буржуй». Характерные черты «буржуя» – это его корпулентность, а также наличие таких атрибутов, как цилиндр, галстук-бабочка, часто его изображают с сигарой во рту. Как правило ехидная улыбка, злорадство либо сложенные руки присутствуют в физиогномике и позе. Зачастую в руках персонаж держит мешок с деньгами. Похожие характеристики, как например, корпулентность, в последствии приобретают так же и другие персонажи. Сама фигура буржуя активно существует в качестве ключевого антагониста на протяжении 1920-х гг, после чего постепенно начинает вытесняться другими типами внешнего врага.

Прямые предшественники в подобном изображении «буржуя» обнаруживаются еще в графике эпохи Великой Французской революции, как и само слово «буржуазный» уходящий в риторику данной эпохи. В революционный период, в связи с модой на революционный социализм и заимствование в политической культуре элементов присущих Великой Французской революции, во многом были заимствованы и некоторые аллегорические фигуры.⁶⁴

⁶³ Вайс Д. Паразиты, падаль, мусор. Образ врага в советской пропаганде // Политическая лингвистика. 2008. №. 24. С.19.

⁶⁴ Hobsbawm E. Man and Woman in Socialist Iconography// History Workshop Journal. 1978. Vol. 6. №. 1. PP. 121-138.

Буржуй как правило либо выражал какую-то укрупненную идею, как империализм в целом, либо изображал какую-то отдельную страну, либо группу стран (Англию, США, Антанту и пр.)

В процессе развития и формирования иконографии образа внешнего врага, уже в 1930-е гг, он приобретает некоторые новые постоянные характеристики и уже отходит от конкретной иконографии «буржуя», олицетворяя более общие моменты. Во-первых, внешний враг имеет атрибуты с изображением свастики – символа характерного для Третьего Рейха, что указывает на противопоставление СССР и Третьего Рейха и последующего истребления данного «врага». При этом образ врага демонизируется, начинает появляться безумие во взгляде, руки, испачканные в крови, пальцы с длинными ногтями и прочие характеристики, придающие максимально негативные коннотации. В некоторых случаях, враг изображен наоборот весьма униженно, например, маленьким и ничтожным, либо может приобретать образ свиньи в каске со свастикой.

Среди основных акций, которые присущи данному типу персонажа, это разного рода вредительства, однако наиболее часто показаны разные формы истребления врага. Процесс борьбы чаще всего изображён ненасильственным. Враг зачастую предстает поверженным или униженным. Таким образом, представляя уже совершенный факт свержения империализма. Здесь персонаж соприкасается с темпоральными характеристиками и категорией будущего. Таким образом, закрепляется будущая победа, которая мыслится как достигнутая. Визуализация победы над врагом помогает снять план страха перед ним, а также создает ощущение возможности и необходимости подобной борьбы.

Следует отметить, что образ внешнего врага, не в каждой ситуации изображен как немощный и поверженный. В плакате Советского Востока, зачастую внешний враг присутствует в качестве эксплуататора, чаще всего колонизатора, под гнетом которых находятся толпы бедных тощих трудящихся. Такая иконография характерна для изображения колониального

зарубежного Востока, который всегда изображается крайне гротескно. На фоне подобных изображений возникает оппозиция с изображением Советского Востока, который представляет собой полную противоположность. Феодальные устои колониального Востока, контрастируют здесь с утопическими картинами счастливых трудящихся на фоне дымных заводов и советской символики.

Таким образом, можно сказать, что использование в языке политической пропаганды универсальных типов персонажей не было кардинально отличным от тех стереотипов и клише, существующих в политической карикатуре раннего советского периода, однако встраивание его в визуальное поле, все же имело ряд особенностей. Первая, это то, что активно использовалась визуализация идей с империализмом, в первую очередь через персонификацию империалистических стран в образе «буржуя», либо аналогичных ему образах. Второе, это использование «колониального дискурса» для создания оппозиций между зарубежным Востоком и советским Востоком с целью подтверждения тезиса о правильности политического курса советской власти.

- *Внутренние враги*

Внутренние враги, это те антагонисты, которые возникают из общей с деятелями нового общества среды. Рассмотрение их, кажется, наиболее важным, так как наиболее полно раскрывает специфику именно «восточного» плаката.

Самая яркая фигура внутреннего врага, проявилась в связи с резкой критикой религии советской власти. Это фигура религиозного деятеля. Как для центральной России, толстый православный поп с большим крестом воплощал старый режим, наряду с деятелями белого движения, либо кулаком, так и для восточных регионов служитель культа, в первую очередь ислама, выступал как нежелательная фигура. Однако, следует отметить, что в основном для мусульман изображения поначалу были более «осторожными» и только в разгар безбожной пятилетки, а также серьезной антирелигиозной

политики, оскорбление религиозных чувств мусульман набрали полные обороты. Помимо служителей культа и самих верующих, осмеянию придавали и представители мусульманских элит.

Для изображения внутренних врагов использовались в первую очередь стереотипы, чем реальное сходство со служителями культа. Это проявляется в характерной одежде и головном уборе. Наиболее частый атрибут, который характеризует данный тип персонажа, это книга, которая подразумевает Коран. Мулла изображался так, чтобы было понятно, что это мулла. Это объясняется, во-первых, тем, что создатели плакатов, особенно в центральных издательствах Москвы или Ленинграда зачастую не были знакомы с реалиями национальных республик и особенностями ислама, либо другой религиозной традиции, а во-вторых основная задача была в донесении идеи борьбы (освобождения) с пережитками старого.⁶⁵ Таким образом, тут персонажи выступают в первую очередь как символ, что с определенными оговорками, можно рассматривать как проявление ориентализирующего начала.

Плакат формирует образ других, чуждых советской власти элементов. Они широко представлены в разного рода сюжетах, но также как с врагами внешними основная задача заключалась в их уничтожении и пресечении деятельности. Здесь использованы традиционные для советского плаката бинарные оппозиции, изображающие негативные образы «внутренних» врагов и позитивные простого народа. Противопоставление как правило выражается в изображении возвышающегося гиперболизированного протагониста – человека Востока и маленького ничтожного антагониста.

Мотив борьбы также представлен в весьма нетривиальных формах. С конца 1920-х годов появляются изображения, на которых мелких служителей культа давит трактор – символ социального прогресса. Похожий мотив «уничтожения» старого при помощи предметов, олицетворяющих

⁶⁵ Бобровников В.О. Язык советской пропаганды на мусульманском Востоке между двумя мировыми войнами (1918-1940) // Плакат Советского Востока, 1918-1940. М, 2013. С. 7 – 23.

индустриальный подъем, например, станок можно встретить в других плакатах.

Следующий образ, который можно встретить в связи с категорией «внутреннего» врага, это враг «классовый», который не связан с религиозной деятельностью. Время его появления можно определить началом 30-х гг, и связать с процессами индустриализации. Плакат определяет это лицо как расхитителя и разгильдяя. Это чуждый трудящимся человек, наличие которого требует так же истребления. Манера репрезентации этого образа в целом схожа с изображением деятелей религиозного культа. Это как правильно персонажи так же имеющие карликовые размеры и хитрое выражение лица. Наиболее частым атрибутом, сопровождающим данного персонажа, является мешок, либо большая коробка, как правило из которой что-то выпадает, таким образом изображая процесс ловли «с поличным». На основе сочетания несоизмеримо больших размеров протагониста и малых размеров антагониста строится очередная оппозиция, также призванная показать ничтожность врага и правильный курс нового общества.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что конструирование внутреннего врага, во многих моментах строилось на общих принципах и приемах характерных для конструирования внешнего врага и в целом «образа врага» советского дискурса. Тем не менее, в отношении восточных регионов, следует отметить активное использование местного восточного колорита и этнографических реалии региона с целью «приблизить» представленную идею к народу. Данный процесс был крайне важен, так как включал восточные регионы в советское культурное поле и помогал осуществлению проекта по созданию универсальной советской культурной идентичности, через использование универсальных категорий для построения идентичности.

2.1.2.3. «Свободная женщина Востока»: женские образы

В связи с установлением советской власти в республиках «советского Востока» (Кавказ и Средняя Азия), начался процесс переосмысления роли

женщины в деле строительства «нового общества». Старые устои и порядки, установленные веками в восточных регионах, стали рушиться. Советская власть была заинтересована в освобождении и раскрепощении женщины в целом, однако интерес к женщине Востока, был особым, так как большевики рассматривали их как потенциальный революционный ресурс⁶⁶.

Для реализации этой цели помимо активного использования женских образов в советском плакате, использовались различные формы репрезентации «восточной» женщины, с помощью специальных изданий, таких как серия брошюр «Труженица Востока»⁶⁷ или же женский журнал «Работница», выходивших в этот же период. Необходимо отметить, что подобные издания создавались про восточных женщин, но для массового читателя, таким образом этот образ конструируя. Среди визуального ряда, следует отметить яркие обложки, универсальные для всей серии, представляющие образ той или иной представительницы Востока, как советского, так и зарубежного. Каждая представительница была подчеркнута «этнографична», ее изображение обрамлялось национальным орнаментом и названием части серии, стилизованной под национальную письменность (китайскую иероглифику, армянское письмо, арабскую вязь и пр.). Основная цель брошюр согласно информации, приведенной во вступительной статье к этой серии - «дать широким массам советских читателей возможность ознакомиться с бытом, правовым и экономическим положением женщины советского и зарубежного Востока».⁶⁸ К тому же авторы серии должны были «осветить работу и достижения партии и соввласти в области раскрепощения трудящейся женщины Востока».⁶⁹

⁶⁶ Massell G. J. *The Surrogate Proletariat. Moslem Women and Revolutionary Strategies in Soviet Central Asia, 1919–1929*. Princeton, 1974. P. 93.

⁶⁷ Данная серия была подготовлена членами Ассоциации Востоковедения при Центральном исполнительном комитете по заданию Отдела работниц и крестьянок ЦК ВКП(б) в 1927-1928 годах. Всего было выпущено 30 брошюр.

⁶⁸ Штейнберг Е. Л. *Китаянка: «Труженица Востока»*. М., 1927. С. 3.

⁶⁹ Там же.

Таким образом, мы сталкиваемся с интересной проблемой, связанной с формированием образов Востока, через женский образ (гендерную тематику). Если говорить об основных темах, которые волнуют создатели плакатов, то условно их можно поделить на несколько сюжетов-паттернов: освобождение от старых патриархальных устоев, которыми характеризовали «восточные общества», включение женщины в трудовую и общественную деятельность, а также переосмысление роли женщины как матери.

Среди плакатных изображений женских образов культивировался образ бесправной и необразованной женщины Востока. Тем не менее плакаты не отражают того факта, что, например, мусульманки, происходившие из среднего класса, активно участвовали в политической жизни своих регионов, избирались в городские Думы, создавали благотворительные общества⁷⁰, учились в гимназиях и на высших женских курсах еще и в досоветские времена⁷¹.

Тем не менее мотив эмансипированной женщины Востока присутствует на большинстве плакатов, затрагивающий женский вопрос. Данная категория представлена изображениями женщин в процессе «освобождения». Характерным признаком является открытое лицо, либо сдирание с себя покровов чадры, зачастую обнажающую не только лицо, но и голову и даже грудь. Этот символический жест призывал женщин избавляться от старых устоев и переходить на новый образ жизни. На многих изображениях традиционные головные уборы заменяются красными платками, напоминающие городских работниц того времени.

Такую новую по видению советской власти женщину зачастую сопровождают сестры-труженицы, которые могут выступать как поддержкой, так и наоборот «тянуть» ее к старой жизни, которая главная героиня мужественно отвергает.

⁷⁰ См.: Фаизов С. Движение мусульманок за права женщин в России в 1917 г.: страницы истории. Н. Новгород., 2005.

⁷¹ См.: Биктимирова Т.А. Ступени образования до Сорбонны. Казань, 2003.

Женщина на плакате советского Востока, приобретает ряд новых функций и изображает возможность реализации своего права быть свободной гражданкой нового общества. Это проявляется в изображении женщин, шагающих на демонстрациях, работающих за станками, голосующих и председательствующих на собраниях. Здесь, зачастую авторы плакатов создают оппозицию с изображениями «старой» жизни, где роль женщины в обществе была очень незначительной. Данные сцены могут представлены как в качестве оппозиции «до/после», так и в виде черно-белых или однотонных вставок, не доминирующих на композиции.

Несмотря на то, что женщине отводилась роль активного члена общества, вопросы, связанные с бытом и материнством, также не обошли стороной и плакат. Плакаты прививали современные нормы гигиены и здорового образа жизни, призывали отказаться от традиционных способов ухода за беременными женщинами и процессов родовспоможения. Эти сюжеты представлялись в изображениях сцен, построенных на бинарных оппозициях и принципе «до/после», сопровождаемые соответствующим текстовым содержанием либо статистическими данными указывающие на положительный результат. Тема материнства и ухода за детьми, а также формирования нового быта подкреплялась различной информационной составляющей, кроме того на «помощь» женщина должны были прийти различные новые институты, такие как ясли, детские сады и фабрики-кухни, которые плакаты призваны были продвигать в обществе. Необходимо отметить, что тут помимо «восточного» антуража присущего данным плакатам, они мало отличались от остальных советских плакатов, выполняющих подобную функцию.

Таким образом, следует отметить несколько тенденций в репрезентации женской темы в изотекстах советского Востока. Во-первых, это упор на изображение традиционного уклада жизни, который отличает незападные общества и его преодоление. Основную и главную роль здесь играет национально-религиозный фактор. Во-вторых, становление экономической

независимой и эмансипированной советской женщины Востока. Основная модель, которую предлагают большевики – это вовлечение женщин в общественно-политическую жизнь, посредством получения образования и трудовой деятельности. В-третьих, переосмысление роли материнства и детства и встраивание его в контекст нового советского образа жизни.

2.2. Новые жанры: советская мультипликация и ее роль в конструировании образов Востока.

Мультипликация, как вид историко-культурного источника, практически не рассматривается историками, становясь уделом лишь профессиональных киноведов и узких специалистов в области мультипликации. Однако, в рамках историко-культурного исследования, мультипликация может стать нетривиальным и незаменимым источником, который является органичной частью социокультурного пространства, особенно в XX веке и в начале века XXI. В этой связи привлечение мультипликации к исследованиям, становится просто необходимым, так как позволяет глубже раскрыть многие аспекты культурной и духовной жизни общества, его настроений и основных тенденций в истории культуры. Являясь объектом, зачастую предназначенным для детско-юношеской публики, мультипликация выступает, точным индикатором основных установок и ценностей, существующих в обществе, особенно, когда речь идет об обществах с сильной идеологией. Таким образом, мы подходим к проблеме советской мультипликации, как одному из наиболее ярких примеров.

Россия уже до революции являлась флагманом, тогда еще зарождающего нового вида искусства – анимации. Одними из первых работ, выполненных в технике «объемной» анимации стали работы режиссера Владислава Старевича⁷² После революционных событий 1917 года и установления новой власти, в ранние советские годы с новыми формами

⁷² Энциклопедия отечественной мультипликации / сост. С.В. Капкова. М., 2006. С.13

искусства и вызовами времени, бумом авангарда, мультипликация начинает переживать свой бурный расцвет. Многие режиссеры того времени экспериментировавшие с киноискусством, обращали свое внимание и на анимацию⁷³. Новая сфера экранных искусств помогала новаторам раскрыть весь свой творческий потенциал, а также нести в массы установки и идеи, которые были востребованы в новом обществе. Таким образом, мультипликация выступала не только в качестве площадки для самовыражения революционеров от искусства, но и становилась важным механизмом в деле советской пропаганды.

В начале 1920-х годов среди молодых режиссеров занимавшихся анимационным кино стали формироваться различные объединения, которые имели неофициальный характер, в силу того, что кинематографическое руководство считало мультипликационное искусство несерьезным делом. При Государственном техникуме кинематографии художниками Зеноном Комиссаренко, Юрием Меркуловым и Николаем Ходатаевым была организована мультипликационная мастерская, в которой начинали работать многие будущие классики советской мультипликации. Первый фильм мастерской назывался «Межпланетная революция» (1924) и представлял собой пародию на фильм «Аэлита» Якова Протазанова, появившегося в том же году и ставший классикой.⁷⁴

Следующий фильм 1925 года «Китай в огне» режиссеров Зенона Комиссаренко и Юрия Меркулова, был создан при поддержке общества «Руки прочь от Китая!».⁷⁵

Мультфильм показывает реалии китайского общества в 20-е гг. XX века, протестует против иностранного вмешательства в дела Китая, выступая в

⁷³ Энциклопедия отечественной мультипликации / сост. С.В. Капкова. М., 2006. С.13-14.

⁷⁴ Коновалов О.А. Анимационное кино в СССР [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино. URL:

http://www.2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=31

⁷⁵ Асенин С.В. Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации. М., 1974. С.22.

поддержку китайской революции. В фильме соединяются принципы советского «живописного» авангарда, политической карикатуры и традиционной китайской живописи. Мультфильм на удивление был тепло принят после показа во Франции, так как французского зрителя привлекла в первую очередь эстетическая составляющая, а не пропагандистский пафос.⁷⁶

Основное повествование фильма поделено на две части. В первой части начальные кадры показывают нам карикатурный образ «империализма», поглотивший половину мира (в мультфильме это трактовано буквально, как персонифицированный «империализм», пожирающий страны и континенты). Далее перед нами возникают образы Китая – как страны вечного спокойствия и созерцания, поработанный сырьевой кабалой со стороны западных хищников, к которым присоединяется Япония, вступившая на путь капитализма. Изображение Китая характерно для изображения зарубежного Востока в духе колониального дискурса. В эстетическом плане, противопоставляются два «мира»: западные персонажи, изображенные карикатурно и Китай, изображённый более традиционно для китайской культуры. При наложении двух различных манер изображения друг на друга возникает особенно комичный эффект.

Вторая часть посвящена идее китайской революции, на подмогу которой приходят советские революционеры. Негативно окрашенные отрицательные образы «капиталистического Запада» сменяются светлыми образами Страны Советов, выраженными в характерных символах – звезда и серп и молот. Возникают постоянные отсылки к реалиям Советской России. Кроме того появляется образ революционера-добродетеля, едущего на поезде Москва-Пекин. Советская власть – поддержка и опора китайских революционеров, их идеологические «братья», что не раз подтверждается соответствующими титрами, сменяющими изображение.

⁷⁶ Коновалов О.А. Анимационное кино в СССР [Электронный ресурс]// Энциклопедия отечественного кино. URL: http://www.2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=31

Несложно догадаться, что мультфильм представлял своего рода политический памфлет, одной из целей которого было создание негативных стереотипов интернациональных капиталистов – Америки, Великобритании и прочих. Персонификация данных образов, так же напрямую сопряжена с созданием образа врага и закреплением его с такими идеологемами как «империализм» и «капитализм». С другой стороны, важной целью данного фильма, являлась пропаганда социализма на Востоке и агитация за интернационал. Во многом закрывая двери на Западе, СССР делал ставку на подъем национального движения в колониальных и полуколониальных странах, с последующей их переориентировкой на социалистический путь развития.

Кроме того, помимо объективно политических интересов, здесь возникает важный момент, связанный с формированием новой идентичности в Советской России. Отвергая путь капитализма, СССР противопоставляет себя «Западу», и выступает в качестве носителя мессианских идей распространения социалистической революции по всему миру.

Другой мультфильм, того же времени, посвященный Китаю, - кукольный мультфильм 1928 года режиссера Марии Бендерской «Приключения китайчат». Стоит отметить, что работа стала первой в истории отечественной мультипликации, выполненной в технике «кукольной анимации».⁷⁷

Китай также изображен как полуколониальное государство с несвободным населением, поработанным капиталистическими странами. Этот факт обыгрывается противопоставлением образов китайцев и англичанина - капиталиста Тома, изображенного в виде эксплуататора, основным интересом которого является потребление. Здесь снова возникает стереотипный образ, заложенный ранее. Кроме того, кукольная анимация сменяется реальными кинокадрами, изображающими процесс посадки и

⁷⁷ Асенин С.В. Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации. М., 1974. С.23.

выращивания риса местным населением. На службу к англичанину Тому попадают два китайчонка, которые должны работать поварами в его доме, но в итоге сбегают в поисках «лучшей жизни» и надежде найти такую страну, где «бедные люди свободны, а детей – не бьют».

В ходе путешествия китайчат перед зрителем возникает несколько мест, которые они посещают – Африка, США и СССР. Африка, так же, как и Китай поработочена колониалистами. В Соединенных Штатах, образ которых сопряжен с яркими символами Свободы (кадры с изображением статуи Свободы), китайчата сталкиваются с расовыми предрассудками и дискриминацией. Только попадая в Советский Союз, китайчата встречаются с советскими пионерами, которые с радостью принимают их в свои ряды, не обращая внимание ни на их происхождение, ни на социальный статус.

Таким образом, Советский Союз показан в виде мультикультурного образования, открытого для представителей любых народов, агитирующего за интернационализм; формулируется идеологема «дружбы народов». Мультфильм продолжает линию конструирования образа врага и противопоставления капиталистическим и империалистическим ценностям. Во многом высказывается идея о близости исторических судеб восточного мира и России в своей борьбе против навязывания «западных ценностей».

Еще одним мультипликационным фильмом с определенными ориентализирующими тенденциями становится «Самоедский мальчик» Н. Ходатаева, О. Ходатаевой, В. и З. Брумберг выпущенный 3-й фабрикой Совкино в 1928 году. В этом мультфильме, как и в «Приключении китайчат» стала наиболее заметно проявляться тенденция переориентировки анимации на детскую аудиторию.

В основе сюжета, лежит история ненецкого мальчика Чу, живущего в рамках традиционного уклада жизни народов Севера. Экспозиция мультфильма представляет нам определенное экзотическое северное пространство – зону вечной мерзлоты, а также изображения типичных для

данного региона элементов – чума и саней с собачьей упряжкой. Как во многих визуальных текстах персонажи подчеркнуто этнографичны, а в общем визуальном плане использованы образы изобразительного искусства народов Севера. В качестве антагониста предстает внутренний враг в образе шамана, изображенного жадным и властолюбивым.

В процессе развития сюжета, ненецкий мальчик унесенный на льдине в открытое море, оказывается спасенным советскими моряками, олицетворяющими советскую власть. На корабле Чу попадает в Ленинград, где поступает на рабфак народов Севера. Процесс обучения изображен в противопоставлении с ретроспективными кадрами северного пространства, где герою предстоит построить новое общество. Подобными методами в мультипликационном фильме осуществляется визуализация интеграции северных народов в советское общество и цивилизаторская миссия советской власти.

В заключение следует отметить, что все мультфильмы стали характерным явлением своего времени. В художественном плане, придерживаясь изначально авангардных экспериментов, анимация отражала и социально-политические явления своего времени, в первую очередь, оставив на себе отпечаток советской пропаганды. Обращение к восточной теме, стало не только политической реалией того времени, но и весьма удачным выбором для раскрытия творческого потенциала деятелей искусства ранней советской эпохи. Кроме того, визуальный план ранней советской мультипликации представлял положительный образ советской власти и процессы встраивания восточных тем в пространство советской культуры. В новом обществе культура распространяла новые идеи, меж с тем и формируя это самое общество.

Глава 3. Восточный аспект освоения реального пространства советской культуры.

3.1. Культурно-массовые зрелища в процессе интеграции народов Востока в советское общество (на примере деятельности Ленинградского Дома просвещения Народов Востока).

Одним из важных моментов в политике советской власти, связанных с интеграцией представителей различных национальностей в культурное поле нового государства, было создание Домов народного просвещения.

Первым подобным опытом стало создание в 1917-1919 гг. в Петрограде рабочих и коммунистических национальных клубов, которые с 1920 по 1932 год были преобразованы в Национальные дома просвещения.⁷⁸

Основу деятельности данных домов составляла культурно-просветительская работа, ликвидация неграмотности и политическая пропаганда среди трудящихся национальных меньшинств Петрограда-Ленинграда; включение в культурное пространство СССР.

С весны 1933 г. до лета 1935 г. в Ленинграде работало 12 домпросветов. 1 сентября 1934 г. был образован Комбинат национальных домов просвещения - это объединение домпросветов, расположенных по адресу ул. Некрасова, 10. С сентября 1937 года по январь 1938 года началась ликвидация домпросветов.

В настоящий момент документы, отражающие деятельность домов, хранятся в Центральном государственном архиве литературы и искусств Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) и скомплектованы в единый архивный фонд «Национальные дома просвещения Ленинграда» (Ф.258). Необходимо отметить, что сведения, сохранившиеся в архиве весьма фрагментарны и не отражают полностью всю историю деятельности этих организаций, тем не

⁷⁸ Ярошецкая В.П. Национальные дома просвещения Петрограда-Ленинграда в 1920-1937 годах (по документам ЦГАЛИ СПб) [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://mirpeterburga.ru/online/readings/index9.html>.

менее на основании имеющихся данных можно проводить анализ и делать соответствующие выводы.

Одним из домов просвещения функционировавшим в Ленинграде был Дом просвещения Народов Востока, образованный в 1928 году и объединявший под своим началом представителей 26 национальностей: ассирийцев, вотяков, казахов, китайцев, корейцев, марийцев, узбеков, народов Кавказа, цыган, чувашей и др. Представители наиболее крупных национальных меньшинств Петрограда-Ленинграда имели свои национальные секции (например, китайская секция, корейская секция, цыганская секция, ассирийская секция и др.).⁷⁹ Следует отметить, что цыгане не получили своего отдельного дома просвещения, как например евреи, имевшие Еврейский домпросвет, а были интегрированы в структуру Дома просвещения Народов Востока.⁸⁰

Деятельность Дома просвещения Народов Востока, как и многих других домов, наиболее активно осуществлялась в период между 1933 и 1937 гг., судя по документам, сохранившимся в архиве. По составу документов, в основном это локальные акты, финансовые отчеты, книги учетов и прочие материалы документооборота. Однако, в рамках данного исследования наибольший интерес представляют редкие документы, отражающие культурно-массовую деятельность.

Трудящимся представителям национальных меньшинств, предлагалась разнообразная деятельность и формы проведения досуга: занятия по повышению уровня грамотности, художественная самодеятельность, экскурсии, выставки, циклы лекций, кинопоказы и многое другое. Обхват

⁷⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Л.1-2.

⁸⁰ Данное явление можно связать с активным лингвистическими исследованиями 1920-х гг., в частности Р. Л. Тернер доказал индийское происхождения цыган на основе сравнения цыганского языка и языков народов Индийского полуострова. Гипотеза об «индийском происхождении» цыган, до сих пор является главенствующей в науке.

посетителей разного рода мероприятий был различным, от пары-тройки человек, до 500 человек, на одном мероприятии.⁸¹

Образовательная функция, а также процесс ликвидации безграмотности реализовывались через кружки по повышению уровня грамотности. Расписание занятий включало в себя следующие предметы: русский язык, география, естествознание, арифметика, обществознание.⁸² В других секциях, помимо перечисленного набора дисциплин, имелись различия: изучение национального языка, в первую очередь его письменную форму. Так, в китайской секции, например, проводились занятия по изучению китайской письменности на основе латиницы.⁸³ Помимо повышения уровня грамотности, систематически читались циклы лекций на актуальные политические темы и проводились разъяснительные беседы, несущие идеологическую нагрузку. Так, например, при китайской секции в разное время были прочитаны лекции по агрессии Японии в Китае, об антияпонском движении единого фронта в Китае, борьбе испанского народа с фашизмом, итальянскому фашизму и многим другим. В других секциях лекции были посвящены памяти героев Парижской коммуны, итальянскому фашизму, борьбе испанского народа с фашизмом и пр.⁸⁴

Еще одной формой просветительской работы в Доме просвещения Народов Востока стали выставки, в основном носившие пропагандистский характер. Названия выставок и их содержание были незамысловаты: «Ленин», «Красная армия», выставка «2-й пятилетки» и т.п.⁸⁵

Наиболее востребованной и частой формой просветительской работы и проведения досуга, стали кинопоказы, массовые вечера и культвечера. Массовые вечера, как и кинопоказы, в основном, проходили в помещении

⁸¹ ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.45.

⁸² ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.9. Л.8.

⁸³ ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.22. Л.3.

⁸⁴ Там же. Л. 17 об.

⁸⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.45. Л. 51 об – 52.

самого Дома просвещения. Массовые вечера включали в себя выступления самодеятельных коллективов и национальных театров, существовавших при домпросвете: цыганского драмкружка, китайского театра пантомимы и пр.⁸⁶ Репертуар кинофильмов, был весьма разнообразным: от экранизаций русской классики («Тихий дон») до современных зарубежных картин («Огни большого города»), но чаще всего демонстрировались фильмы с явной идеологической нагрузкой («Чапаев» и другие).⁸⁷ Культвечера, представляли собой, в основном походы в театры и музеи. Наиболее посещаемыми театральными постановками, являлись постановки русской классики, например, опера «Евгений Онегин» П.И. Чайковского в Мариинском театре и другие. Среди самых посещаемых музеев были Эрмитаж и Музей атеизма (ныне Государственный музей истории религии).⁸⁸

Важное место в деле организации культурных мероприятий имели так называемые вылазки за город. Активисты домпросвета посещали пригороды Ленинграда (Петергоф, Гатчину, Пушкин), а также подшефный колхоз «Красный Восток», находившийся так же в пригороде Ленинграда.⁸⁹

Помимо чисто культурно-просветительских мероприятий, домпросвет осуществлял воспитательную функцию. Данные мероприятия были направлены на осуществление советизации «восточного» населения Ленинграда и перевод традиционного жизненного уклада различных народов в русло советского образа жизни. Самую большую проблему, среди различных народов представляли, в первую очередь цыгане. На этом примере хорошо видно, какие меры предпринимались и как решался данный вопрос.

Заседания членов бюро ставили на повестку дня вопрос о преодолении отсталости цыганского населения и «цыганщины», проявлявшейся в

⁸⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.45. Л. 1 об – 17 об.

⁸⁷ Там же. Л. 57 об – 60.

⁸⁸ Там же. Л.60 об. – 66.

⁸⁹ Там же. Л.66 об – 73.

«конокрадстве и ведении бродячего образа жизни».⁹⁰ Однако, самой большой проблемой, которую было решить сложнее всего для цыган, стало преодоление тунеядства. Источники, свидетельствующие о регулярных заседаниях и беседах на тему привлечения цыган к труду и работе цыган на производстве, говорят о том, что процесс превращения маргинальных слоев в пролетариат проходил довольно трудно.⁹¹ Меж с тем, определенные успехи на этом поприще имелись, так как в стенгазетах выходивших на весь Дом просвещения, а так же в автобиографических заметках и на заседаниях членов бюро цыганской секции можно было встретить, например, слова о том что "мудрая национальная политика советской власти и великой партии ЛЕНИНА-СТАЛИНА дала нам все возможности для нашего роста культурного, политического и экономического".⁹²

Данные процессы был оправданы действующей политикой партии, так как еще в 1926 году, И.В. Сталин в «Вопросах ленинизма» определил, что «при диктатуре пролетариата, социалистическая по своему содержанию и национальная по форме культура» должна ставить своей главной задачей «воспитать массы в духе интернационализма и укрепить диктатуру пролетариата».⁹³ Поэтому внешние проявления национального в духе национального творчества, подменялись социалистическими по своей сути массовыми действиями. Национальный элемент выступал в виде, своего рода «декораций», таким образом приобретая определенную форму восточной экзотики в духе ориентализма, в которую облачалось уже советской содержание.

Наиболее интересными с этой позиции для нас предстают протоколы заседаний смотров самодеятельности, в которых отразились основные

⁹⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.9. Л. 20, Л.30.

⁹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.9. Л. 20, 23, 30, 43, 47 и др.

⁹² ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.9. Л.31.

⁹³ Сталин И.В. Вопросы ленинизма. М.: Л., 1926. С. 565.

критические моменты, связанные с представлением национальными ансамблями, а также отдельными исполнителями народного творчества.

Комиссии, занимавшиеся просмотрами номеров, делали сильный упор на «национальность» исполнения того или иного художественного номера, соответствие его национальному колориту, превращая таким образом действие в своего рода «лубочный этнографизм». Однако, следует отметить, что в первую очередь членов комиссии, волновало качество исполнения. Судя по материалам, представленным со смотров, профессионализм исполнителей был вполне на уровне самодеятельного ансамбля, однако основные претензии предъявлялись к дисциплине, а также отсутствию специального образования у артистов.⁹⁴

Состав номеров, представленных участниками самодеятельности, включал в себя, как одиночные номера, в основном песенные, так и целые представления, но в целом один только народный фольклор представлять не нужно, а необходимо сочетать «старое» и «новое» и явить таким образом советский фольклор. При этом все то, что не являлось «чисто» национальным и не вызывало стойких ассоциаций с определенными культурными традициями разных народов, опять-таки вызывало критику. Это касалось не только песенно-танцевальных форм в чистом виде, но и таких элементов как костюмы и визуальное обрамление номеров.

Красноречиво в этом вопросе и само содержания культурно-массовых действий, осуществлявшихся по случаю крупных коммунистических праздников, например, очередного юбилея Великой Октябрьской революции.

В архивных делах Дома просвещения Народов Востока, сохранились редкие сценарии, массовых действий, которые позволяют оценить художественную составляющую с одной стороны и идеологическую с другой. Художественное содержание, как уже упоминалось раньше имело форму чисто национальную с упором на визуальный ряд: костюмы, атрибуты, жанры

⁹⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.41. Л.1 – 8.

народного творчества, при этом идеологическая часть строилась по знакомому уже нам этого периода принципу – принципу оппозиций, между представлением о колониальном Востоке и советском Востоке. Подобные мотивы мы можем встретить в одной из сказок-пантомим для детского акробатического ансамбля.⁹⁵ Угнетенные представители китайского народа, стремились избавиться от угнетения на Родине – достигают Советского Союза, как места равных возможностей, для всех униженных и оскорбленных. Следует отметить, что данный сюжет не был исключительным и являлся характерным сюжетом для массовой культуры, встречающийся и в других формах визуального плана – плакате, анимации и пр.

Таким образом, можно сказать о том, что повседневная жизнь и формы проведения досуга национальных восточных меньшинств в 1930-е гг. в Ленинграде, мало чем отличалась от жизни основного населения Ленинграда. Приоритетной задачей Дома просвещения Народов Востока, стала задача по проведению культурно-просветительской работы, ликвидации неграмотности и политической пропаганды, что отвечало запросам времени. Однако, одним из значимых моментов в деятельности Дома просвещения Народов Востока, стала не только культурная интеграция народов Востока в советское общество и формирование новой советской культурной идентичности, но и сохранение, хоть и в несколько усеченной форме, своей национальной культуры и поддержание связей с представителями своей национальности. В целом же содержание основных мероприятий, а также их внутренняя логика строилась по тем же принципам визуального построения, что и другие формы советской визуальности.

3.2. Репрезентация «Востока» в архитектурном пространстве (на примере архитектуры советских выставочных ансамблей).

⁹⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Д.52. Л.25-28.

Осмысление советской культуры межвоенного периода, а также выявление степени вкладывания в новую культурную идентичность восточного компонента через визуальный план, представляется невозможным без рассмотрения архитектурного облика новой страны.

Архитектурный визуальный язык в иерархии советских визуальных искусств имеет наиболее высокое положение нежели другие формы. В этом отношении, рассмотрение архитектуры в контексте общей истории визуальности советской эпохи становится удачным контрастом, на фоне которого можно судить о разрыве и неравномерности либо наоборот определенной внутренней логике в политике конструирования советской культурной идентичности.

В качестве, пожалуй, самого представительного жанра архитектуры следует выделить выставочные ансамбли СССР. Данная форма представляет безусловный интерес, так как большинство выставочных ансамблей создавались с целью представить успехи и достижения нового режима (как явные, так и мнимые). Это была своего рода квинтэссенция основных идей, которые необходимо было транслировать в обществе, не только внутри страны, но и за ее пределами, так как большинство ансамблей готовилось в первую очередь для международных выставок. Таким образом, наряду с другими массовыми формами, выставочные ансамбли формировали определенное направление в общественном сознании и создавали общее оптимистическое мироощущение с идеями движения в светлое будущее.

Работа с таким специфическим источником, представляет определенную сложность, в связи недолговременностью существования выставочных ансамблей, а также быстрой утратой подобных произведений. Однако данный факт сам по себе интересен, так как свидетельствует об утилитарности подхода к произведениям эпохи. Кроме того, помимо реально существующих, либо существовавших архитектурных объектов, следует отметить архитектурные проекты и конкурсы, которые существовали в данную эпоху.

В революционные годы, период Гражданской войны, а также голода и разрухи, связанных с масштабными изменениями в политическом курсе страны, об архитектурных изысках, участии в выставках, тем более международных, речи идти не могло.⁹⁶ Однако пережив данный этап, страна начала восстанавливаться и не в последнюю очередь возникла потребность представить широким массам достижения советской власти. Для решения данной задачи в октябре 1922 года, было принято постановление о проведении в Москве Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки (ВСХВ).⁹⁷ Главным архитектором был назначен академик А.В. Щусев, а главным конструктором – А.В. Кузнецов.

Для проектирования генерального плана выставки в июле 1922 года был объявлен конкурс, на который было подано 27 проектов, однако большинство идей не были поддержаны Щусевым. Параллельно был проведен также закрытый конкурс для участия, в котором были приглашены профессионалы – архитекторы с большим опытом в области сооружения выставочных ансамблей. Победителем конкурса стал И.В. Жолтовский, чей проект стал основой для генерального плана ВСХВ. Кроме того, было принято решение использовать наиболее удачные, по мнению главного выставочного комитета, варианты других конкурсантов.⁹⁸

Национальная политика, проводимая советской властью, предполагала интеграцию различных национальных регионов, поэтому их включению в

⁹⁶ Тем не менее стоит оговориться, что сама по себе выставочная традиция, заложенная еще в дореволюционный период, продолжала существовать, но как отмечает Рязанцев И.В., новизна ее в первые годы советской власти была только в экспонатах, а не в принципах показа. См.: Рязанцев И.В. Искусство экспозиционного ансамбля 1920-1930-х годов // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С. 10.

⁹⁷ Постановление ВЦИК о проведении Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки (ВСХВ) // Из истории советской архитектуры 1917 – 1925 гг. Материалы и документы. М., 1963. С.172.

⁹⁸ Из протокола совещания инициативной группы архитекторов по вопросу об организации Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 г. // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С. 15 – 16.

культурное поле Советской России уделялось особое внимание⁹⁹. В этой связи и экспозиции различных республик и автономных областей (в большей степени восточных регионов) ставились на особое место. Наиболее значимые располагались на главной оси партера и служили ее завершением. Основная задача, которую необходимо было выполнить архитекторам при планировании – это использование национальных мотивов. Для реализации этой задачи к проектированию привлекались наиболее выдающиеся мастера, такие как Ф.О. Шехтель, И.А. Фомин, М.Я. Гинзбург, а также И.А. Голосов, но при этом учитывались и принимались во внимание проекты, предложенные другими архитекторами.¹⁰⁰

Обратимся непосредственно к проектам восточных республик, информация о которых дошла до нас, а также рассмотрим их особенности в процессе как формирования общего облика выставочного пространства, так и общем процессе складывания советской культурной идентичности. Среди представленных на ВСХВ «восточных» павильонов следует отметить павильоны Азербайджана, Дальневосточной области, Киргизии, Крымской республики, Туркестана. По поводу проектов других павильонов, а также их художественного исполнения, можно судить лишь по косвенным данным, в силу несохранившихся источников. Помимо обозначенных павильонов, так же были представлены павильоны и других республик, которые можно рассматривать в определенном ключе «экзотизма», но в силу того, что они не являются нашим главным объектом исследования, то не будем заострять на них внимание.

⁹⁹ Следует отметить, что речь идет именно о культурной интеграции республик в Советскую Россию, так как сам концепт выставки предполагал наличие павильонов разных республик, но отсутствие павильона РСФСР. В решение этого вопроса можно присоединиться к мнению В.Паперного, который отмечал иерархичность присущую советской культуре, где РСФСР и СССР мыслились как синонимичные понятия. Таким образом остальные республики как бы ставились в подчиненного положение. Подробнее см.: Паперный В. З. Культура Два. М., 1996. С. 209.

¹⁰⁰ Из информационной сводки пресс-бюро Главного выставочного комитета об эскизах проектов павильонов союзных автономных республик на ВСХВ 1923 г. // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С.23-24.

Первые проекты павильона, посвященного Азербайджану принадлежали Э.И. Норверту. На проекте здание имело трапециевидную форму со внутренним двором, а также высокую башню в центре.¹⁰¹ Главный выставочный комитет предложил упростить проект, а также внес предложение, чтобы в павильоне присутствовали мотивы нефтяной вышки.¹⁰² После этого разработкой проекта руководил архитектор Я.М. Сырыщев, чьи варианты имели более традиционные для восточной, и в частности исламской, архитектуры формы. В первом варианте композиции доминировал купол, выделяющий основное пространство. Однако в окончательном варианте он был значительно уменьшен, а основная роль была отведена входному portalу. Рекомендуемый мотив нефтяной вышки не был осуществлен.¹⁰³

Проект павильона для Дальнего Востока принадлежал И.А. Голосову. Основной объем павильона был представлен развивающимися ступенчатыми секторами и завершался парусной мачтой. Главный вход представлял собой юрту. На уровне второго этажа размещался выход из экспозиции в виде изогнутого мостика с «китайскими воротами».¹⁰⁴ В архитектурном образе запечатлены характерные черты природы и быта Дальнего Востока, по выражения тех лет: «Фасад павильона отражал идею перехода от сурового Байкала, тайги к Тихому Океану».¹⁰⁵

Авторство киргизского павильона ряд архивных документов приписывает академику И.А. Фомину.¹⁰⁶ Прообразом послужила культовая архитектура киргизских гумбезов. Основной объем павильона состоял из двух частей, соединенных узким переходом.¹⁰⁷ Помимо самого павильона на территории должны были быть построены надворные постройки: «изба

¹⁰¹ Временная архитектура Парка Горького: от Мельникова до Бана. М., 2012. С. 80.

¹⁰² Там же. С. 24.

¹⁰³ Временная архитектура Парка Горького: от Мельникова до Бана. М., 2012. С. 80 – 81.

¹⁰⁴ Там же. С. 83 – 85.

¹⁰⁵ Бюллетень ГВК, № 10, 27 апреля 1923 г. С.16; «Смычка», №1, 10 августа 1923 г.

¹⁰⁶ Из информационной сводки пресс-бюро Главного выставочного комитета об эскизах проектов павильонов союзных автономных республик на ВСХВ 1923 г. // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С.24.

¹⁰⁷ Временная архитектура Парка Горького: от Мельникова до Бана. М., 2012 С.85

переселенца с конюшнями, коровником, глинобитное сооружение “зимовье киргиза”, а также две юрты кочующих киргизов с семьями и обстановкой, которые будут доставлены с мест и одна юрта киргизского бая ...»¹⁰⁸

Павильон Крымской республики было поручено выполнить М.Я. Гинзбургу, который сам прожил в Крыму несколько лет, где занимался строительной практикой и изучением местного народного зодчества.¹⁰⁹ Для участия в проекте также был приглашен художник-татарин Усейн Боданинский.¹¹⁰ Эскизный проект представлен в стилистике народной крымской архитектуры. План включал в себя систему внутренних дворов, вокруг которых располагались экспозиционные помещения. Вход был стилизован под ворота Бахчисарайского дворца. Однако окончательный вариант был несколько облегчен. Выставочные залы сгруппировались вокруг единственного внутреннего двора, с характерной растительностью. Перепад рельефа на данном участке придавал павильону живописный силуэт, а восьмигранная башня, расположенная по оси главного входа, сыграла роль композиционной доминанты.¹¹¹

Туркестанский павильон на ВСХВ оказался одним из интереснейших и на выставке и одной из последних работ академика Ф.О. Шехтеля, признанного архитектора эпохи модерна. В ряже архивных документов упоминается также участия в этом проекте А.В. Щусева как признанного знатока восточной архитектуры, также самого края и быта. Проект павильона выполнен в стиле культовой узбекской архитектуры. Павильон был построен в «стиле мечети Шейхантаур по проекту Шехтеля. Вся внутренняя часть его

¹⁰⁸ Из информационной сводки пресс-бюро Главного выставочного комитета об эскизах проектов павильонов союзных автономных республик на ВСХВ 1923 г. // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С.24.

¹⁰⁹ Временная архитектура Парка Горького: от Мельникова до Бана. М., 2012. С.87.

¹¹⁰ Из информационной сводки пресс-бюро Главного выставочного комитета об эскизах проектов павильонов союзных автономных республик на ВСХВ 1923 г. // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С.24.

¹¹¹ Временная архитектура Парка Горького: от Мельникова до Бана. М., 2012. С.87.

держалась на колоннах в стиле мечети мавзолея Шахзинда».¹¹² План одного из первых вариантов вариантов представлял собой квадрат с внутренним двором, который впоследствии приобрел Ш-образную форму¹¹³. Предполагалось, что внутренняя и внешняя роспись павильона будет произведена артелью художников-туркестанцев.¹¹⁴

Таким образом, основные поставленные задачи в исполнении павильонов, по мнению организаторов, были достигнуты, так как каждый павильон должен был представить оригинальные индивидуальные особенности своего региона.¹¹⁵ Меж с тем можно сказать, что данная выставка заложила определенный фундамент в традиции советской выставочной деятельности, в целом, и формированию определенного канона представления восточных, и шире – национальных, регионов, в частности. Построенная по региональному принципу концепция выставочной деятельности создавала определенные национальные стереотипы, желая выставить на первый план именно национальные особенности восточных республик.

Следующей крупной точкой в этом процессе, становится «перенос» концепции ВСХВ на территорию открытого в 1939 году выставочного комплекса «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка», перепрофилированного и с 1959 года получившего название «Выставка достижений народного хозяйства СССР» (ВДНХ СССР).

В отличие от своей предшественницы, данная выставка уже строилась в русле характерной для периода конца 1930-х годов концепции «имперской

¹¹² Из информационной сводки пресс-бюро Главного выставочного комитета ВСХВ 1923 г. О павильоне Туркестанской республики // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С.24.

¹¹³ Временная архитектура Парка Горького: от Мельникова до Бана. М., 2012. С.87.

¹¹⁴ Из информационной сводки пресс-бюро Главного выставочного комитета ВСХВ 1923 г. О павильоне Туркестанской республики // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С.24.

¹¹⁵ Из отчета руководящей тройки Главного выставочного комитета об организации, строительстве и архитектуре Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 г. // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С.33.

выставки», представляя собой своего рода «живую карту империи»¹¹⁶. Отмечается сходство концептуального подхода к выставке с Британской имперской выставкой в лондонском районе Уэмбли (1924–1925) и Имперской выставки в Глазго (1938). Использование восточного пространства было подчёркнуто экзотическими средствами архитектуры, представляющими вместе с другими художественными формами общую концепцию «парадиза». Тем не менее желание отрицания колониального дискурса в репрезентации регионов, вело к размытию границ между вещами характерными для колонии и метрополии, что создавало на выставке общую для советской культуры предвоенных лет концепцию «советского Эдема» с его плодovitостью и изобилием.¹¹⁷

Таким образом, следует отметить несколько моментов, связанных с представлением восточных республик. В плане проектирования основная ставка была сделана на опытных именитых архитекторов. Зачастую к проектам привлекались «метры» отечественной архитектуры, как признанные уже советской властью, но имевшие досоветскую школу, так и те, кто достиг признания еще в дореволюционную эпоху. Это позволяет сделать вывод о том, что так или иначе пытаясь создать новое искусство, архитекторы опирались на эстетические идеалы и принципы предыдущей художественной эпохи – эпохи модерна, которая продолжала активно существовать, как например, в сфере литературы, так и отчасти в других сферах сосуществуя с новыми принципами организации художественного процесса. Использование «ориентальных» тем и мотивов в архитектуре, уже само по себе роднит искусство модерна, с новыми авангардными и конструктивистскими тенденциями. Эта закономерность может служить свидетельством того, что традиционное

¹¹⁶ Храмов А. В. Живая карта империи // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2014. № 4. С. 129-143.

¹¹⁷ Храмов А. В. Живая карта империи // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2014. № 4. С. 134.

представление о «сломе», произошедшем после революционных событий 1917 года требует серьезного пересмотра.

Что касается самих проектов и их реализации, то здесь следует отметить большую степень попытки создания именно аутентичной архитектуры с целью избежать создания ориенталистского продукта. Для этого привлекались не только специалисты, разбирающиеся в особенностях восточных культур, но и непосредственно сами мастера из национальных республик. Однако форма репрезентации данного культурного продукта, носила на себе отпечаток взаимоотношений «метрополия-колония», когда на выставках наряду с павильонами, представляющими достижения в области сельского хозяйства, промышленности или транспорта, отдельно были представлены павильоны национальных республик, основной архитектурный облик которых имел явные национальные стереотипы на уровне визуального восприятия. Парадоксальным в этой ситуации кажется именно то, что на определенном этапе национальное по форме, к чему подходили с особым рвением, старалось быть национальным по содержанию (позже национальное содержание, активно перестраивали на социалистическое), однако в попытке создания аутентичного, но интегрированного в советское культурное поле, аутентичное, без попыток создания ориентального, становится ориентальным

Заключение

Осмысление проблемы встраивания восточного компонента в советскую культурную идентичность рассматриваемой через призму массовых визуальных источников было основной целью данного исследования.

Отталкиваясь от основных исследовательских задач, необходимо было на первом этапе работы обозначить проблему массового визуального источника. В качестве основного пути решения данной проблемы была выстроена методологическая схема работы с массовыми визуальными источниками, опирающаяся на структурно-семиотический подход к изучению визуальной культуры. Одним из инструментов более тщательного анализа был выбран контент-анализ, который позволил выделить наиболее часто используемые визуальные образы, используемые в репрезентации Востока в пространстве советской культуры, их роль, значение и функциональную нагрузку; выделить систему персонажей, проследить их трансформацию, выдвинуть ряд предположений, объясняющих такие изменения.

Среди основных категорий, существующих в визуальном поле советской культуры были проанализированы: хронотоп, распадающийся на категории пространства и времени, основные персонажи (акторы), которые в свою очередь распадаются на протагонистов и антагонистов.

Пространство выступило основной категорией, представляющей восточный план в массовых визуальных источниках так как, позволяло в наиболее полной мере воспроизвести антураж Востока, наряду с национальными костюмами в изображении персонажей, тем самым создавая характерную яркую образность. Однако, следует отметить, что данная категория наиболее сильно поддавалась созданию именно ориентального. С развитием и складыванием советского соцреалистического канона, данная категория смещалась в сторону более универсальных категорий пространства, характерных для советской культуры, лишь косвенно сохраняя свою

изначальную цель – помещение в восточные регионы. Тем не менее данный процесс шел в русле общей унификации и создания единой советской культурной идентичности.

Ситуация присутствия советского выражалась чаще всего через категорию времени и создавала определенную хронологическую ситуацию достижения и свершения всех чаяний революции, при этом помогая в процессе «освобождения» от старого и преодоления этого состояния за счет противопоставления нового старому. Помимо этого, еще одним важным элементом советизации в визуальном плане стало изображение персонифицированных образов советской власти и использование метонимий, когда атрибуты и символы советской власти мыслились как сама советская власть.

Важным инструментом в процессе формирования советской культурной идентичности стал образ «другого». Конструирование внутреннего врага, во многих моментах строилось на общих принципах и приемах характерных для конструирования внешнего врага и в целом «образа врага» советского дискурса. Тем не менее, в отношении восточных регионов, следует отметить активное использование местного восточного колорита и этнографических реалий региона с целью «приблизить» представленную идею к народу. Данный процесс был крайне важен, так как включал восточные регионы в советское культурное поле и помогал осуществлению проекта по созданию универсальной советской культурной идентичности, через использование универсальных категорий для построения идентичности.

Следует отметить, что данные категории и универсалии, прослеживаются во всех рассмотренных источниках, что подтверждает тезис о том, что разные массовые визуальные источники имеют общие единые категории представления Востока, образуя определенный канон Советского Востока. Меж с тем прослеживается и процесс формирования образа зарубежного Востока, который мыслился в иных категориях – категориях «колониального дискурса». Таким образом, можно сказать о

существовании двух позиций в создании образа Востока – советского, который мыслился как прогрессивный и передовой, и зарубежного, рассматриваемого как отсталого и покоренного западными странами. Логика данного деления представлялась в том, что для советской культуры чужда схема западного «ориентализма», что далее начинает проявляться в формировании идеологемы «дружбы народов», как определённого фактора конструирования наднациональной советской идентичности.

Для более точного подтверждения этих тезисов были привлечены кардинально отличные варианты источников, анализ содержания которых привел к подтверждению мысли о том, что их внутренняя логика строилась по тем же принципам визуального построения, что и другие формы советской визуальности на основе определенных культурных паттернов.

Таким образом, можно полностью подтвердить выдвинутую изначально гипотезу исследования. Восток в советской культуре, ассоциированный в первую очередь с восточными регионами Советского союза, имел изначально внешнее ориентализирующее начало. Позже пытаюсь уйти от данной схемы, Восток закрепляется в общем советском дискурсе с позиций национальных, но только во внешних формах, так как содержание было наднациональным – социалистическим. Одной из логик встраивания восточного в советское, как и любого национального стала идеологема «дружбы народов», позволяющая помимо советского Востока, адаптировать и Восток зарубежный. Парадоксальным в этой ситуации кажется именно то, что на определенном этапе восточное как национальное по форме, к чему подходили с особым рвением, старалось быть национальным по содержанию (позже национальное содержание, активно перестраивали на социалистическое), однако в попытке создания аутентичного, но интегрированного в советское культурное поле, аутентичное, без попыток создания ориентального, становится ориентальным.

Таким образом все поставленные цели и задачи исследования можно считать достигнутыми, однако следует отметить, что данным исследованием заявленная проблема себя не исчерпывает так как скорее вводит в

проблематику и ставит еще больше вопросов, чем дает ответов. В общем и целом, можно сказать, что на данной теме рано ставить точку.

Список использованных источников и литературы

І. Источники

Неопубликованные источники:

Центральный государственный архив литературы и искусств Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб):

1. ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Дом просвещения народов Востока. Д.9. Протоколы заседаний бюро и собраний цыганской секции; списки цыган-жителей Ленинграда.
2. ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Дом просвещения народов Востока. Д.22. Планы работы, списки актива и кружковцев китайской секции.
3. ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Дом просвещения народов Востока. Д.41. Протоколы и записи просмотра художественной самодеятельности.
4. ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Дом просвещения народов Востока. Д.45. Книга учета массовых и организационных мероприятий.
5. ЦГАЛИ СПб. Ф.258 (Национальные дома просвещения Ленинграда). Оп.6. Дом просвещения народов Востока. Д.52. Сценарии сказок для китайского ансамбля пантомима и отзывы на них, сценарии театральных постановок-монтажей.

Опубликованные источники:

1. Временная архитектура Парка Горького: от Мельникова до Бана [альбом-каталог] / сост.: М. Евстратова, С. Колузаков – М.: Центр современной культуры «Гараж», 2012. – 145 с.
2. Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы / отв. ред. В.П. Толстой, сост.: И.В. Рязанцев, Т.Г. Малинина, Т.И. Володина и др. – М.: Галарт, 2006. – 468 с.
3. Луначарский А. Латинизация русской письменности // Культура и письменность Востока, № 6, 1930, С. 20—26.
4. Плакат Советского Востока, 1918-1940: альбом-каталог / сост. М. Филатова. – М.: Изд. Дом Марджани, 2013. – 320 с.
5. Сталин И.В. Вопросы ленинизма. – М. – Л., 1926. – 580 с.
6. Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык / вступ. ст.: Н.И. Толстой и Л.Н. Гумилев; сост. и подг. текста и коммент.: В.М. Живов - М.: Прогресс, 1995. - 799 с.
7. Труженица Востока [серия брошюр] / под ред. В. А. Гурко-Кряжина – М.: "Охрана материнства и младенчества" НКЗ, 1927 – 1928.

Видеоматериалы:

1. Китай в огне [мультипликационный фильм] / реж. З. Комиссаренко, Ю. Меркулов, Н. Ходатаев, 1925 г. [Электронный ресурс] // Видеохостинг YouTube.com. – Режим доступа: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=-jsNLxyYEW4> (дата обращения 10.05.2015).
2. Приключение китайчат [мультипликационный фильм] / реж. М. Бендерская, 1928 г. [Электронный ресурс] // Видеохостинг YouTube.com. – Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iQwTDagM9Z8> (дата обращения 10.05.2015).
3. Самоедский мальчик [мультипликационный фильм] / реж. Н. Ходатаев, О. Ходатаева, В. Брумберг, З. Брумберг, 1928 г. [Электронный ресурс] // Видеохостинг YouTube.com. – Режим доступа: URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=Vk4571xLqB4> (дата обращения 10.05.2015).

II. Литература

1. Асенин С. В. Волшебники экрана: эстетические проблемы современной мультипликации. – М.: Искусство, 1974. – 145 с.
2. Биктимирова Т.А. Ступени образования до Сорбонны. – Казань: Алма-Лит, 2003. – 184 с.
3. Бобровников В.О. Язык советской пропаганды на мусульманском Востоке между двумя мировыми войнами (1918-1940) // Плакат Советского Востока, 1918-1940. М, 2013. С. 7 – 23.
4. Богданов К. А. Vox populi: фольклорные жанры советской культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 368 с.
5. Вагапова Ф. Г. Синтез традиций в оформлении дореволюционных татарских сатирических журналов // Вестник ТГГПУ. Филология и культура. 2011. №. 26. С.277 – 280.
6. Вайс Д. Паразиты, падаль, мусор. Образ врага в советской пропаганде // Политическая лингвистика. 2008. №. 24. С.19.
7. Валлерстайн И. Европейский универсализм: риторика власти [Электронный ресурс] // Прогнозис. 2008. №2 (14). С.3-56. - Режим доступа: URL: http://www.intelros.ru/pdf/Prognosis/Prognosis_2_2008/1.pdf (дата обращения: 16.12.2015)
8. Вашик К., Бабурина Н. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века. -М.: Прогресс–Традиция, 2004. – 416 с.
9. Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 370 с.
10. Власов Д. В. История применения эсперанто в России: печать, радиовещание, переписка, самиздат. – М.: Импэто, 2014. – 408 с.
11. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.

12. Исаев М. И. Языковое строительство в СССР: процессы создания письменностей народов СССР. – М.: Наука, 1979 — 350 с.
13. История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. – М.: Высшая школа, 1979. – 448 с.
14. Категории [Электронный ресурс] // Философский словарь. - Режим доступа: URL: <http://enc-dic.com/philosophy/Kategorii-3994.html> (дата обращения 20.02.2016)
15. Ковальченко И. Д. Методы исторического исследования. – М.: Наука, 1987. 440 с.
16. Колоницкий Б.И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 349 с.
17. Коновалов О.А. Анимационное кино в СССР [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино / под ред. Л.Ю. Аркус. [СПб., 2011]. – Режим доступа: URL: http://www.2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=31 (дата обращения: 10.02.2015)
18. Куляпин А., Скубач О. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М.: Языки славянской культуры, 2013. – 240 с.
19. Купина Н. А. Категории тоталитарного мышления в зеркале языка // Ежегодник Научно-исследовательского института русской культуры. Екатеринбург, 1995. С. 67-76.
20. Литвак Б.Г. Очерки источниковедения массовой документации XIX – начала XX вв. – М.: Наука, 1979. – 293 с.
21. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
22. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1988. —352 с.

23. Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2011. – 664 с.
24. Михайлин В., Беляева Г. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2013. № 1. С. 89–109.
25. Паперный В.З. Культура Два. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 320 с.
26. Петренко В. П. Введение в экспериментальную психосемантику: исследование форм репрезентации в обыденном сознании. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 143 с.
27. Петренко В. Ф. Психосемантика сознания. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1988. – 203 с.
28. Плампер Я. Алхимия власти: Культ Сталина в изобразительном искусстве. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 496 с.
29. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. – М.: Прогресс, 1986. – 432 с.
30. Рожнова О. И. История журнального дизайна. – М.: Изд. Дом «Университетская книга», 2009. – 272 с.
31. Рязанцев И.В. Искусство экспозиционного ансамбля 1920-1930-х годов // Выставочные ансамбли СССР 1920 – 1930-е годы: материалы и документы. М., 2006. С. 10 – 13.
32. Смирнов Г. Л. Советский человек: Формирование социалистического типа личности. – М.: Изд-во политической лит-ры, 1980. – 464 с.
33. Соцреалистический канон: Сб. статей / под общ. Ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – 1040 с.
34. Стернин Г. Ю. Очерки русской сатирической графики. – М.: Искусство, 1964. – 336 с.
35. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. М., 1997. Т. 2. С.161-166.

36. Фаизов С. Движение мусульманок за права женщин в России в 1917 г.: страницы истории. – Н. Новгород: НИМ "Махинур", 2005. – 109 с.
37. Хабутдинов А.Ю. Между модернизмом и атеизмом, от арабского шрифта к латинице: тюркские народы СССР в 1920-е гг.// Плакат Советского Востока, 1918-1940. М, 2013. С. 25 – 23.
38. Халид А. Российская история и спор об ориентализме // Российская империя в зарубежной историографии: антология. М., 2005. С. 311-323.
39. Хейфец А. Н. Советская Россия и сопредельные страны Востока в годы гражданской войны, 1918-1920. – М.: Наука, 1964. – 471 с.
40. Храмов А. В. Живая карта империи // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2014. № 4. С. 134.
41. Шалыгина Д.Л., Куликов В.А. Использование баз данных при анализе массовых визуальных источников (на примере исследования советских и немецких плакатов Второй мировой войны) // Информационный бюллетень Ассоциации "История и компьютер". № 36. М, 2010. С.80 – 81.
42. Щербакова Е. И. Визуальная история: освоение нового пространства // Исторические исследования в России–III. Пятнадцать лет спустя. М., 2011. С. 473-488.
43. Энциклопедия отечественной мультипликации / сост. С.В. Капкова. – М.: Алгоритм, 2006. -838 с.
44. Ярошецкая В.П. Национальные дома просвещения Петрограда-Ленинграда в 1920-1937 годах (по документам ЦГАЛИ СПб) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://mirpeterburga.ru/online/readings/index9.html> (дата обращения: 16.12.2015)
45. Bonnell V. E. Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin. – Univ of California Press, 1998. – Т. 27. – 385 p.
46. Deckard S. Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization: Exploiting Eden. – New York: Routledge, 2010. – 264 p.

47. Groys B. Die Erfindung Russland. – München – Wien: Hanser Verlag (Edition Akzente), 1995. – 380 s.
48. Hobsbawm E. Man and woman in socialist iconography //History Workshop Journal. – Oxford University Press, 1978. – T. 6. – №. 1. – PP. 121-138.
49. Massell G. J. The surrogate proletariat: Moslem women and revolutionary strategies in Soviet Central Asia, 1919-1929. – Princeton University Press, 2015.- 492 p.
50. Panofsky E. Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance. – New York, 1939 – 263 p.
51. Said E.W. Orientalism. – New York: Pantheon Books, 1978. - 386 p.
52. Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture) / ed. H. Foster. – Seattle, 1988. – 152 p.

Приложение 1.

1. Анализ атрибутивных признаков плаката

Рис. 1. Распределение плакатов по регионам

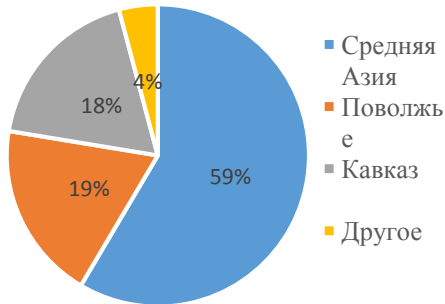


Рис. 2. Распределение использованных типов письма на плакатах

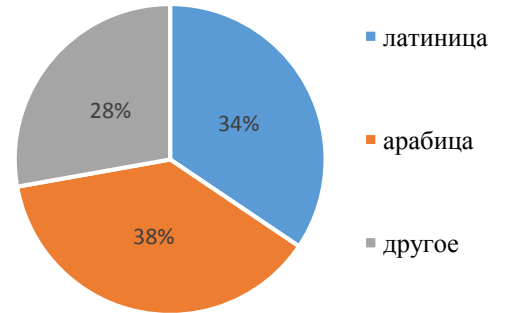


Рис.3. График распределения плакатов по году издания

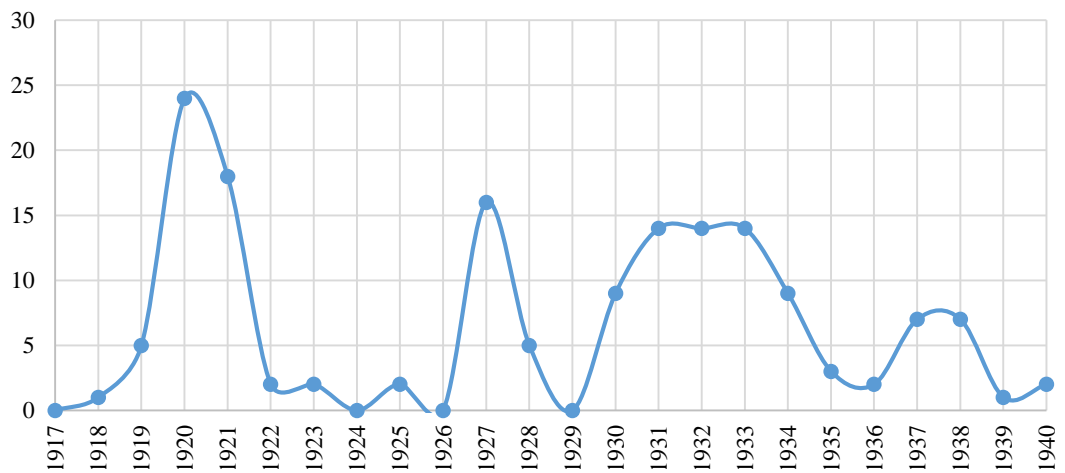
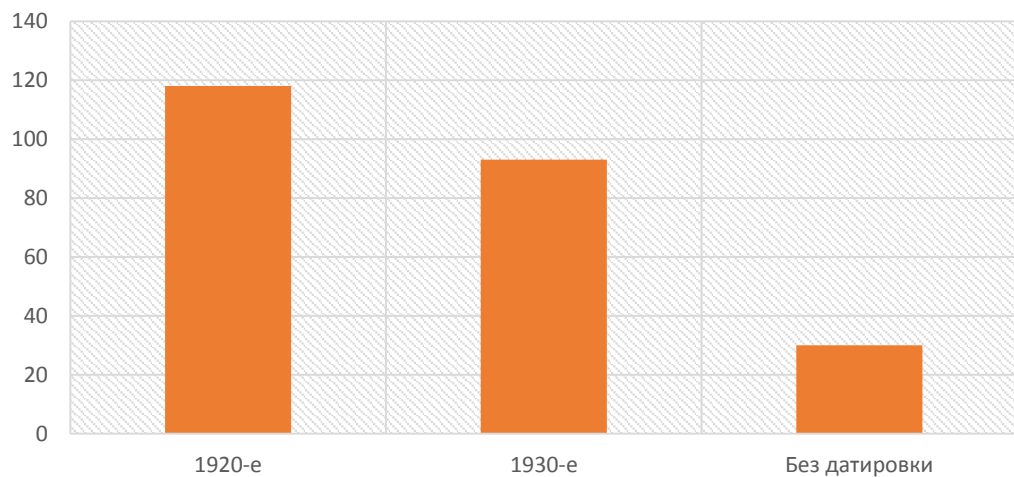


Рис. 4. График распределения плакатов по десятилетиям издания



2. Анализ дескриптивных признаков плаката

Таблица 1

| <i>№</i> | Параметр | Частота |
|---------------------|---|----------------|
| <i>Пространство</i> | | |
| 1 | Завод | 48 |
| 2 | Степь / Поле | 41 |
| 3 | Интерьер | 31 |
| 4 | Горы | 20 |
| 5 | Городское пространство | 17 |
| 6 | Пустыня | 10 |
| 7 | Другое | 47 |
| <i>Время</i> | | |
| 1 | Оппозиция «до/после» | 26 |
| 2 | Часть суток (день, ночь, рассвет, закат и т.д.) | 24 |
| <i>Персонажи</i> | | |
| 1 | Народ | 71 |
| 2 | Человек Востока | 68 |
| 3 | Рабочий | 40 |
| 4 | Антагонист | 26 |
| 5 | Красноармеец | 22 |
| 6 | Крестьянин | 18 |
| 7 | Всадник | 12 |
| 8 | Буржуй | 11 |
| 9 | Другое | 67 |

Приложение №2. Иллюстрации



Илл. 1.

Неизвестный художник.

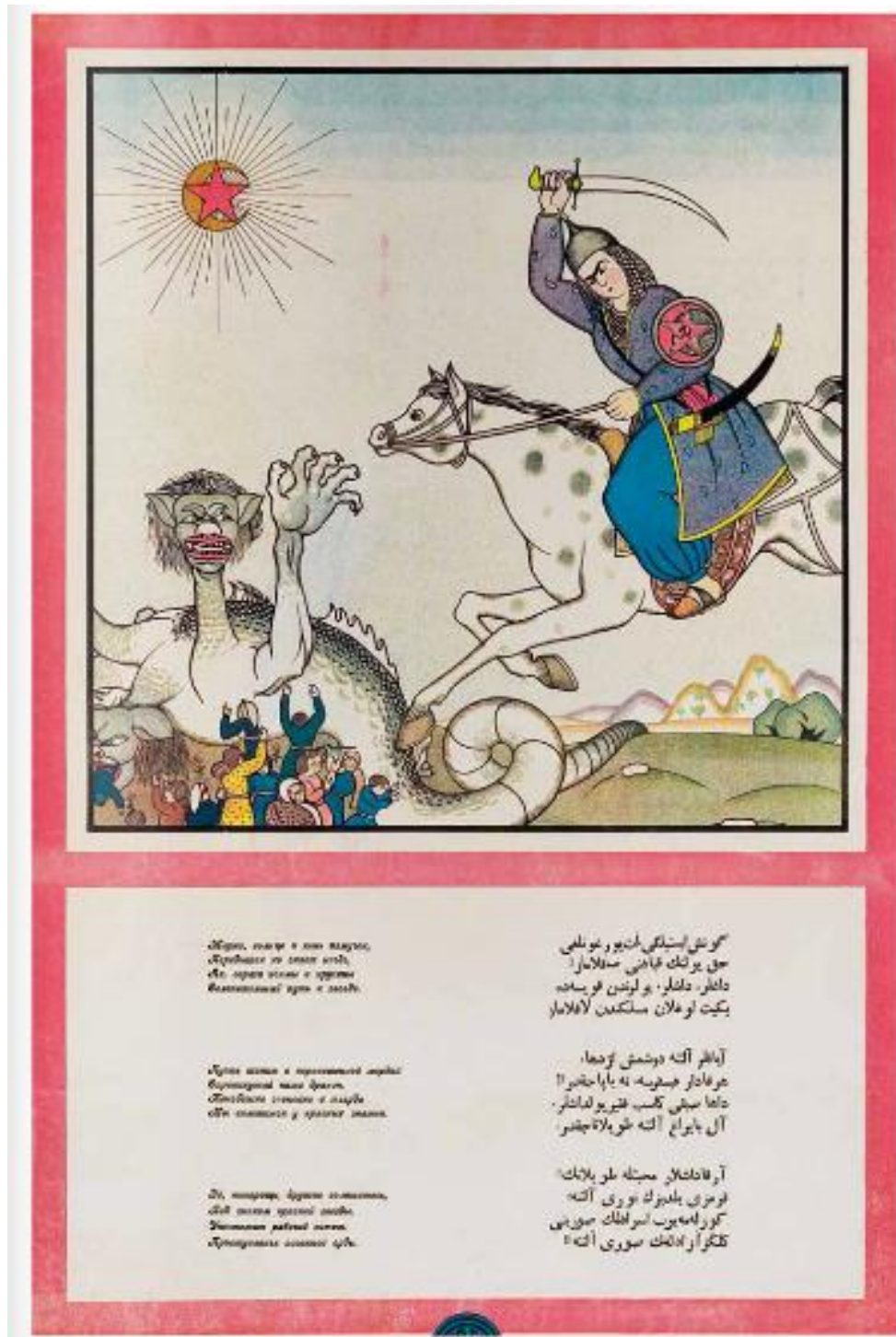
«Только Советская Власть ведет пролетариев Востока и Запада к освобождению»

Текст на русском и татарском (арабская графика)

Казань

1920 г.

ГЦМСИР



Илл. 2.

Когоут М.

«Жарко, солнце, и конь измучен...»

Текст на русском и азербайджанском языках (арабская графика)

Баку

1920-е гг.

Фонд Марджани



Илл. 3.

РиаМ

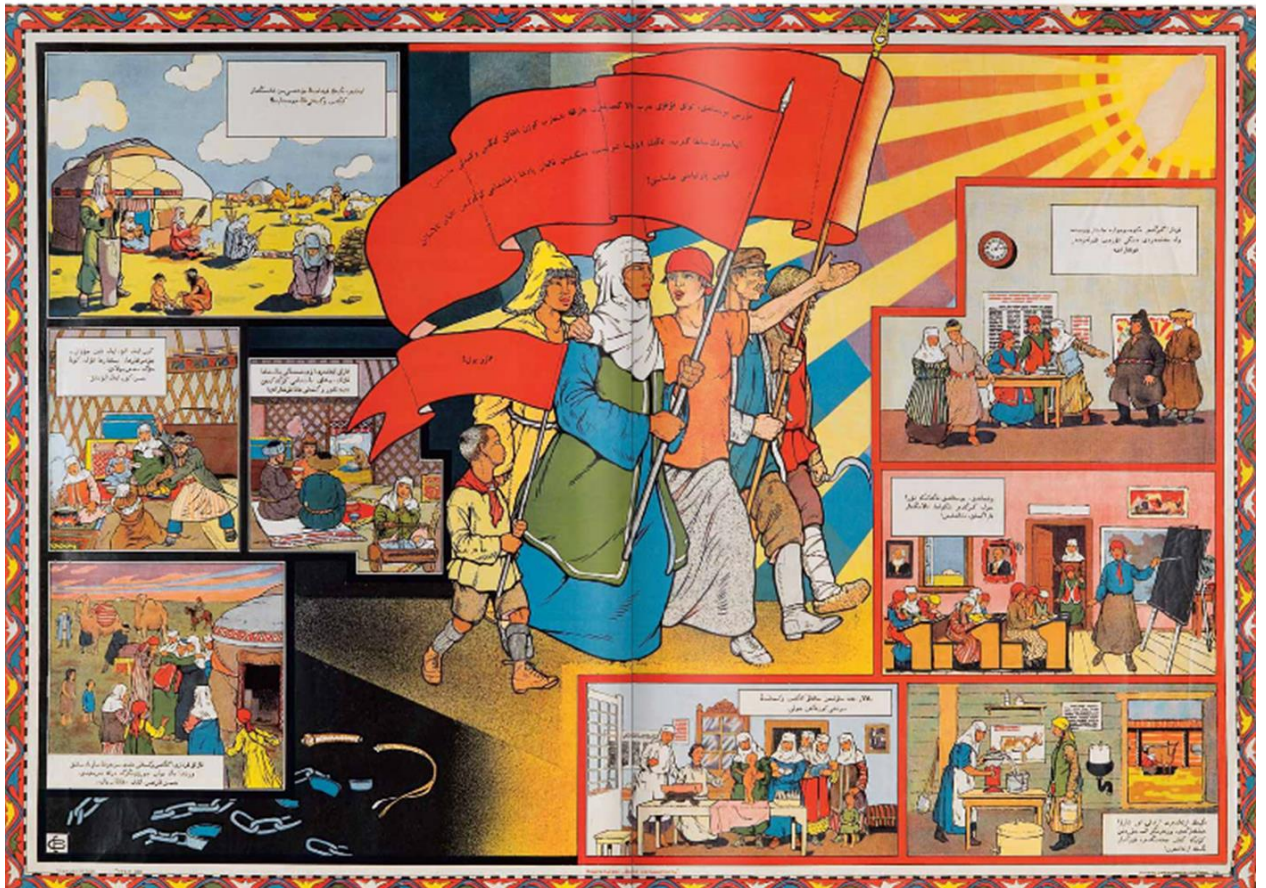
«Жизнь народов Советского Востока и Востока капиталистических стран»

Текст на русском и узбекском (арабская графика)

Самарканд

1920-е

ГЦМСИР



Илл. 4.

Неизвестный художник

«Долой неграмотность!»

Текст на казахском языке (арабская графика)

Москва

1920-е гг.

Фонд Марджани



Илл. 5.

Неизвестный художник

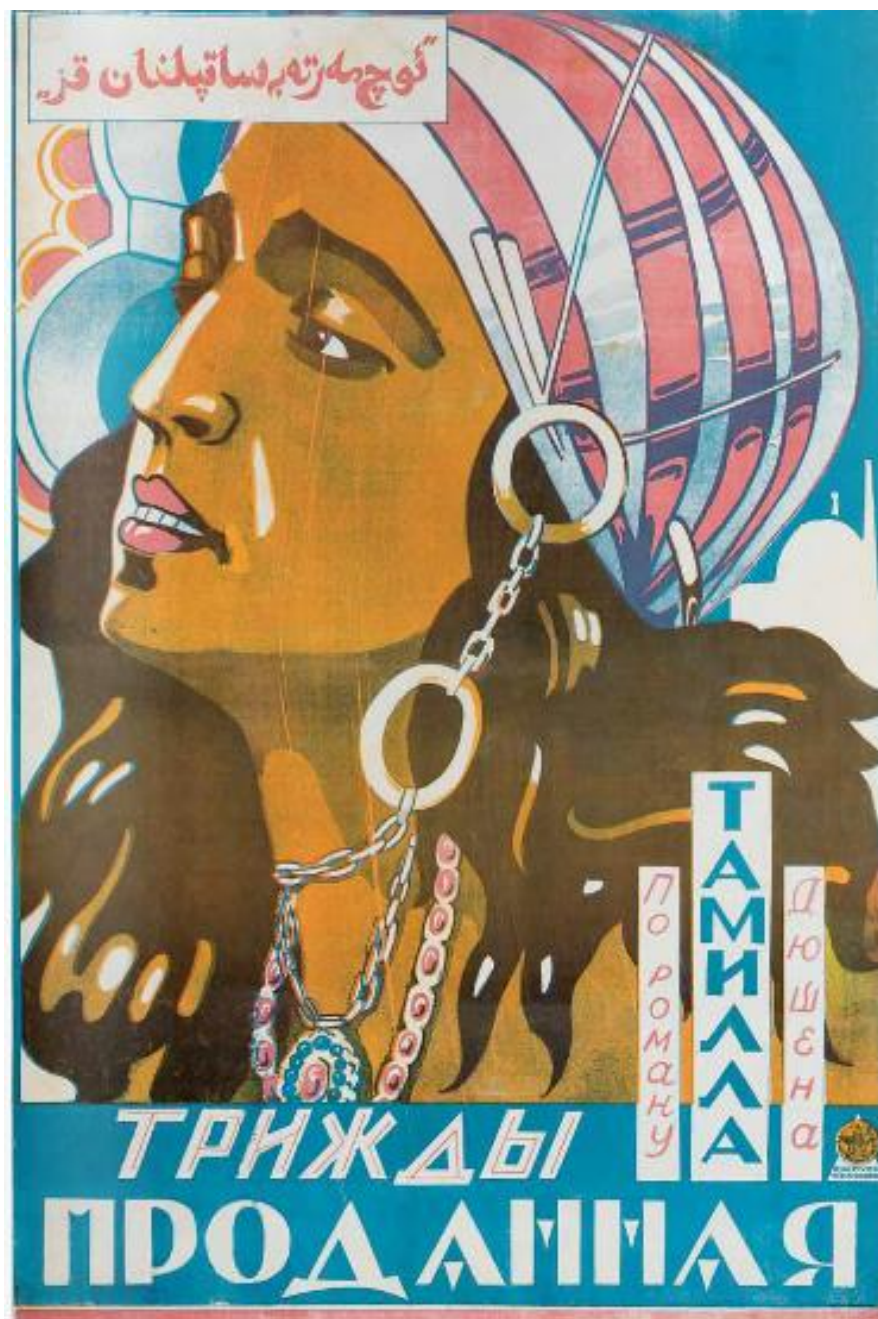
«Дехканин, не выбирай этих людей. Они были и остаются твоими врагами!»

Текст на таджикском языке (арабская графика)

Ташкент

1920-е годы.

Фонд Марджани



Илл. 6.

Неизвестный художник

Киноафиша «Трижды проданная»

Текст на русском и узбекском языках (арабская графика)

Ташкент

1927 г.

Фонд Марджани



Илл. 7.

Неизвестный художник

«Рабочие и дехкане! Не дайте разрушить созданное за 10 лет!»

Текст на русском и узбекском языках (арабская графика)

Ташкент

1927 г.

ГЦМСИР



Илл. 8.
 Неизвестный художник
 «Крепите трудовую дисциплину в колхозах!»
 Текст на узбекском языке (латинская графика)
 Ташкент
 1933 г.
 Фонд Марджани



Илл. 9.

Неизвестный художник

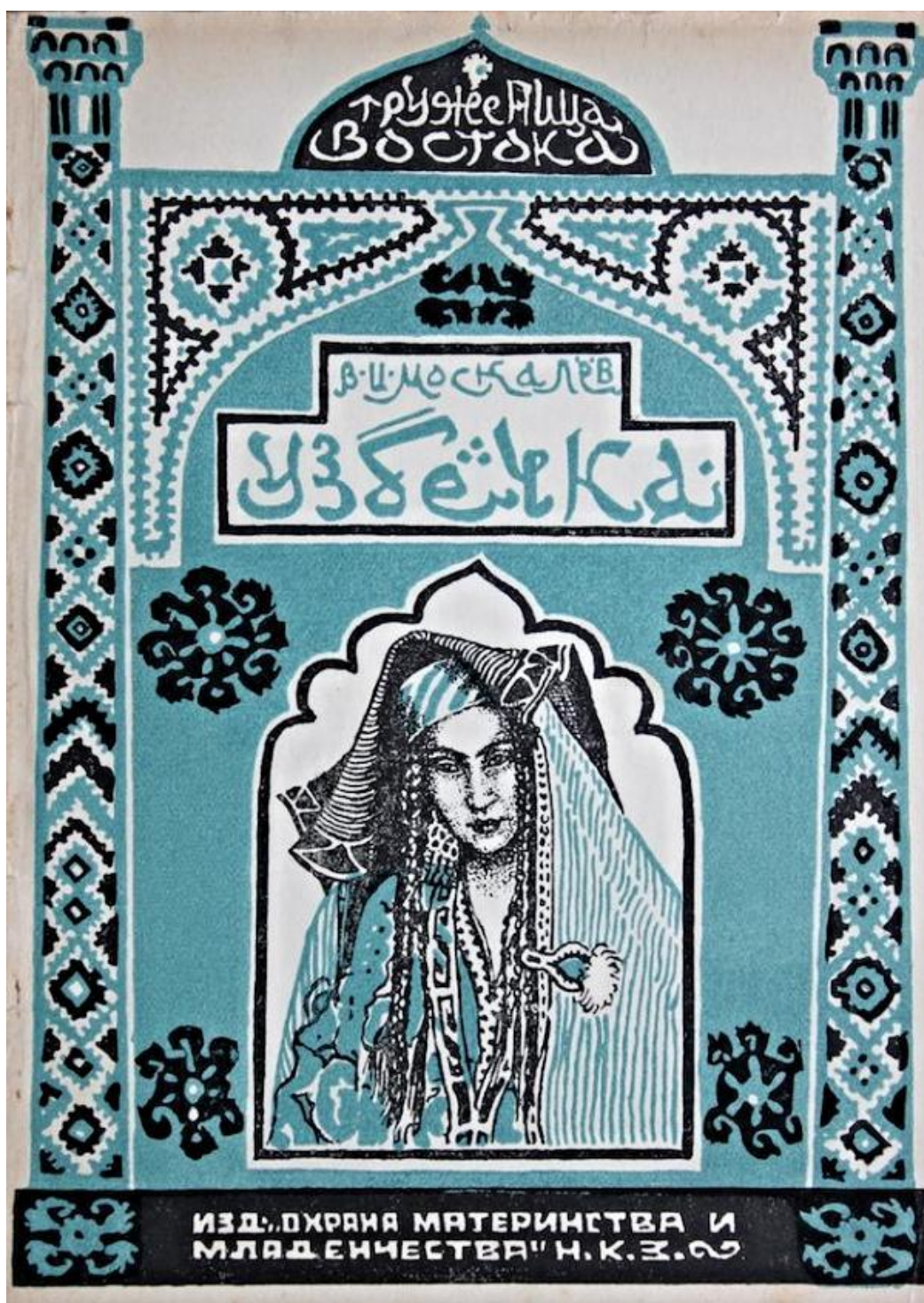
Плакат с высказыванием В. Ленина, призывающий упорно трудиться

Текст на казахском языке

Ташкент

1933 г.

Фонд Марджани



Илл. 10.

Обложка брошюры «Узбечка» из серии «Труженица Востока»

Москалев. В.И. Узбечка. Москва: Изд. Охрана материнства и младенчества НКЗ, 1927-1928.

11. Кадры из м/ф «Китай в огне», реж.З. Комиссаренко, Ю. Меркулов, 1925 г.



Илл. 11.1.



Илл. 11.2



Илл. 11.3.



Илл. 11.4.



Илл. 11.5.



Илл.11.6.

12. Кадры из м/ф «Приключение китايчат», реж. М. Бендерская, 1928 г.



Илл.12.1.



Илл. 12.2.



Илл. 12.3.



Илл. 12.4.

13. Кадры из м/ф «Самоедский мальчик», реж.Н. Ходатаев, О. Ходатаева, В. Брумберг, З. Брумберг, 1928 г.



Илл. 13.1.



Илл. 13.2.