

ВИЛЬНЮССКАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ЛИТОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ

Алла Пигальская

**ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ
В БЕЛОРУССКОМ ПЛАКАТЕ 1966-1980**

Докторская диссертация

Гуманитарные науки, Искусствоведение (03 Н)

Вильнюс, 2013

Исследование было выполнено в Европейском гуманитарном университете (Минск) в 1999-2003 годах и Вильнюсской академии искусств в 2012-2013 годах.

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ в 1999-2003:

Доц. Др. Горных Андрей

(Европейский Гуманитарный Университет, Гуманитарные науки, Философия – 01 Н)

НАУЧНЫЙ КОНСУЛЬТАНТ в 2012-2013:

Доц. Др. Нериус Милерюс

(Вильнюсский университет, Гуманитарные науки, Философия – 01 Н)

Диссертация защищается экстерном при Научном совете в области Искусствоведения:

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИССИИ:

Доц. Др. Лолита Яблонскиене

(Вильнюсская Академия Искусств, Гуманитарные науки, Искусствоведение – 03 Н)

КОМИССИЯ:

Доц. Др. Илья Калинин

(Европейский университет в Санкт-Петербурге, Филология – 04 Н)

Др. Маргарита Матулите

(Вильнюсский Университет, Гуманитарные науки, Искусствоведение – 03 Н)

Проф. Др. Альмира Усманова

(Европейский Гуманитарный Университет, Философия – 01 Н)

Доц. Др. Рамунас Тримакас

(Университет Миколо Ремериса, Гуманитарные науки, Этнология – 07)

Официальная защита диссертации состоится в 14.00 20 июня, 2013, на открытом заседании Научного совета в области искусствovedения в Вильнюсской Академии Искусств, Центре инноваций в дизайне, 112 аудитории (ул. Майронио 3, LT-01124, Вильнюс).

Департамент магистратуры и докторантуры Вильнюсской Академии Искусств

Адрес: Ул. Майронио 6, LT-01124, Вильнюс

Tel.: +370 5 2105456, Fax: +3705 2105444

Автореферат диссертации разослан 20 мая, 2013.

Диссертация доступна в Национальной библиотеке Литвы им. Мартинаса Мажвидаса, библиотеке Вильнюсской Академии Литвы и Института изучения литовской культуры.

© Алла Пигальская, 2013

© Вильнюсская Академия Искусств, 2013

ISBN 978-609-447-076-9

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ / 6

I. ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ ДИЗАЙНА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

- 1.1. Исследование дизайна в связи с политической историей / 17
- 1.2. Изучение визуальной культуры в контексте повседневных практик: сюрреализм, дадаизм, Mass Observation проект / 26
- 1.3. Концептуализация повседневности в контексте письменной и устной парадигм (М. де Серто, В. Онг) / 33
- 1.4. Методология анализа визуальных артефактов как формы репрезентации повседневности на фигуративном и пластическом уровнях / 45
 - 1.4.1. Методология анализа плакатов как формы репрезентации повседневности на фигуративном и пластическом уровнях в контексте письменной и устной парадигм / 47

II. ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ СОВЕТСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ. КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ В БЕЛАРУСИ 1966-1980 ГОДОВ

- 2.1. Советская повседневность в контексте проблематики устной и письменной парадигм / 56
- 2.2. Специфические черты повседневности в Беларуси в период 1966-1980 годов / 63
- 2.3. Образовательная политика и практики письма как механизмы закрепления устной парадигмы в советской повседневности / 72
- 2.4. Практики письма в художественной деятельности: шрифтовая политика БССР / 81

III. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В СОВЕТСКОМ ПЛАКАТЕ 60-70-х

- 3.1. Формы репрезентации повседневности на фигуративном уровне в белорусском плакате 1966-1980 годов / 88
 - 3.1.1 Стратегии и тактики в практиках производства и использования плакатов в наглядной агитации в период с 1966 по 1980 год / 89
 - 3.1.2 Репрезентация ключевых характеристик советской повседневности в агитационном плакате 1966-80-х на фигуративном уровне / 95
 - 3.1.3 Репрезентация повседневности как стратегий и тактик в сатирическом плакате / 105
- 3.2. Репрезентации повседневности в белорусском плакате пластическими средствами на примере использования шрифтовой графики / 112
 - 3.2.1 Способы комбинирования текста и изображения в белорусском плакате как форма репрезентации отношения к правилам и нормам в советской повседневности / 113
 - 3.2.2 Имитация типографского набора и использование трафаретного шрифта как формы репрезентации модернизационных аспектов советской повседневности / 120
 - 3.2.3 Рукописные шрифты как форма репрезентации способов индивидуализации в советской повседневности / 126

3.2.4 Репрезентация времени повседневности замещением текста и цифр
изобразительными элементами плаката / 129

3.2.5 Репрезентация историчности средствами шрифтовой графики в белорусском
плакате / 136

3.3. Репрезентация повседневности на фигуративном и пластическом уровнях в
плакатах, выпущенных в Литве в 60-70-е / 138

ВЫВОДЫ / 145

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / 151

СОКРАЩЕНИЯ / 161

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ / 162

ИЛЛЮСТРАЦИИ / 169

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ / 215

ВВЕДЕНИЕ

Исследуемая проблема и ее актуальность

Для современных белорусских дизайнеров более интересна история европейского и американского дизайна, нежели история белорусского дизайна. Об этом свидетельствует малое количество публикаций¹, выставок, посвященных белорусскому дизайну. Белорусский графический дизайн советского периода практически неизвестен современным практикам, в то время как некоторые парадигматические черты советской эстетики воспроизводятся в современной графической продукции до сих пор. Важно понять, почему при отсутствии исследований по истории советского белорусского плаката, без экспонирования их в публичном пространстве становится возможным воспроизведение некоторых парадигматических черт.

Исследование советского наследия, тех художественных практик, которые были актуализированы в советское время на территории Беларуси, является важной задачей для понимания историчности визуального языка. Анализ визуальных средств советских плакатов позволит установить рефлексивную дистанцию по отношению к советскому наследию, а также выявить причины, по которым оно актуализируется в современной белорусской культуре. Исследование проводится таким образом, чтобы результаты были полезны как графическим дизайнерам-практикам, так и историкам дизайна.

В советское время плакат был самым тиражируемым продуктом, и потому был “незаметен” в повседневности. Из-за массовости производства плакаты были рассчитаны не на созерцание, а на моментальное восприятие, автоматизм прочтения. Таким образом, в повторяющихся сюжетах и образах воспроизводились важные для советской культуры установки. Исследование нацелено на выявление тех компонентов советской культуры, которые не были очевидны и артикулированы, но в то же время структурировали художественные практики. Это позволяет проблематизировать плакат как форму репрезентации парадигматических черт советской культуры, которые воспроизводятся как на фигуративном, так и на пластическом уровнях. Фигуративный уровень подлежит

¹ Довольно сложно найти целостный нарратив по истории белорусского дизайна. Наиболее полную и объемную картину можно составить по публикациям в ежемесячном журнале *Мастацтва Беларусі*. Наливайко Людмилы, Шматов Виктора, Атрахович Елены основания журнала публикуют статьи, посвященные белорусскому плакату. Попытка изучения белорусского плаката была предпринята в диссертации Атрахович Елены “Тенденции развития белорусского плаката 1960-1980-х годов”. Учебные пособия: Ленсу Яков, *Гісторыя беларускага дызайну : вучэбная распрацоўка па курсе “Гісторыя дызайну”*: [для студэнтаў дызайнерскіх аддзяленняў вышэйшых навучальных устаноў]. – Мінск: Выдавецтва МІК, 2008. Ленсу Яков, *О пользе красоты вещей: из истории белорусского, советского и мирового дизайна*, Минск: Беларусь, 2008.

контролю и цензуре как со стороны институций, так и самих художников. Однако этот уровень не является исчерпывающим, а влияние советского наследия не исчерпывается отсутствием сюжетов, непосредственно связанных с советской идеологией. Воспроизведение парадигматических черт может осуществляться на пластическом уровне, и этот уровень, не будучи очевидным, воспроизводится произвольно, можно сказать, автоматически. В работе выясняется, какие черты культуры повседневности актуализируют те или иные художественные средства. Какие пластические и фигуративные средства и практики их воспроизведения были актуальны и востребованы советской культурой. Для тематизации этой взаимосвязи возникла необходимость во введении понятий устной и письменной парадигм, позволяющих реконструировать взаимосвязь социального контекста и пластических средств, а также прояснить логику совершения повседневных практик, в том числе и художественных.

В работе исследуется белорусский плакат и институциональные условия его производства и потребления в Беларуси в контексте советской повседневности, что позволяет выявить не только, насколько органично художественные рутинные практики встраивались в советскую повседневность, но и точки расхождения и ускользания от советской идеологии. В этом контексте важен сравнительный анализ литовского и белорусского плаката, с целью выявления возможных тактик взаимодействия художников, локальных институций и общей культурной политики страны для того, чтобы оценить потенциал ресурсов для сопротивления и ускользания, которыми располагали художники в Литве и Беларуси. Такой подход позволяет наметить контуры для тематизации белорусского графического дизайна в контексте политических и социальных контекстов, которые имели место на территории современной Беларуси; сделать видимым не только то, что гармонично вписывается в “большую” историю советской культуры, но и локальные особенности. Это может стать импульсом для рефлексивной актуализации советских визуальных форм в деятельности дизайнеров-практиков.

Объект исследования, период, цель и задачи

Художественно-выразительные средства, которыми пользуется художник или дизайнер, определяются существующими институциональными возможностями, доступными технологиями и материалами, которые имеются в его распоряжении. Все это в плакатах детерминировано временем, социально-историческим контекстом, тем, что до определенной степени формирует типичные приемы и на основании чего можно говорить об историчности визуального языка.

Историчность художественно-выразительного языка плаката подразумевает фокус на типичных, повторяющихся приемах, а не на уникальных авторских решениях. Именно приемы и мотивы, которые с незначительными изменениями воспроизводятся в многочисленных плакатах, позволят реконструировать то, что структурировало рутинные художественные практики, а также практики повседневности.

Типичные приемы можно выявить как на фигуративном уровне – это повторяющиеся сюжеты, мотивы и образы, так и на пластическом – композиция, характер линий и пр. Анализ пластических средств предполагается провести на материале шрифтовой графики.

На фигуративном уровне помимо культивирования преданности партии, Ленину и пятилеткам, воспроизводятся и те черты советской повседневности, которые в советские времена исключались из публичного пространства, но при сопоставлении политических и сатирических плакатов появляется возможность их реконструировать. В этом контексте особую роль обретают сатирические плакаты, которые создавались с целью высмеивания недостойного поведения и неблагоприятных поступков советских граждан и составляли половину от выпущенных плакатов в период с 1966 по 1980 на территории Беларуси. Поэтому в рамках исследования ставится вопрос как о формах репрезентации повседневности в сатирическом плакате на фигуративном уровне, но так же ставится задача реконструировать функцию сатирического плаката в повседневности, что обусловило массовость его выпуска.

В качестве пластических средств в плакате рассматривается шрифтовая графика, которая является абстрактной системой графических символов, в которой так же воспроизводятся идеологические установки или специфические для советской повседневной жизни черты, но для их выявления нужны дополнительные интерпретативные усилия. Поскольку принципы компоновки текстов в плакате, характер шрифтовой графики существенно отличается от других культурных контекстов, например Европы, то можно предположить, что шрифтовая графика тоже исторична, и посредством шрифтовой графики воспроизводятся существенные для советской культуры черты: фокус на абсолютном времени и однообразии, отсутствие механизмов индивидуализации, имитационный характер советской модернизации, отсутствие границы между приватной и общественной сферами.

В исследовании ставится *цель* выявить формы репрезентации повседневности в белорусском плакате, в контексте проблематики асимметрии властных отношений при

производстве и потреблении, в период наиболее активного и массового выпуска плакатов на территории Беларуси. Этот период начинается в 1966 году, когда появляются институциональные возможности для регулярного выпуска плакатов по актуальным темам, и завершается 1980 годом, когда значимость плаката снижается из-за широкого распространения других средств массовой коммуникации, как, например, ТВ и радио (многопрограммные радиоприемники). Для исследования форм репрезентации повседневности важным является анализ типичных приемов и решений, воспроизводимых в плакате, поэтому необходимо изучить практически весь (насколько это возможно) объем плакатов. В период с 1966 по 1980 год тематическая структура плакатов устоялась, и способы распространения и рассылки обязательных экземпляров по библиотекам и другим организациям работали без перебоев. С начала 80-х становится распространенным рекламный плакат, расширяется круг заказчиков (например, Горреклама, Внешторгреклама), и количество плакатов на общественно-политическую тематику существенно уменьшаются. Появляется такой феномен, как авторский плакат, который промышленные графики и художники печатают за свой счет для участия в международных фестивалях. Конкурсные плакаты оставались в частных коллекциях и не распространялись по адресам обязательной рассылки. По этой причине, начиная с 80-го года, говорить о доступе к полной коллекции плаката сложно.

Задачи:

1. Выявить методологию анализа плаката как формы репрезентации повседневности.
2. Выявить специфические черты советской повседневности, детерминирующие как практики письма, так и рутинные художественные практики в контексте проблематики стратегий и тактик, осуществляемых в логике устной и письменной парадигм.
3. Выявить визуальные средства закрепления доминирования устной парадигмы в советской повседневности на фигуративном уровне в белорусском плакате.
4. Выявить функцию сатирического плаката в советской повседневности и формы репрезентации повседневности, тематизированные как стратегии и тактики.
5. Рассмотреть художественные практики нанесения текста на плакаты и создания шрифтов в советской культуре в контексте стратегий и тактик.
6. Выявить средства воспроизведения доминирующих типологических черт советской повседневности пластическими средствами в компоновке шрифтов и изображения и характере шрифтовой графики, используемых в белорусском плакате.
7. Сравнив пластические и фигуративные средства в литовском и белорусском плакате

60-70-х, выявить насколько использование латинского алфавита и связанной с ним культурной парадигмы влияло на возможности индивидуализации, определяло социальную функцию письма и визуальной формы.

Концептуальная рамка исследования

Белорусский плакат является одним из наиболее ярких явлений белорусского графического дизайна и, вместе с тем, недостаточно изученных и исследованных. Систематические исследования по истории белорусского плаката и белорусского графического дизайна не ведутся. В журнале *Мастацтва Беларусі*, основанном в 1983 году, появляются публикации по истории белорусского плаката. К настоящему моменту появилось лишь несколько монографий о белорусском дизайне², и нет ни одной монографии о белорусском плакате. Шматов В., Атрахович Е., Наливайко Л. до 1991 года достаточно систематично занимались исследованиями белорусского плаката. В постсоветский период публикации публицистического характера появлялись в журнале *ProDesign*, выпускавшийся Белорусским союзом дизайнеров³. Благодаря публикациям в журнале *Мастацтва Беларусі*, а также диссертационному исследованию Атрахович Елены⁴, информация о плакате 60-70-х в большей степени систематизирована. Поэтому в данном исследовании ставилась задача поиска способов интерпретации белорусского плаката этого периода.

Важным импульсом для исследования белорусского плаката 60-70-х были работы социалистического модернизма в контексте социальной и культурной политики холодной войны по обе стороны железного занавеса Сьюзан Райд, Дэвида Кроули, Джейн Павитт. Исследование объектов дизайна как формы воспроизведения “большой” политики в повседневности позволило посмотреть на плакат как на форму воспроизведения и конфигурирования повседневных практик, в контексте асимметрии властных отношений и способа конфигурирования повседневных практик.

Тематизация повседневности Мишелем де Серто, как способа артикуляции особенностей институциональной организации производства, потребления и использования белорусского плаката и шрифтов, позволяет анализировать плакат не как целостную

² Ленсу Яков, *Гісторыя беларускага дызайну : вучэбная распрацоўка па курсе " Гісторыя дызайну "* [для студэнтаў дызайнерскіх аддзяленняў вышэйшых навучальных устаноў], Мінск: Выдавецтва МІК, 2008. Ленсу Яков, *О пользе красоты вещей: из истории белорусского, советского и мирового*. Минск: Беларусь, 2008.

³ Сурский Егор, “Своевременный белорусский плакат”, in: *PROдизайн*, 2004, №12, с. 34-35.

⁴ Атрахович Елена, *Тенденции развития белорусского плаката 1960-1980-х годов* [Микроформа]. Минск, 1987.

эстетическую форму, а как ряд практик, направленных на его производство. Такой подход позволил рассматривать практики производства и воспроизведения фигуративных и пластических элементов плаката как форму репрезентации повседневности.

Обзор источников

Из всех объектов графического дизайна Беларуси только плакаты сохранились в достаточно полном объеме. В БССР плакаты выпускались Союзом художников, а с 1966 года секцией “Агітплаката” Союза художников. В отделе промышленной графики в БФ ВНИИТЭ, также создаются плакаты, но основное направление работы – это упаковка, этикетки и другие виды прикладной графики.

До 1966 года плакаты печатались в типографии Совета Министров БССР, издательстве “Полымя”, а позднее в издательстве “Беларусь”, которое было создано в 1963 году, офсетным способом, что означало, что плакаты печатались большими тиражами – от 3 000 штук, а средний срок утверждения и печати плакатов достигал года. До 1966 года плакаты не рассматривались как самостоятельный и самодостаточный вид художественной деятельности, о чем можно судить по каталогам выставок 50-х и первой половины 60-х, где плакаты выставлялись наряду со станковой и книжной графикой⁵. Уже через год после создания секции “Агітплаката” при Союзе художников БССР в 1967 году проводится первая специализированная выставка плаката в Минске. Показательным является и то, что коллекция Национальной библиотеки Беларуси насчитывает за 20 лет (с 1945 по 1965 год) – 119 плакатов, а за 14 лет (с 1966 по 1980 год) – 621.

В Национальной библиотеке Беларуси коллекция формировалась из экземпляров обязательной рассылки, действовавшей до 1991 года. Коллекция плакатов Белорусского союза дизайнеров формировалась целенаправленно с 1994 года усилиями Дмитрия Сурского – председателя БСД – из личных архивов промышленных художников, дизайнеров и содержит плакаты с 1939 года по сегодняшний день. Коллекция БСД была дополнена электронными версиями плакатов из собрания Книжной палаты Республики Беларусь (КП РБ). Учитывая тот факт, что собрание КП РБ также формировалось из экземпляров обязательной рассылки, то коллекция БСД наиболее интересна авторскими экземплярами, т.е. теми плакатами, которые выпускались промышленными художниками за свой счет для участия в международных фестивалях, что стало распространенным явлением примерно с 1980 года.

⁵ *Выстаўка кнігі, графікі і плаката. Каталог*, Мінск: Изд-во Акадэміі навук БССР, 1950.

Анализ плаката в контексте проблематики повседневности дополняется методическими рекомендациями по наглядной агитации, издававшимися в период с 30-х по 80-е в Беларуси и Литве, а также учебно-методическими пособиями обучения письму 20-80-х, так как позволяют реконструировать нормы, правила, которые регулировали процесс производства плакатов и выбора фигуративных и пластических средств изобразительной и шрифтовой графики. Каталоги шрифтов типографий Беларуси с 30-х по 80-е позволяют выявить ресурсы, которыми располагали художники при производстве плакатов.

Публикации в периодических изданиях о наглядной агитации в период с 1960 по 1980 год: *Мастацтва Беларусі, Реклама, Декоративное искусство СССР, Техническая эстетика* и др. позволяют реконструировать институциональную логику производства наглядной агитации.

Методология исследования

Исследование носит междисциплинарный характер, так как базируется на антрополого-социологической трактовке повседневности, предложенной Мишелем де Серто; анализе визуальной репрезентации, согласно конструктивистскому подходу визуальных исследований Стюарта Холла с элементами семиотического анализа фигуративного и пластического уровней визуального сообщения. Исследовательский подход находится в поле парадигмы культурных и визуальных исследований, носящих междисциплинарных характер *per se*.

Аналитическая модель исследования культуры повседневности, предложенная Мишелем де Серто, который видел ее в одновременном существовании устной и письменной парадигм, задающих логику реализации разрозненных повседневных практик, позволила рассматривать белорусские плакаты в контексте устного и письменного типов коммуникации. Доминирование устной парадигмы в советской культуре позволяет понять функцию письма как повседневной практики, так и в контексте художественной деятельности. Письменный тип коммуникации актуализирует культурные механизмы, которые структурируются относительно “закона”, частной собственности, “завоевания” пространства, техник индивидуализации. Устный тип коммуникации ориентирован на воспроизведение знакомого и понятного, “закон” и частная собственность не имеет значения, ценится то, что позволяет воспроизводить целостность коллектива. Учитывая, что в СССР огромное количество усилий было направлено сначала на ликвидацию безграмотности, а затем на введение обязательного восьмилетнего, полного среднего

образования, выпускалось огромное количество художественной литературы, газет и периодики, – вывод о том, что в советской культуре доминировал устный тип коммуникации, может показаться парадоксальным. Однако роль изображения (по сравнению с текстом) в доминирующем стиле “соцреализма”, юридические практики, распространение “телефонного права”, отсутствие частной собственности и др. показывают, что практики письма нацелены были на закрепление status quo доминирования устной парадигмы. Таким образом, устная и письменная парадигмы синонимичны постструктуралистскому пониманию дискурса, определяемого как социальная взаимообусловленность речи и действия.

В исследовании показано, что пластические характеристики шрифтовой графики соотносятся с устной парадигмой, и это обстоятельство задает специфическую логику выбора пластических средств: повторение одних и тех же композиционных решений, имитация механизированного труда и пр. А сопоставление с правилами и рекомендациями по размещению текстовой информации на плакате позволяет сделать вывод о характере отношения в советской культуре к правилам и нормам. В культуре с доминирующим устным типом коммуникации нарушение правил и норм, в определенном смысле, легитимировано, намного существеннее являются негласные запреты, которые передаются из уст в уста.

Для анализа плакатов используется методология анализа визуальной репрезентации С. Холла, который основан на семиотическом анализе визуального текста. В ходе анализа выявляется фигуративный и пластический уровень сообщения. Анализ шрифта и шрифтовой графики осуществляется в контексте истории дизайна и типографики, культурной истории.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, трех глав и выводов. Приложения составляют список источников и литературы, список иллюстраций и цветные иллюстрации, перечислены опубликованные статьи по теме диссертации и конференции, тематически связанные с темой диссертации, в которых принимала участие автор.

В первой главе рассматриваются различные подходы конструирования историчности объекта графического дизайна для тематизации его связи с повседневностью. Раскрывается значение понятия повседневности согласно Мишелю де Серто и

рассматривается методология анализа плакатов (объекта графического дизайна) как формы репрезентации повседневности.

Во второй главе выявляются как типологические черты советской повседневности в целом, так и то, каком образом они реализовывались на территории Беларуси в исследуемый период.

В третьей главе предпринимается попытка выявить формы репрезентации повседневности в практиках производства, потребления и использования/ “вторичного” производства плакатов. Анализ форм репрезентации производится на материале плакатов на фигуративном и пластическом уровнях. На фигуративном уровне рассматриваются формы репрезентации персонажей и повторяющиеся сюжеты. В качестве пластического уровня репрезентации рассматривается шрифтовая графика, а так же способы комбинирования текста и изображения.

Положения, выносимые на защиту

1. Принимая во внимание характер отношений между визуальной репрезентацией и реальностью в советской культуре, формой репрезентации повседневности предлагается рассматривать “незначимые” для современников знаки, реализуемые в типичных приемах, повторяемых сюжетах. Их анализ предлагается проводить на фигуративном и пластическом уровнях по отношению к референциальным полям: индивидуальное vs. коллективное, биографическое время vs. абсолютное, общественное vs. бытовое и др.
2. Тематизация повседневности в контексте асимметрии властных отношений при производстве и потреблении визуальных артефактов позволяет ввести в поле анализа не только плакаты, но и то, что регулирует и регламентирует их производство, потребление и использование. Таким образом, плакат рассматривается как репрезентация определенной конфигурации правил, норм и способа их выполнения, иными словами, репрезентацией специфической для культурного контекста конфигурации стратегий и тактик.
3. Специфическая конфигурация стратегий и тактик в советской культуре обусловлена доминированием устной парадигмы, что позволяет тактикам обрести визуальное воплощение, а также задает логику использования пластических и фигуративных средств при производстве плаката, ориентированную на повторение фигуративных и пластических решений для репрезентации значимых для советской культуры тем (обязательства, съезды, пятилетки и т.д.).

4. На фигуративном уровне в белорусском плакате 1966-1980 годов закрепляется доминирование устной парадигмы воспроизведением ценностей коллективного и неиндивидуализированного существования, отказа от бытового комфорта в пользу общественных и производственных достижений. Тактики представлены в виде недобросовестного выполнения навязываемых планов и обязательств.
5. Стратегии в сатирическом плакате на фигуративном уровне представлены как необходимость настороженного отношения к реальности, видимости и письму.
6. Выявленная при анализе повседневности на пластическом уровне распространенная методика копирования шрифтов из иностранных каталогов, имитация машинного набора являются репрезентацией процессов советской модернизации, но в то же время репрезентацией способов ускользания от навязываемого шрифтового однообразия и советской политики по отношению к локальной историчности, а также репрезентацией отсутствия техник индивидуализации.
7. Использование кириллических шрифтов на территории Беларуси детерминирует большую степень гомогенности белорусской художественной деятельности по отношению к советской культуре. Использование латинского алфавита в Литве создает более широкие возможности для автономии от тотальности советской культуры, что достигается использованием индивидуализированного письма в плакатах даже общественно-политической тематики, так же использованием условного визуального языка. Использование латинского алфавита создает возможности для ускользания от доминирующего порядка советской культуры по сравнению с Беларусью, где используется кириллический алфавит, а так же приближает конфигурацию стратегий и тактик к европейской культуре.

Научная новизна и значимость полученных результатов

Научная новизна заключается в разработке методологии, которая позволяет выявить детерминированность типичных приемов, применяемых в плакатах повседневными практиками. Выявление степени влияния на логику использования шрифтовой графики кириллического и латинского шрифтов и связанных с ними культурных контекстов. В работе демонстрируется объяснительный потенциал устной и письменной парадигм для выявления принципов отбора художественно-выразительных средств при производстве плаката. В работе впервые исследуется шрифтовая графика в белорусском плакате.

Основные понятия и термины исследования

Ключевым в исследовании является понятие *повседневности*. Данное понятие имеет разнообразные трактовки в философии, социологии, истории, культурных исследованиях и др. областях научного знания. В рамках данного исследования понятие *повседневности* определяется согласно концепции Мишеля де Серто. Повседневные практики рассматриваются в контексте асимметрии властных отношений: практики, осуществляемые институционально совершаются в логике письменной парадигмы, практики, осуществляемые индивидами, которые вынуждены соотноситься с доминирующим порядком, делаются в логике устной парадигмы.

Устная и письменная парадигмы – понятия, отсылающие к устному и письменному типу коммуникации, которые сформировались в антропологии для описания культур, имеющих письменность и не имеющих таковой. Понятия *стратегий и тактик* введены Мишелем де Серто для описания того, что в повседневности действия могут совершаться в логике как письменной, так и устной парадигмы.

Репрезентация – понятие, сформированное в рамках конструктивистской традиции анализа культуры, ключевым аспектом которого является конструирование значений в процессе коммуникации, согласно определению Стюарта Холла.

Анализ визуальной репрезентации осуществляется как на *фигуративном*, так и на *пластическом уровне*, определение которых вводится в семиотике как уровень сообщения, который может быть передан вербально, и уровень сообщения, который воспринимается визуально (цвет, композиция, характер линий, фактуры и пр.), согласно определению Жан-Мари Флоша.

Шрифт рассматривается в общепринятом ключе как графически и композиционно целостное начертание символов алфавита. *Письмо* – как фонологическая фиксация речи при помощи стандартизированных символов алфавита с варьирующимися графическими характеристиками, в зависимости от индивидуальных навыков пишущего и инструмента письма.

I. ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ ДИЗАЙНА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Плакаты как элемент графического дизайна тематически и в процессе производства, потребления связаны с повседневностью. Ключевым вопросом первой главы исследования является вопрос о том, каким образом можно артикулировать связь плакатов как визуальной формы с повседневностью. При анализе плакатов необходимо принимать во внимание как существующие подходы конструирования значений плакатов в повседневности, так и институциональную логику производства и распространения плакатов.

1.1. Исследование дизайна в связи с политической историей

В контексте конструктивистской традиции (история, социология), а также в парадигме визуальных и культурных исследований, история рассматривается как конструкт, репрезентирующий время, в которое пишется, и потому в разных социокультурных контекстах актуализируются различные подходы конструирования историчности в дизайне. При осмыслении способов конструирования историчности особую актуальность обретают подходы, которые позволяют увидеть объект дизайна в социальном и культурном контекстах. Контексты важны, так как позволяют увидеть то, что детерминирует создание того или иного объекта дизайна, какого рода социальные и институциональные отношения им воспроизводятся или реконфигурируются. За несколько десятилетий сформировалось несколько подходов: согласно отраслевому делению (графический, промышленный и т.д. дизайн), в соответствии с национальной историей и в контексте культуры потребления.

Наиболее распространенный способ осмысления историчности связывается с политическими границами того или иного государства и ориентирован на конструирование национальной идентичности. Дизайн может транслировать национальный образ и ценности на международной арене⁶. Такая политика ведется с Выставки в Хрустальном дворце в Лондоне (1851 года), где новаторская технология и новые материалы дворца призваны были представлять образ Великобритании как передовой в промышленном отношении державы. Средствами дизайна могут актуализироваться и внедряться в обиход национальные мотивы и традиции. Дж. Вудхам

⁶ Betts Paul, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2004, p.12.

отмечает, что в период между двумя мировыми войнами на международных выставках в 1925 и 1937 годах доминировали национальные мотивы, восходящие к народным ремеслам и промыслам⁷. Французский, британский павильоны воспроизводили интерьеры XVII- XVIII веков с характерной империалистической и колониальной символикой. В немецком и итальянском павильонах была предпринята попытка конструирования связи нацистской идеологии и локальных традиций. Американский павильон воспроизводил мотивы высотных зданий и небоскребов. Таким образом, дизайн позиционировался как компонент национальной культуры с привязкой к государственным границам⁸, а историчность объектов дизайна связывалась с политической историей и фактически являлась ее репрезентацией. Однако необходимо принять во внимание, что из-за изменения политической ситуации, особенно в послевоенный период, и смещения государственных границ конструирование национальной идентичности при помощи дизайна становится проблематичным.

Конструирование историчности визуальных средств в контексте политической истории наталкивается на определенные трудности. Работу по истории графического дизайна Германии в период с 1890 по 1945 год Джереми Эйнсли⁹ выпустил по материалам выставки *Print, Power, Persuasion: Graphic Design in Germany 1890-1945* из коллекции *Wolfsonian-FIU*. Автор формулирует проблему: учитывая перемещение границы немецкого государства в указанный период, речь скорее идет о графическом дизайне на немецком языке, тем не менее, автор отмечает, что на границе XIX и XX веков издательство и печать имели национальный и региональный характер¹⁰. Города зачастую определяли свою идентичность средствами типографики, что во многом определялось теми производственными ресурсами, которые имелись в городах, и уровнем мастерства печатников. Но в целом, при печати используются интерпретации трех основных категорий шрифтов: вариации антиквы XV и XVI веков; готический шрифт в двух вариантах: фактурный и бастарда; немецкий вариант романского шрифта – основа романского шрифта с добавлением готических элементов. Эйнсли уточняет, что если романские шрифты ассоциировались с католической церковью и были достаточно распространены по всей Европе, то готические шрифты были крайне популярны в Германии. Выбор в пользу готических шрифтов был обусловлен и спорами относительно

⁷ Woodham Jonathan, *XX century Design*. New York: Oxford University Press, 1997, p. 87-109.

⁸ Андерсон Бенедикт, *Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма*, Москва: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2001.

⁹ Aynsley Jeremy, *Graphic Design in Germany 1890-1945*. Los Angeles: University of California Press. Berkeley, 2000.

¹⁰ *Ibid.*, с. 14.

ручного и машинного труда, популярных в кругах движения “Искусство и ремесла”. Романские шрифты, в основе которых лежали абстрактные пропорции, противопоставлялись готическим, сохранившим экспрессию рукописного текста (даже в печатном виде), экспрессия готической каллиграфии связывалась с национальным характером¹¹. Распространение линотипной печати и автоматического набора позволило существенно уменьшить стоимость печати. Благодаря механизации процессов печати, в обиход была введена коллекция фактурных шрифтов, которые могли повсеместно использоваться, что привело к меньшим различиям в саморепрезентации различных земель в Германии. Таким образом, историчность визуальной формы связывается с политической историей, в координатах которой конструируются значения объектов дизайна, в некоторых случаях политическая история может служить объяснением смены стилей.

В этом контексте важна работа Пауля Беттса *Власть повседневных вещей: Культурная история промышленного дизайна Западной Германии*¹², в которой исследуется историчность дизайна в Германии до и после Второй мировой войны. Автор делает важное замечание, что дизайн вещей не претерпел значительных изменений в период с 1925 по 1965 год, как в Восточной, так и в Западной Германии, в то время как радикально менялись культурные значения и способы позиционирования немецкого дизайна. Одни и те же объекты служили для репрезентации различных политических режимов. В контексте нацистского режима дизайн выполнял функцию эстетизации отношений между людьми и властью, отсюда основной фокус на дизайне публичных пространств и прославлении целого народа, милитаризм. В ФРГ в процессе дистанцирования от нацистской идеологии была сделана ставка на повседневное окружение и частную сферу, где дизайн выполнял функцию эстетизации отношений между человеком и вещью в частном пространстве, в рамках, которых культивируется индивидуальный образ жизни, а так же индивидуальное потребление. В подобной риторике вырабатывается новый позитивный язык для модернистского дизайна. Вместе с дистанцированием от нацистской идеологии в ФРГ предпринимаются попытки дистанцироваться и от влияния американского коммерциализма. Несмотря на значительные инвестиции США в послевоенную Европу, в ФРГ отказываются от использования американских конвейерных технологий в производстве. Вместо этого конструируется связь между дизайном и гуманистической этикой. Еще одним полюсом, относительно которого выстраивается специфика

¹¹ *Ibid.*, с. 19.

¹² Betts Paul, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2004, p.11.

западногерманского дизайна, являются социалистические традиции, которые представлены школой Баухауз. Учитывая, что Восточная Германия отсеклась от наследия Баухауза, в ФРГ был инициирован проект обновления традиций Баухауза уже без отсылок к социалистической идеологии. В проекте Ульмской школы реализуются принципы модернизма и гуманистической этики под слоганом: “good form”, “good design”. Дизайн ФРГ разворачивается на поле семейных ценностей и индивидуального потребления, современных товаров и технологического прогресса¹³. В 50-60-е годы наблюдается всплеск выпуска журналов с интерьерами, советами по домоводству и пр. для модернизации приватной сферы. Фотографии и изображения воспроизводили образ семьи, окруженной современными товарами и бытовой техникой – всем тем, что должно сформировать идеологию “семейного благополучия”/“family-based materialism” и дистанцировать модернизм ФРГ от нацистского прошлого, американского настоящего и возможного коммунистического будущего.

Работа П. Беттса является важной в методологическом плане, так как в исследовании удерживается два плана – история вещей, их формальные характеристики, которые оставались практически неизменными, и изменяющийся политический и культурный контекст. Таким образом, повседневные вещи не могут рассматриваться как нейтральные в политическом и культурном плане. Одни и те же вещи, помещенные в различный политический и культурный контекст, могут воспроизводить различные значения в процессе потребления, а это означает, что историчность вещей не совпадает с историей политической.

Помимо истории дизайна, сфокусированной на национальном компоненте, довольно распространено конструирование отраслевой истории дизайна, что не исключает воспроизведения национального компонента. К наиболее популярным изданиям нужно отнести *Историю графического дизайна* Филиппа Мегга и *Графический дизайн. Краткая история* Ричарда Холлиса.

Книга Филиппа Мегга пять раз переиздавалась и является наиболее популярной версией истории графического дизайна, несмотря на то, что в ней воспроизводятся парадигматические черты истории искусств: нарратив построен вокруг фигуры автора, устанавливается причинно-следственная связь между направлениями и школами в хронологическом порядке, нарратив структурирован согласно эстетическим характеристикам объектов графического дизайна, история графического дизайна возводится к древним временам – первым формам письменности. Особенность истории

¹³ Ibid., с. 17.

графического дизайна Филиппа Мегга, которая воспроизводится и в историях дизайна других авторов¹⁴, заключается в том, что центральным элементом истории графического дизайна является история шрифта, которая возводится к древним формам письменности. С распространением печатных технологий практики рукописного письма больше не рассматриваются, хотя рукописное письмо и почерк также представляют собой определенную систему, проявляющуюся в определенной логике соотношения графического решения элементов букв по отношению друг к другу, которая структурно близка к шрифтам (прямое, косое письмо, безотрывное, скоропись)¹⁵.

В книге Филиппа Мегга повествование выстраивается вокруг истории шрифта и различных приемов его производства и использования в печатной продукции. При таком подходе, различия между печатным (визуальным) продуктом доиндустриального, индустриального и постиндустриального общества не тематизируются. Рик Пойнор следующим образом характеризует книгу: “Для истории дизайна недостаточно определить фокус на эволюции графических стилей, выявленных в работах из канонического списка дизайнеров (белых, мужчин). История графического дизайна Мегга (1983) воспринимается как Певзнерская версия истории графического дизайна”¹⁶. Такая критика истории дизайна Филиппа Мегга, обусловлена критикой, высказываемой в адрес истории искусств. В такого рода нарративах социальный контекст включается в качестве фона для непрерывной линии эволюции стилей. Но необходимо принимать во внимание, что такого рода история дизайна востребована практиками, так как достаточно большое внимание уделяется анализу формальных характеристик шрифтов и других графических элементов. Для практиков ценность представляет не столько историческая реконструкция, сколько вариативность того или иного элемента, используемого в графическом дизайне. Объект графического дизайна предстает в качестве определенной констелляции композиционных и графических решений, изменяющихся в связи с модернизацией технологий репродуцирования.

В книге *Графический дизайн. Краткая история* Ричарда Холлиса¹⁷ структурирующим элементом нарратива являются технологии репродуцирования, а вместе с ними и

¹⁴ Eskilson Stephen, *Graphic design: a new history*. Yale University Press, 2007; Gramsie Patrick, *The History of Graphic Design. From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design*, British Library, 2010.

¹⁵ В истории же письма рассматриваются различные методики обучения письму, скорописи, но не тематизируется связь письма и шрифтов, технологий репродуцирования. Sassoon Rosemary, *Handwriting of the Twentieth Century*, Routledge, 1999; Martin Henri Jean, *The history and power of writing* [Histoire et pouvoirs de l'ecrit. English]; translated by Lydia G. Cochrane. The University Of Chicago Press, 1994. и др.

¹⁶ В цитате упоминается история дизайна Певзнера 1936 года, которая чаще всего критикуется за консервативный подход к историизации дизайна.

¹⁷ Hollis Richard, *Graphic design: a concise history*. Thames & Hudson, 2001

институциональная организация сначала коммерческого искусства, затем института арт-директора и, собственно, институционализации профессии графического дизайнера в 60-е. Тем не менее, историчность визуальной формы конструируется в контексте национальных границ и периодизации политической истории, которая определяет социальную функцию дизайна в терминах пропаганды во время Первой и Второй мировых войн и рекламы в межвоенный и послевоенный период.

При анализе различных версий истории дизайна было выявлено, что наиболее распространенным способом конструирования связи между объектом графического дизайна и социальным контекстом является его “политизация”. История дизайна конструируется внутри политических границ, вещи и объекты наделяются значениями, актуализируемые политическим контекстом, а смена стиля обусловлена изменением политического контекста. Объект дизайна представляется как форма репрезентации национальной политической истории. Наиболее показательным в этом отношении является “ревизия” истории дизайна в Западной Германии после Второй мировой войны.

Изучение истории дизайна в контексте практик потребления реализовано в книге Дж. Вудхама *Дизайн XX века*¹⁸. В книге нет разделения на различные отрасли дизайна, и изучаются формальные характеристики бытовых вещей, мебели, печатной продукции, витрины и способы их включения в социальные практики. Для Вудхама важна не только сама вещь, но и то, как вещь становится доступна потребителю. В книге сохраняется хронологический принцип изложения материала, но нарратив выстраивается вокруг социокультурных изменений XIX-XX веков. Исследование касается главным образом практик потребления и в меньшей степени затрагивает вопросы производства. Например, Вудхам обозначает связь между выпуском массовой продукции и развитием торговли через почтовые каталоги. Такой подход позволяет вводить в поле историка не только выдающиеся, с точки зрения дизайна, артефакты, но и обычную, широко распространенную в повседневном обращении графическую продукцию. Сопоставление артефактов известных дизайнерских направлений, типа Веркбунд, и массово тиражируемой продукции позволяет сформировать комплексный взгляд на дизайн того или иного периода. В этом контексте проявляется еще один парадоксальный момент истории дизайна. Хотя дизайн позиционируется как проектная деятельность для массово производимого и потребляемого продукта, в истории дизайна репродуцируются, главным образом, наиболее удачные объекты с эстетической точки зрения и опускается большое количество массово выпускаемой продукции, которая нашла отклик у широкого круга

¹⁸ Woodham Jonathan, *op. cit.*

потребителей, но которая, вероятно, не являлась выдающейся с эстетической точки зрения. Причиной такого отбора, возможно, является селекция по эстетическим характеристикам, а следствием – игнорирование массово распространенной дизайн-продукции.

В книге также затрагивается вопрос воспроизведения национальной идентичности средствами дизайна. Всплеск потребления вещей, отсылающих к национальным традициям, наблюдался в период между двумя мировыми войнами, как в Западной, так и в Восточной Европе вплоть до 70-х годов. Согласно опросам, только 10% женщин в Европе предпочитали интернациональный стиль, который считается доминирующим на протяжении 60-х в Европе¹⁹. То, что в истории дизайна оформляется как магистральная тенденция, может самым неожиданным образом преломляться в логике массового потребления. История дизайна, изложенная Дж. Вудхамом, является достаточно важным этапом в критическом осмыслении теоретических подходов конструирования историчности объекта дизайна и важности его изучения в контексте повседневных практик.

Попыткой конструирования истории дизайна в социальном и политическом контексте является сборник статей *Модерн времен холодной войны* под редакцией Д. Кроули и Дж. Павит²⁰. Выпуск данного сборника приурочен к выставке в V&A музее, на которой были представлены плакаты, живопись, графика, фильмы, предметы одежды, фотографии, предметы мебели и пр. Здесь не проводится различие не только между отраслями дизайна, но и видами искусства. Все многообразие артефактов рассматривается как документы. Авторы концепции выставки представили ряд вещей для конструирования двух культурных парадигм периода холодной войны, с тем, чтобы показать, что холодная война велась не только военными и политиками, но и на уровне повседневных вещей и образов. Участниками холодной войны были не только две супердержавы – СССР и США, но и практически все капиталистические страны и страны социалистического лагеря. В рамках проекта авторы отмечают, что в модерне периода холодной войны были заданы жесткие полюса. Это утопический мир будущего, связанный с достижениями индустриализации, и катастрофический мир – мир полного уничтожения. Во введении Д. Кроули и Дж. Павит пишут о том, что дизайн в этом контексте являлся не маргинальным, а центральным феноменом как в риторическом, так и в материальном аспекте²¹. С точки зрения авторов, объекты дизайна и произведения искусства вмещали в себя как страхи,

¹⁹ *Ibid.*, с. 131.

²⁰ *Cold War Modern. Design 1945-1970*. Eds. David Crowley and Jane Pavitt. V&A Publishing, 2008.

²¹ *Ibid.*, с. 14.

связанные с ядерной войной, химическими атаками, так и оптимизм по поводу послевоенной модернизации, а потом и скепсис в отношении технологий. В различных контекстах по-разному определяется и функция дизайна: если в период между двумя мировыми войнами дизайн призван был решать социальные проблемы, то в период холодной войны ориентирован на “экзистенциальные” вопросы.

Важность анализа дизайна в контексте противостояния двух держав в холодной войне заключается в том, что в историю дизайна включается политическое измерение, которое позволяет реконструировать логику производства и использования вещей. Сопоставление достаточно большого количества вещей, взятых из различных сфер – архитектуры, синтетических материалов, одежды, автомобилей, фотографии, живописи – позволяет достичь реконструкции периода холодной войны как множественности, а не линейной последовательности. Для Джонатана Вудхама и Дэвида Кроули, Джейн Павит важно сопоставление объектов дизайна в синхронном срезе, а также сравнение различных регионов, что позволяет проблематизировать те значения, которыми наделяется объект дизайна в определенном социальном контексте.

В проанализированных работах по истории дизайна наиболее продуктивными кажутся попытки конструирования историчности, когда объекты дизайна рассматриваются в контексте подвижных, множественных и историчных практик, и предстают элементами этой множественности.

Еще одно направление конструирования историчности в дизайне можно обозначить исследованием Шнаппа *Революционные течения: искусство политического плаката 1914-1989*²². В основе классификации тут лежит мотив толпы и способы ее репрезентации в плакате. Мотив “толпы” является основным критерием при отборе визуального материала, и фактически осуществляется анализ форм только ее репрезентации, все остальные структурные части плаката остаются за рамками анализа. Тем не менее, в фокусе находятся именно визуальный язык плакатов и историчность визуальных средств репрезентации толпы. При изучении форм репрезентации толпы в плакатах из различных политических контекстов становится очевидной их обусловленность социально-историческим контекстом. Изображение организованной толпы с использованием для ее репрезентации как иконических знаков, так и метонимий (множество рук, ушей, орудий и пр.), или изображение толпы, вписанной в определенный паттерн (профиль вождя, символы), актуализируется преимущественно в тоталитарных контекстах (странах социалистического лагеря). Сравнение способов изображения толпы позволяет

²² Schnapp Jeffrey, *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989*, Milan: Skira, 2005.

сфокусироваться на тех значениях, которые этот образ обретает в разных контекстах в зависимости от пластических средств, которые для этого выбираются. Таким образом, плакат рассматривается как документ, свидетельство социокультурных процессов в перспективе смены конвенций изображения толпы и пластических средств, но не в качестве иллюстрации событийной истории. Таким образом, при анализе способов репрезентации толпы те или иные события политической истории обретают дополнительные смысловые нюансы.

Подобного рода подход реализован и в работе В. Боннел *Иконография власти: советский политический плакат при Ленине и Сталине*²³, в которой она анализирует, как меняется иконография типичных персонажей в советском плакате – женщины, рабочего, крестьянина, вождя и пр. Автор пытается реконструировать связь между изменениями в трактовке образов женщин, рабочих и крестьян и формированием социальных сценариев для определенных групп населения. Как и в исследовании функций вещей в период холодной войны, Боннел исходит из того, что визуальные образы, представленные на плакатах, в определенной степени формируют социальные типажи в повседневности. Таким образом, можно говорить о том, что плакаты не только воспроизводят некоторые установки доминирующего порядка, но ориентированы на изменение существующих социальных практик.

В рамках краткого обзора литературы по истории дизайна было выявлено, что историчность объектов дизайна, в частности плакатов, возможна в контексте изучения типичных приемов и мотивов, которые, будучи рассмотренными как множественности позволяют прояснить нечто относительно социальных и культурных процессов. Так, сопоставление множества объектов, выпущенных в период холодной войны по обе стороны “железного” занавеса, позволяют наметить логику актуализации тех или иных пластических средств, визуальных образов. Работы Джонатана Вудхама, Дэвида Кроули, Джейн Павит, Джеффри Шнаппа сфокусированы на международных контекстах и сопоставлении уникальных и массово-произведенных объектов, что позволяет увидеть обусловленность актуализации визуальных средств интернациональным контекстом.

²³ Bonnell Victoria, *Iconography of Power: Soviet political posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1999.

1.2. Изучение визуальной культуры в контексте повседневных практик: сюрреализм, дадаизм, Mass Observation (MO) проект

В исследованиях, посвященных дизайну, преобладает подход конструирования взаимосвязи с культурой повседневности в диахроническом ключе, при котором объект дизайна лишь воспроизводит определенные социальные отношения. Остается за рамками внимания конструирующая или преобразовательная роль визуального артефакта, в том числе и объекта дизайна в культуре повседневности. То, что объекты, циркулирующие в повседневных практиках, могут не только воспроизводить, но и определенным образом реконфигурировать повседневные практики продемонстрировано в проектах, произведениях сюрреализма, дадаизма и MO. Визуальный артефакт рассматривается в контексте асимметрии властных отношений институций и обычных участников этих взаимодействий в динамической конфигурации модерна и тех креативных, продуктивных, протестных импульсов, которые порождаются асимметрией. В рамках исследований Р. Краусс, М. Гардинера, Б. Хаймор и др. выявляются фигуративные и пластические средства, благодаря которым визуальный объект обретает значение в асимметричных отношениях институций и участников повседневных практик, а так же создателей визуальных артефактов.

Дадаисты и сюрреалисты определяли повседневность как репрессивный механизм, посредством которого происходит включение индивидов в капиталистические отношения (бюрократизм, товарный фетишизм, реификация социальных отношений и отчуждение), а также как инструмент освобождения и преодоления рационализма, “тотальности” технократического общества. Таким образом, основной целью декларировалось преодоление разделения между жизнью и искусством с целью трансформации повседневности, а повседневность для них – это пространство для социополитических изменений художественными средствами. Гардинер²⁴ подчеркивает утопический характер дадаизма и сюрреализма, специфика которого заключается в том, что “золотой век” художники видят не в прошлом и не в будущем, а в настоящем. Игры, направленные на проявление бессознательного, или детский лепет рассматривались как средства и, можно сказать, способы преобразования повседневности здесь и сейчас, преодоления отчужденности и атомизации индивидов в современном им обществе. Коллаж, а также использование в работах фрагментов и осколков повседневности, были способом визуального выражения установки на преобразование повседневности внутри нее самой. Фрагменты повседневности помещались в новый контекст, тем самым получая новые

²⁴ Gardiner Michael, *Critiques of Everyday Life*, London, New York: Routledge, 2000, p. 26-41.

значения, которые изымали их из процессов воспроизведения отчужденности модернизма.

Особый интерес в контексте данной работы представляют эксперименты в области типографики дадаистов. Швиттерс изобрел слово MERZ – часть слова 'Kommerz', обозначающее технику письма (поэзии) из готовых предложений, взятых из газет, плакатов, каталогов, а также технику созданий коллажа из “готовых” фрагментов²⁵. В его работах соединяется случай, бессмыслица и классический сбалансированный подход к композиции. Швиттерс делал коллажи, используя прием “деформализации”, то есть “лишал изначальную форму формального значения”²⁶. В коллажах использовались фрагменты слов, букв, которые еще опознавались как буквы, но уже не представляли собой осмысленный читаемый текст. Включение текстов в коллажи наравне с другими изобразительными материалами превращало текст в изображение, устраняло возможность чтения текста и создавало возможность для любования им как изобразительным элементом композиции²⁷.

Более радикальным примером использования текста в дадаистских работах можно привести полиграфическое оформление Гуго Балем “симультанных стихов”²⁸, где для каждой строчки использовался разный шрифт. В этом типографическом эксперименте художник работает с готовой технологией печати текстов и использует ее в нестандартном ключе – каждую строку набирает разными шрифтами. В результате стихотворение выглядит фрагментарно, теряет целостность, а сочетание разных шрифтов с разными графическими характеристиками (насыщенность, контрастность, пропорциональность) создает ощущение многоголосия. Причем Гуго Балю удается преодолеть линейность и последовательность письма, так как использование большого количества шрифтов различных гарнитур на одном листе заставляет не читать, а смотреть на текст, таким образом, вынуждая зрителя смотреть на весь текст и видеть его разнообразие в один момент времени. Этот прием можно до определенной степени трактовать миметически, как повторение звуковых эффектов города. Но в то же время отстраняя зрителя от него, этот прием делает данный эффект видимым, тем самым вырывая его из повседневности. Этот прием показывает возможную стратегию

²⁵ Anderson Donald, *The Art of Written Forms. The Theory and Practice of Calligraphy*, New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, inc., 1969, p.189.

²⁶ Швиттерс Курт, Мерц-живопись. , in: *Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне*. С. 365

²⁷ Надо отметить, что Швиттерс не был принят в группу дадаистов из-за своей приверженности к сбалансированной композиции и правильным сочетаниям цветов. Ему было отказано из-за излишней буржуазности.

²⁸ Возникновение “симультанного стихотворения” дадаисты объясняют тем, что в больших городах огромное количество шумов, звучащих одновременно. Совместная работа над текстом, предназначенная для чтения вслух, предполагала и его совместное, то есть, многоголосное, произнесение. In: *Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне*. Стр.9

дистанцирования от повседневной рутины, но в то же время создает возможность для необычного опыта внутри повседневности. В таком контексте визуальное рассматривается как инструмент преобразования повседневности, а не ее воспроизведение.

Показательным опытом пребывания в повседневности и ее преобразования является газета *Нойе Югенд*. В статье “История одного издательства” Виланд Херцфельде²⁹ описывает опыт издания газеты антивоенного характера группой дадаистов в Германии во время Первой мировой войны в 1916 году. Выпуск антивоенной газеты был невозможен из-за цензуры в Германии, но благодаря выдумке дадаистов три номера были напечатаны и распространены. Ими была выкуплена уже существующая газета под названием *Нойе Югенд*. В номерах, выпущенных дадаистами, была продолжена нумерация и полностью сохранен макет газеты. Газета настолько не отличалась внешне от предыдущих номеров, что ее продажей занималась крупная берлинская фирма по распространению печатной продукции. Поскольку содержание газеты было антивоенным, что не поощрялось немецкими властями, то через некоторое время уловка была раскрыта и выпуск газеты прекращен. Эта уловка показывает, как художественный жест позволяет войти в порядок повседневности, используя при этом рутину в непредусмотренных общим порядком целях.

Дадаистов трудно назвать исключительно художественным движением, так как им удалось преодолеть фиксацию на эстетическом аспекте произведений, характерную для художников, которые мыслят искусство в созерцательном ключе и пытаются раскрыть преобразовательный потенциал художественной деятельности. Используя возможности репродуцирования и тиражирования, дадаисты создавали объекты (коллажи, газеты, листовки, афиши), которые не столько выпадали из повседневности, сколько демонстрировали возможности ее реконфигурации. Пластические средства, создававшие сбалансированную и целостную композицию (художественность, гармоничность), противопоставлялись художественному жесту, который призван был сфокусировать внимание зрителя на конвенциональном знаковом измерении коллажей, так как гармоничное и сбалансированное использование пластических средств рассматривалось дадаистами как способ коммодификации пространства.

В группе сюрреалистов используется несколько иная стратегия тематизации повседневности. Хаймор в своей книге *Повседневность и культурная теория* уделяет достаточно много внимания сюрреализму, позиционируя его не только как

²⁹ Херцфельде Виланд, История одного издательства, in: *Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне*, с. 176-182.

художественную стратегию, но и как способ исследования повседневности и фиксации ее в виде “документов”. Для сюрреалистов сознание приоритетно по отношению к социальным отношениям. Эта установка позволяет выработать практики преодоления или препарирования современной социальной организации (капитализма) и выявить “чудесное” измерение, которое глубоко скрыто: “Существование чудесного в повседневности отчуждено от сознания формами “ментальной организации”, и требуются систематические атаки на эту “ментальную бюрократию””³⁰. И средствами для ее преодоления является автоматическое письмо³¹. Жаклин Шенье-Жандрон сравнивает автоматическое письмо с практиками спиритов, которые через свое тело проговаривают сообщения потусторонних сил³². Симптоматично, что в практиках сюрреалистов автоматическое письмо воспроизводит “голос” бессознательного, которое сюрреалистами связывается с чудесным измерением, нарушающим общий порядок повседневности. Р. Краусс к автоматическому письму добавляет еще сновидения: “Автоматизм и сновидения, которые объединены понятием бессознательно созданного метафорического образа”³³. Это подтверждает и фрагмент из манифеста Бретона: “Мы уговорились обозначать этим термином [сюрреализм] некий психический автоматизм, который так хорошо согласуется с состоянием сновидения, – состоянием, которое сегодня весьма трудно ввести в жесткие рамки”³⁴. Автоматизм и сновидения помогают открыть иную, отличную от рациональной и рутинной, плоскость существования. В манифестах эта плоскость обозначалась как “чудесное” или “судорожная красота”. “Чудесное” становится доступным посредством практик, которые снимают цензуру разума – автоматическое письмо и попытки записи сновидений. Вопрос фиксации особенно важен для сюрреалистов и на это обращает особое внимание в своем эссе Р. Краусс. Письмо, живопись трактуются сюрреалистами как обман, *trompe l'oeil*, в то время как автоматическое письмо проявляет непосредственный опыт “отсутствия чувства времени и замещения внешней реальности психической реальностью, подчиненной лишь принципу удовольствия”³⁵. Р. Краусс обращает внимание на то, что природа у сюрреалистов предстает как знак, как репрезентация, которая позволяет зафиксировать “судорожную красоту”, синонимом которой являются *пробелы*: “Пробел – это обозначение разрыва в синхронном опыте

³⁰ Highmore Ben, *Everyday Life and Cultural Theory*, London, New York: Routledge, 2002, p. 27.

³¹ Согласно Шенье-Жандрон, идея автоматического письма разрабатывается А. Бретоном с 1919 по 1933 года в: “Манифест сюрреализма”, “Магнитные поля”, “Автоматическое послание”, а также Арагоном: “Явление медиумов”, “Волна грез”.

³² Шенье-Жандрон Жаклин, *Сюрреализм*, Москва : ООО “Новое лит. обозрение”, 2002, с. 31.

³³ Краусс Розалинд, “Фотографические условия сюрреализма”, in: *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*, Москва: Художественный Журнал, 2003, с.95.

³⁴ Бретон Андре, “Явление медиумов (1922)”, in: *Антология французского сюрреализма. 20-е годы.* / Сост., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева и Е. Д. Гальцевой, Москва: «ГИТИС», 1994, с. 62.

³⁵ Краусс Розалинд, *op. cit.*, с.99.

реальности, перебой, который дает начало последовательности”³⁶. Сюрреалисты часто обращались к работам Фрейда. В частности, общая концепция работы *Психопатология обыденной жизни* задает аналогичную последовательность обращения к повседневному, обыденному. В случайных оговорках или ошибочных действиях становится видимой психическая реальность, связанная с желанием (принципом удовольствия). Сюрреалисты использовали натуралистическую манеру в живописи и фотографию в качестве художественного средства, что, согласно Р. Краусс, объясняется необходимостью сохранить особую связь с реальностью (фотография как след, отпечаток реальности) и правдоподобную фиксацию удвоений, производя “парадокс реальности, конституированный как знак – или присутствия, превращенного в отсутствие, в репрезентацию, в пробел, в письмо”³⁷. И потому техника создания коллажей у сюрреалистов значительно отличалась от дадаистов. Сюрреалисты редко использовали технику коллажа, так как для них важна “однородность отпечатка без вторжений белого листа, [...] подразумевая прямой контакт фотоизображения с реальностью”³⁸. Для них важны были стратегии “расщепления момента изнутри”, выражавшиеся в удвоениях, использовании негативных отпечатков, комбинированной печати и пр. Таким образом, и в живописи, и в коллажах сюрреалисты исходили из установки целостности реальности, в которой нужно проявлять пробелы и удвоения. Дадаисты же используют готовые фрагменты из разных источников, показывая, что “перед нами не реальность, но мир, до краев полный интерпретацией или означением, то есть реальность, нашпигованная пробелами и разрывами – формальными предпосылками знака”³⁹. И если для дадаистов пластический язык был знаком определенных социальных отношений, то у сюрреалистов натуралистичность, целостность и гармоничность были способом натурализации “судорожной красоты” или “чудесного”. В тех подходах к созданию изображения, которые обозначились в двух художественных направлениях, проявляется роль визуального в тематизации повседневности, которая не столько регистрирует повседневность, но в рамках определенной стратегии использования пластических средств может нарушать ее гомогенность, выводить из порядка обыденного.

Если в работах сюрреалистов для репрезентации повседневности используется пластический язык, то в проекте *Массового наблюдения/Mass Observation* репрезентация повседневности осуществляется на фигуративном уровне. Но значимыми становятся не

³⁶ *Ibid.*, с. 120.

³⁷ *Ibid.*, с. 117.

³⁸ *Ibid.*, с. 114.

³⁹ *Ibid.*

столько знаки (иконические или индексы), сколько умолчания или ускользания от визуальной фиксации.

Проект МО был запущен в 1937 году для документирования повседневности. Основателями проекта были поэт Мадж, антрополог Харрисон и режиссер Дженингс, поэтому проект мыслился на стыке различных дисциплин, но всегда подчеркивалась его “научность”. Хаймор, характеризуя списки того, что подлежало документации в рамках проекта, пишет, что они были “систематически несистематичны”, так как, следуя довольно короткому списку, документировать нужно было все⁴⁰. Наблюдения собирались как в виде дневниковых записей, опросов и интервью, так и фотографий. Преемственность проекта *Массового наблюдения* по отношению к сюрреалистам проявляется в том, что наблюдатели должны были собирать информацию не только о том, что касалось повседневных практик, но и о сновидениях, причем особое место уделялось кошмарам. Коллекция столь разнообразных материалов рассматривались как фрагменты целого. Сопоставляя фрагменты, можно сделать видимым “бессознательное” нации.

Предполагалось, что в рамках проекта появится возможность представить народ, обывателей, которые не имеют доступа к созданию репрезентации средствами медиа, а также появится возможность представить то, что ранее в СМИ не представлялось. Таким образом, проект *Массового наблюдения* появляется на стыке медийной репрезентации и повседневного опыта. Основатели проекта исходили из убеждения, что повседневный опыт множественен и гетерогенен и не обладает той целостностью, которая представляется СМИ. Чтобы это показать, в изданиях *Mass Observation* противопоставлялись фрагменты опубликованных газетных статей, репортажей и многочисленные, зачастую разрозненные материалы наблюдателей. Иногда для репрезентации результатов наблюдений использовалась техника коллажа. Коллаж рассматривался как синхронная репрезентация несинхронных моментов. Сопоставлялись фотографии обычного дня женщины аристократического класса и обычный день рабочей из Глазго – в результате сопоставления проявляется шокирующая разница в образе жизни. Хаймор в таком подходе к документации обращает внимание, что медиа не только не заполняют и не структурируют повседневность, они лишь заполняют повседневность до той степени, до которой обыватели имеют дело с медиа репрезентацией, но в то же время совершенно не затрагивают живой опыт людей, который не только не сводится к репрезентации, но и вообще из нее исключен. Проект *Массового наблюдения* показал, что репрезентация повседневности может осуществляться не столько в том, что изображено,

⁴⁰ Highmore Ben, *op. cit.*, p. 84.

сколько в умолчаниях и пробелах, в том, что не изображается.

Репрезентация повседневности осмысляется в диалектическом методе прочтения образа Беньямином. Он опирается на фигуративный уровень визуального сообщения, где репрезентация повседневности реализуется в том, что визуальные образы камуфлируют, замещают. Бак-Морс отмечает, что Беньямин использовал импульс сюрреалистов для того, чтобы показать историчность и обусловленность сна капиталистическими отношениями, посредством истории пробудить читателей “Пассажей” от этого сна: “Название проекта исследования пассажей на ранней стадии работы: “Диалектическая феерия”. Пассажи XIX века были ключевым визуальным образом для Беньямина, так как представляли модель “внутреннего сознания или, вернее сказать, бессознательного мечтающего коллектива”⁴¹. И если для сюрреалистов визуальный образ являлся инструментом, которым производились удвоения и пробелы, нарушающие рутину, то образы торговых рядов для Беньямина представляли собой инструмент фиксации обывателя в рутине модерна. Беньямин разрабатывает “диалектический” подход к анализу образов, при котором образ рассматривается на пересечении двух осей:

Оси этих координат могут быть обозначены с помощью знакомых гегелевских противоположностей: сознания и реальности. Если конечные точки осей принять за антитетическое разнесение, мы могли бы назвать застывшей природой / преходящей природой те из них, что расположены на оси реальности, в то время как на оси сознания такими пределами будут сон / пробуждение. В нулевой точке, там, где пересекаются оси координат, в качестве центрального “диалектического образа” мы можем поместить товар. Тогда можно сказать, что в каждом участке системы координат описывается какой-нибудь один из аспектов физиогномики товара, при том, что его “лица” явлены в крайнем своем выражении: окаменелость и руины, образ-мечта и фетиш⁴².

Беньямин создает аналитическую конструкцию, которая наделяет образ значением, исходя из логики товарно-денежных отношений, тех отношений, в которые образ включен.

Способы тематизации повседневности визуальными средствами, разработанные в рамках художественной и исследовательской деятельности позволяют сделать выводы, что визуальный образ не может рассматриваться как нейтральный медиум, а скорее как инструмент воспроизведения повседневности, способ фиксации в ней или отстранения. Повседневность не может быть изображена, но может рассматриваться как метод,

⁴¹ Бак-Морс Сьюзен, “Биография мысли. “Passagen-Werk” В.Беньямина”, in: *Историко-философский ежегодник*, 1990. Москва: Наука, 1991, с. 262.

⁴² *Ibid.*, с. 248.

который позволяет выявить то, что структурирует повседневные практики, например, рутину модернизации или товарно-денежные отношения. Воспроизведение повседневности или отстранения от нее может быть реализовано как на фигуративном уровне, так и пластическим средствами. В фигуративной репрезентации повседневности важны будут умолчания, нестыковки и пр. при сопоставлении визуальных материалов разного характера, как в проекте *МО* продуктивным оказалось совмещение институционально сконструированной репрезентации и репрезентации, созданной участниками повседневных практик. В репрезентации на пластическом уровне продуктивен анализ удвоений, пробелов и других, незначимых для современников визуальных эффектов, рассматриваемых в антитетических координатах (референциальном поле).

1.3. Концептуализация повседневности в контексте письменной и устной парадигм (М. Де Серто, В. Онг)

Методология анализа плакатов как формы репрезентации повседневности в первую очередь предполагает прояснения термина повседневности, который позволял бы прояснить связь визуального образа и контекста, тематизированного в терминах асимметрии властных отношений, институций и участников повседневных практик, а также логику, в соответствии с которой эта асимметрия реализуется в повседневных действиях.

Критическое осмысление базовых установок исторического исследования позволило выработать методологические рамки, которые позволяют задать поле определения повседневности. Ф. Бродель в статье “История и общественные науки. Историческая длительность”, методологию исследования повседневности намечает в плоскости междисциплинарных исследований. Такая возможность связана с проблематизацией времени в таких науках, как история, социология, экономика. Различные науки оперируют разными временными отрезками: от времени событийного (краткосрочного) в исторических науках, до циклического времени в экономических, что, с точки зрения Ф. Броделя, затрудняет междисциплинарные исследования, которые могли бы быть возможны при работе в едином временном режиме. Бродель вводит понятие *longue durée* – “большие длительности”, которые могут быть актуализированы при исследовании “структур повседневности”. Для историков “структура – это ансамбль, архитектура социальных явлений, но прежде всего она – историческая реальность, устойчивая и

медленно изменяющаяся во времени”⁴³. Истории “длительных временных единиц” противопоставляется история событий: “Событие – это взрыв, “звонкая новость”, как говорили в шестнадцатом столетии. Его угар заполняет все, но он кратковременен и пламя его едва заметно”⁴⁴. Исследование больших временных длительностей позволяет сфокусировать взгляд историка не на “больших событиях”, а на структурах, которые служат фоном или основой для событийной истории. В своей работе *Материальная цивилизация, экономика, капитализм 15 – 18 вв.*⁴⁵ Бродель исследует структуры повседневности в двух плоскостях: материальной и экономической жизни в Европе на протяжении XV – XVIII веков. Во введении Бродель определяет эти две плоскости как этажи: “Настоящий том исследует “этажи”, лежащие непосредственно над первым — этажом материальной жизни, который был предметом изложения в предшествовавшем томе, — а именно: экономическую жизнь, а над нею — деятельность капитализма”⁴⁶. Для реконструкции материальной жизни Бродель привлекает данные из различных наук, дающие представление о различных процессах на протяжении исследуемого периода. Так, Броделем привлекаются демографические данные, информация о характере и интенсивности сельскохозяйственной деятельности, модели жилья и одежды в различных регионах Европы. Анализ материальной жизни позволяет подойти к исследованию капиталистических форм обмена с тем, чтобы показать, что повседневность не является однородной и гомогенной тканью⁴⁷.

В *Археологии знания* Мишель Фуко осуществляет попытку описать методологию конструирования знания о повседневности, опираясь на понятие больших длительностей, однако переосмысляет понятие “структура”, делая акцент на дискурсе и дискурсивных формациях.

Дискурс рассматривается Мишелем Фуко как “совокупность вербальных перформансов, то, что было произведено совокупностью знаков, совокупность высказываний,

⁴³ Бродель Фернан, “История и общественные науки. Историческая длительность”, in: *Философия и методология истории*. Под ред. И.С. Кона, РИО БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000 (переиздание 1963), с. 115-142.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Бродель Фернан. *Материальная цивилизация, экономика, капитализм 15 - 18 вв.*: В 3 т., М., 1986 - 1992. Т. 1: *Структуры повседневности*, М., 1986.

⁴⁶ Бродель Фернан, Т. 2: *Игры обмена*. (Материальная цивилизация, экономика, капитализм 15 - 18 вв.: В 3 т.), Москва: “Прогресс”, 1988, Стр. 6.

⁴⁷ *Ibid.*, стр. 6: “Между “материальной жизнью” (в смысле самой элементарной экономики) и экономической жизнью располагается поверхность [их] контакта. Это не сплошная плоскость, контакт материализуется в тысячах неприметных точек — рынках, ремесленных мастерских, лавках... Такие точки суть одновременно и точки разрыва: по одну сторону лежит экономическая жизнь с ее обменами, деньгами, с ее узловыми точками и средствами более высокого уровня — торговыми городами, биржами и ярмарками, по другую — “материальная жизнь”, не-экономика, живущая под знаком неотвязно ее преследующей самодостаточности”.

принадлежащих одной и той же формации”⁴⁸. В работе *Слова и вещи* Фуко выделил несколько дискурсивных формаций – эпистем, которые были выявлены при анализе социальных практик и способов их описания и воспроизведения в достаточно длительные периоды европейской истории. Сопоставление практик и документов в синхронном срезе позволило Фуко сделать следующие выводы: истина – исторически конструируемый концепт; каждая эпоха обладает своей логикой конструирования знания, согласно которой структурируются все культурные практики; каждая эпоха выстраивает свою перспективу прошлого, согласно господствующей парадигме/эпистеме знаний. В археологическом проекте Фуко пытается не только наделить те или иные практики значением и рассматривать их в конвенциональном ключе, но предпринимает попытку артикулировать практики и опыт в их множественности, что позволяет ему выявить типы рациональности, воспроизводимые в эпохи Ренессанса, классики и модернизма. Рациональность представляется Фуко в виде установок, обуславливающих высказывание, закономерностей, определяющих появление “различных фигур, сочетающихся друг с другом в соответствии с многочисленными отношениями, поддерживающихся или постепенно исчезающих в соответствии с частными закономерностями”⁴⁹.

В публикациях “генеалогического” периода Фуко исследует, как взаимодействуют знание, власть и тело в диахроническом срезе. Знание имплицитно присутствует в практиках власти и именно при помощи знания власть осуществляет контроль и регулирование социальных практик, - показывает Фуко в работе *Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы*. Фуко вводит понятия микрофизики власти, так как власть осуществляется не столько посредством государственного аппарата, сколько через социальные институты, дискурсы, архитектуру, моральные нормы, научные исследования и др. Музей, равно как и школа, тюрьма, является местом и осуществления, и разработки властных механизмов. Переосмысление способов осуществления и воспроизводства власти позволило выявить специфические черты модерна и характерного типа рациональности, ключевым аспектом которой являются эффективность как способ интериоризации инстанции надзора. Формирование и кристаллизация этого механизма происходили на протяжении длительного времени (определяемого как Новое время), и его эффекты можно наблюдать в самых разных сферах жизни. По мнению многих теоретиков⁵⁰, феномен повседневности как рутины и автоматических действий стал возможен благодаря распространению капитализма как доминирующей формы социальных отношений и практик

⁴⁸ Фуко Мишель, *Археология знания*, Киев, 1996, с. 108.

⁴⁹ *Ibid.*, с. 130

⁵⁰ Лефевр А., Хаймор и др.

воспроизводства властных отношений. Анри Лефевр⁵¹ приходит к выводу, что в период модерна происходит рассогласование жизненных процессов и производства вещей, труд фрагментируется, становится специализированным и подчиняется режиму. Социальные взаимодействия становятся утилитарными, они структурированы производством и рынком труда, эффектом чего является разделение на физический и интеллектуальный труд, рабочее и свободное время, режим превращает креативные устремления человека в рутину. Тем не менее, Лефевр утверждает, что “повседневность – это тотальность, включающая, детерминированные модерном практики и то, что ускользает от модернистской фрагментации”⁵². Проецируя марксистскую критику капитализма на повседневность, Анри Лефевр тематизирует ее как поле сопротивления доминирующим социальным и экономическим отношениям. Мишель де Серто развивает эту идею, опираясь на концептуальный аппарат паноптикума, разработанный Мишелем Фуко. Мишель де Серто вводит понятия стратегий и тактик для того, чтобы выявить различия в способах артикуляции доминирующих социальных отношений, форм контроля и разнообразных разрозненных форм ускользания и сопротивления им. Тактики совпадают по значению с французским словом “*la perruque*” и означают извлечение выгоды из имеющихся возможностей без нарушений правил и норм⁵³. Возможность сопротивления обеспечивается непрявностью, невидимостью тактик, поскольку тактики не поддаются дискурсивному оформлению. Вернее, как только они становятся видимыми – перестают осуществляться.

Таким образом, повседневность в оптике марксистской критики капитализма рассматривается в аспекте фрагментации, рационализации и, как следствие, рутинизации социальных отношений и разрозненных, дискурсивно не оформленных форм сопротивления им.

В книге *Практики повседневности* Мишель де Серто приводит метафору современной культуры и логики соотношения устного и письменного типов коммуникации – это роман Даниэля Дефо *Робинзон Крузо* (1719). Для Мишеля де Серто символичен персонаж Робинзона, обладающий навыком письма, который противопоставлен не умеющему писать Пятнице. Мишель де Серто рассматривает письмо как мифологическую практику⁵⁴, хотя замечает, что миф о Робинзоне Крузо один из немногих мифов,

⁵¹ Lefebvre Henri, *Everyday Life in the Modern World*, Harper torchbooks. Harper & Row, Publishers, 1971.

⁵² Цитируется из Gardiner Michael, *Critiques of Everyday Life*, London, New York: Routledge, 2000, p. 81.

⁵³ Certeau Michel de, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984.

⁵⁴ “Под мифом я понимаю разрозненный речевой обиход, который кристаллизуется вокруг разнородных практик данного общества и символически артикулирует эти практики. В условиях современного Запада подобную роль играет не общепринятая речь, а особый процесс и, вместе с тем, практика, именуемая

произведенных современным западным обществом:

Роман соединяет три компонента: остров, отсекающий чистое пространство; изготовление вещей субъектом-хозяином; преобразование мира "природы". Пробуждение Робинзона к капиталистическому и завоевательному труду и написание собственного острова связывается Дефо с решением вести дневник. С помощью чистого листа утверждается пространство собственного господства над временем и вещами – остров, который будет создан по воле господина⁵⁵.

Фактически, посредством письма Робинзон Крузо производит пространство, систему объектов и себя в качестве хозяина острова. В десятой главе книги *Практики повседневности* автор формулирует положение, что “прогресс” является “детищем письма”. Трактовка письма, как основополагающая практика капитализма и европейской рациональности противопоставляется "устному" компоненту культуры – магическому миру голосов и традиции. Пытаясь определить культурную функцию письма, де Серто выделяет три характерных черты:

1. белая страница – пространство дистанцирования субъекта от привычных действий, от космоса традиции, где им владели голоса мира, – это место для самосозидания субъекта;
2. письмом создается порядок, последовательность;
3. письмо подчиняет своей мерке инаковость мира.

На основании трех характеристик письма де Серто делает вывод, что приобщение к письму – это основополагающая практика инициации в обществе капиталистов и завоевателей. Так, при помощи письма “информация, полученная извне, накапливается, упорядочивается и приводится в систему и тем самым трансформирует окружение, либо правила и модели, выработанные в этом особом месте, дают возможность воздействовать на окружающее и трансформировать его”⁵⁶. Практики письма рассматриваются и в метафорическом значении – как письмо истории или механизм присвоения *другого*, в том числе и пространства *другого*. Письмо неизбежно, согласно де Серто, вводит отношения господства: “Любая власть, включая власть закона, сначала воспроизводит себя на спинах подданных”⁵⁷. Знание пишется на поверхности тела другого. Бумага, книга – это метафоры тела: “Печатный текст отсылает ко всему напечатанному у нас на теле”⁵⁸. Но во времена кризиса закон воспроизводится опять на теле. Тело и текст связаны

письмом” Мишель де Серто, “Хозяйство письма”, in: *НЛО*, 1997, №28, с. 31.

⁵⁵ *Ibid.*, с. 33.

⁵⁶ *Ibid.*, с. 30-31.

⁵⁷ *Ibid.*, с. 36.

⁵⁸ *Ibid.*

непосредственно. Для того, чтобы прояснить этот тезис, Серто приводит пример: “мысленный порядок – задуманный текст – воссоздается в корпусе книг, которые его воспроизводят, образуя мостовые и дороги, пути разума, проложенные сквозь бессвязность мира”⁵⁹. Например, конституции XVIII-XIX веков производят индивида – это закон, который может быть “приложенным” к публичным и частным телам, очерчивая их пределы и обретая свою действенность”⁶⁰.

Вальтер Онг также рассматривает письмо как технологию освоения мира. Если устное связывается с естественными процессами, то письмо рассматривается им как искусственный феномен. Интериоризация технологии письма приводит к доминированию визуального над аудиальным и, как следствие, приоритету пространственного измерения. Благодаря печатным технологиям разрабатываются различные модели использования пространства и его визуальной организации. В качестве примера Онг сравнивает манускрипт (рукописную книгу) и печатную книгу: “Манускрипт сохраняет ощущение книги как высказывания, [...] там нет титульной страницы, а зачастую и названия, манускрипт каталогизируется по ‘incipit’ первым словам, так же как и высказывание”⁶¹. В печатной книге появляются структурные элементы, которым невозможно найти аналогов в устной речи: содержание, списки, сноски и пр. Пространство страницы организовано, и каждое слово локализовано в пространстве⁶². Значимым становится пустое пространство, которое позволяет структурировать содержание печатной книги, где появляется название и титульная страница, то, что было немыслимо в рукописной книге. Также письмо и печать способствует отделению мира от настоящего, дистанцированию от непосредственного окружения. Печатные технологии приносят элемент исчислимости знания, вводят новое ощущение приватности (молчаливое чтение – без проговаривания). Посредством типографики осуществляется переход от культуры, ориентированной на производителя (создание манускрипта требовало больших затрат сил и времени), к культуре, ориентированной на потребителя, в которой производство нацелено на создание многочисленных копий⁶³.

Вальтер Онг рассматривает письменный и устный тип культур в диахроническом ключе, т.е. устный тип культуры предшествовал письменному. Мишель де Серто рассматривает их в синхроническом ключе: элементы как письменного, так и устного типа культуры

⁵⁹ *Ibid.*, с. 39.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Ong Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Routledge, London and New York: Tylor & Francis Group, 2002, p. 12.

⁶² В качестве примера можно привести модульную сетку, как принцип верстки, который позволяет размечать поля и пространство печати.

⁶³ Ong Walter, *op. cit.*, p. 80-82, 115-121.

могут сосуществовать в уникальных для того или иного контекста конфигурациях. При безусловной значимости практик письма для европейской культуры, которые связываются с рационализмом, прогрессом и модернизацией (форма осуществления капиталистических отношений), практики повседневности во многом реализуются по логике сопротивления этим формам – логике устного типа культуры. Тем не менее, и Вальтер Онг, и Мишель де Серто по характеристикам и особенностям коммуникации, логике социальных отношений противопоставляют письменный тип культуры устному⁶⁴.

Вальтер Онг⁶⁵, основываясь на анализе текстов-документов, фиксирующих поэзию и сказания устных типов культур, выводит следующие характеристики:

- обусловленность конкретной ситуацией, а не абстрактность;
- близость непосредственному опыту;
- эмоциональность и вовлеченность, а не объективация и дистанцирование;
- консервативность или традиционность, устная традиция ориентирована на повторение и артикуляцию знакомого, нежели на новое и оригинальное; повторение знакомых формул позволяет сохранять ценное знание, в то время как все новое и оригинальное более характерно для письменного типа культуры;
- собирательность, а не аналитика (рассмотрение по частям);
- в устных культурах при создании поэтических форм происходит ориентация на дополнение: к знакомому добавляется новое;
- избыточность (многословность, повторение, удвоение): многократные повторения, аллитерация и другие приемы для запоминания способствуют сохранению и воспроизведению, актуализации важной информации;
- неподвижность (устойчивость).

Согласно В. Онгу, многие особенности устной традиции обусловлены тем, какое значение имеет память и запоминание. При невозможности записать важную информацию вырабатываются механизмы, которые позволяют более или менее эффективно запоминать. Поэтому устный тип культуры более статичен, ему чужд прогресс, а все усилия направлены на сохранение ценного знания и устойчивости существующего порядка.

Трактовка устного типа культуры де Серто во многом созвучна трактовке В. Онга. Но Мишель де Серто рассматривает устный тип культуры не в историческом ключе (как

⁶⁴ Мак-Люэн, Онг и др. предлагают различать устный, письменный, печатный и электронный тип культур. Тем не менее, печатный и электронный типы культур содержат в себе те трансформации, которые произошли благодаря практикам письма.

⁶⁵ Ong Walter, *op. cit.*

предшествующий письменному), а форму присутствия устной традиции в современной культуре определяет в виде цитат. Для прояснения этого тезиса Мишель де Серто опять обращается к роману Даниэля де Дефо. Неизвестные следы, появившиеся в поле зрения Крузо, представляли угрозу всему тому порядку, который был создан при помощи письма, так как могли означать существование другого порядка⁶⁶. После знакомства Робинзона и Пятницы порядок, олицетворяющий просвещенный мир, восторжествовал. *Другой* не являл альтернативный порядок. Тот мир, которому принадлежал Пятница, Дефо определяет как *дикий* мир. Он может “обозначать себя (следом, пятном), но не описывать, может обозначить место, но не устанавливать/упорядочивать его”⁶⁷. *Диким* обозначается в “письменных культурах” (scriptural economy) то, что не вписывается в созданный порядок, то, что лежит за пределами описания. Мишель де Серто пишет, что в романе Дефо намечается иная форма существования Пятницы, которая структурирована письмом. С одной стороны, *дикое* поведение Пятницы подлежит нормализации (интерпретации посредством педагогических и психиатрических предписаний), и его тело должно стать носителем доминирующего языка, стать воплощением голоса хозяина – телом, которое послушно выполняет приказы. С другой стороны, голос проявляет себя как внезапный и спонтанный знак, след, привидение, “языческие” или “дикие” проявления в рациональной “письменной экономике”⁶⁸. Де Серто такую форму появления называет цитатой: как неизвестные и спонтанные проявления “мира” голосов провоцируют интерпретации, так и цитаты являются основой или возможностью письма. Так, в работе *Практики повседневности* выделяется два вида цитат: “дотекстовая цитата”/”quotation-pre-text” и “цитата реминисценция”/”quotation-reminiscence”⁶⁹. В первом случае, текст создается как интерпретация и анализ следов устной культуры, во втором – выявление в тексте фрагментов и неожиданных проявлений устной традиции, которые структурированы, но в то же время и подавлены письменной культурой. Импульсом для интерпретаций и производства текстов являются следы и знаки устной традиции, проявляющиеся и проникающие в упорядоченный космос письменной культуры.

Наряду с типологическими чертами устной традиции важным представляется замечание де Серто о том, что устная традиция ориентирована на изучение, разгадывание, расшифровывание тайн мира (Бог говорит в мире). В “экономике письма” “бог пишет, а не говорит, он – автор, который не схвачен телесно в диалоге (в процессе коммуникации)”⁷⁰.

⁶⁶ Certeau Michel de, *op. cit.*, с. 154.

⁶⁷ *Ibid.*, с. 155.

⁶⁸ *Ibid.*, с. 155.

⁶⁹ *Ibid.*, с. 156.

⁷⁰ Certeau Michel de, *op. cit.*, с. 157.

Письмо является возможностью авторства и его продукта. Посредством письма создается субъект и место, с которого осуществляется письмо.

Авторство становится возможным благодаря смещению акцента с сообщения (*statement/l'enonce*) к высказыванию (*enunciating/l'enonciation*), которое происходит в Новое время и кристаллизуется к XVII веку, когда печатные технологии получают широкое распространение. Увеличивается количество литературы, и практика чтения претерпевает определенные изменения. В космосе, организованном посредством дискурса, нет места индивиду с возможностью использования языка, в который нужно вслушиваться и расшифровывать послание. В культурной формации, где доминирует письмо, есть место субъекту, который посредством письма производит пространство для себя, – пишет Мишель де Серто. Если ранее человек входил в язык и пользовался им⁷¹, то с распространением письма каждый человек изобретает язык. Де Серто употребляет метафору: возделывает язык, как возделывает крестьянин поле, чтобы получить урожай. В отличие от чтения, письмо предполагает творчество, самостоятельную деятельность безотносительно прочитанного текста.

На основе устного и письменного типов культуры Мишель де Серто задает базовую схему реализации повседневных практик – стратегии и тактики, значение которых раскрывается в контексте разных форм коммуникации. Мишель де Серто во введении пишет: “Риторика предлагает модели для дифференциации различных типов тактик. И это не удивительно, так как она описывает “повороты” или тропы, благодаря которым язык может рассматриваться как место и как объект, и в то же время, это манипуляции, посредством которых можно менять (соблазнять, убеждать, пользоваться) желания других (аудитории). Риторика – наука “о методе устно изъясняться” – предлагает направление (через тропы) для анализа повседневных способов действия... “⁷². Таким образом, контекст взаимоотношения письменной и устной парадигмы предоставляет возможность исследовать алгоритмы взаимодействия доминирующего порядка и действий обычных людей⁷³, которые могут быть достаточно непредсказуемыми. Де Серто опирается на работу Мишеля Фуко *Надзирать и наказывать* о дисциплинарных механизмах европейской культуры, процедурах контроля и надзора в дискурсе. Де Серто считает, что

⁷¹ Мишель де Серто сравнивает восприятие читающего (не умеющего писать) человека и ТВ-зрителя (судя по всему, 70-х), который никак не может повлиять на происходящее на экране. И в первом, и во втором случаях речь идет о дешифровке, попытках понять увиденное, войти в текст (во втором случае речь идет о “*dual orality*”).

⁷² *Ibid.*, с. XX

⁷³ Мишель де Серто начинает свою книгу с попытки определить обычного человека, который претерпевает трансформацию от *Chacun (everybody)* к *Personne (nobody)*. Симптоматичным примером перехода от “каждого” к “никто” для де Серто является персонаж романа Р. Музиля “Человек без свойств”.

функционирование общества не может быть сведено к доминирующим формам контроля. Де Серто опирается на тезис:

Общество состоит из видимых практик (практик первого плана), чье существование и организация обусловлены нормативными институтами и бесчисленными практиками, которые остаются “второстепенными”, дискурсивно не оформленными, но сохраняющими начала и остатки других гипотез (вариантов действий) для общества⁷⁴.

Когерентность механизмов контроля посредством паноптикума свидетельствует о тех многочисленных практиках, которые противостоят и провоцируют совершенствование дисциплинарных механизмов современного общества.

Мишель де Серто вслед за Анри Лефевром обозначает повседневность как область сопротивления доминирующему порядку. С точки зрения де Серто, практики сопротивления составляют историчность повседневности и проявляются в способах использования вещей и слов в зависимости от обстоятельств. Причем логика использования определяется не доминирующим порядком, а конкретными обстоятельствами и выгодой агентов действий. В силу обусловленности этих действий обстоятельствами, а, следовательно, их изменчивости, что позволяет их сопоставлять с устной парадигмой культуры, – они едва ли могут стать объектами исследования. Логика спонтанных, обусловленных обстоятельствами, не предусмотренных доминирующей системой действий, не поддаются описанию и артикуляции. Похожая проблематика раскрывается де Серто в работе *Письмо истории*⁷⁵, где он анализирует логику взаимодействия бесноватых и инквизиторов, а позднее, врачей. Де Серто замечает, что язык бесноватых и судей, врачей не совпадает, что в процессе перевода создается место и даже высказывание бесноватых. Таким образом, речь бесноватых остается недоступной и в значительной степени моделируется процессом осуждения или постановки диагноза. Эту логику можно спроецировать на повседневность, в которой способы использования, которые де Серто отождествляет с народным языком/*langue ordinaire*, ускользают от артикуляции, но в то же время их следы могут быть обнаружены в играх или народных сказаниях.

Повседневные практики понимаются Мишелем де Серто как “способ действия”, “делания”, и потому в фокусе анализа находится не индивид, а сеть детерминирующих обстоятельств, так как индивид является локусом, в котором пересекается множество не

⁷⁴ Certeau Michel de, *op. cit.*, с. 48.

⁷⁵ Мишель де Серто, «Искаженный голос: Речь бесноватой», in: *НЛО*, № 28, с. 10-28.

связанных и зачастую противоречивых конвенций, детерминаций. Мишель де Серто ставит перед собой задачу выявления операциональной логики, модели действия, системы комбинаций действий (*operational combination/les combinaatoires d'operation*), которые, собственно, и составляют культуру. Иными словами, он пытается выявить логику и модель действия тех, кого называют “потребителями” и чье поведение обычно описывается в пассивном залоге и которые скрыты западноевропейской рациональностью. Однако де Серто употребляет понятие “потребители” в кавычках, с тем, чтобы дистанцироваться от трактовки потребителей в пассивном залоге⁷⁶. С одной стороны, исследователь фокусируется на процессе и логике потребления, но с другой – на использовании, так как вещи не всегда используются так, как это навязывается доминирующим экономическим порядком и потому в использовании проявляется нечто большее, чем просто потребление⁷⁷. В этом де Серто видит возможность исследовать репрезентацию современного общества (ТВ, кино) на основе логики, алгоритмов их использования группой или индивидом: что делает зритель во время просмотра телевизора, как используется городское пространство. Использование в данном случае рассматривается как синоним производства: *make, production* – производства в качестве потребителя. Этот тип производства скрыт и “молчалив”, но достаточно распространен, так как люди непосредственно не вовлеченные в создание продукта (например, ТВ, радио передачи) достаточно многочисленны. Де Серто вводит аналогию с политикой испанских колонизаторов в Индии, где индийцы, не имея выбора, воспринимали навязываемые обычаи, но с целями, которые находились вне системы колонизаторов: для них это был способ уйти от навязываемой культуры, оставаясь внутри нее. То же происходит и в европейской культуре, когда обычные люди не могут повлиять на производство предлагаемого им продукта, но и не могут его не потреблять. Таким образом, сами репрезентации мало что могут сказать о повседневности, поэтому нужно обратить внимание на их “вторичное” производство, скрытое в способе использования – тех манипуляциях, которые производит потребитель с товарами.

В качестве модели анализа де Серто обращается к структурной лингвистике, в частности, конструированию индивидуального высказывания. Он выделяет четыре характерные черты высказывания, которые могут быть актуальны при анализе повседневных практик, таких, как письмо, прогулки, приготовление еды:

1. высказывание осуществляется в поле лингвистической системы;

⁷⁶ В работе *Система вещей* Бодрийара потребители трактуются как “объекты экономического спроса”, и активных действий от них не ожидается.

⁷⁷ К подобному наблюдению пришел П. Беттс при анализе немецкого дизайна середины века.

2. посредством высказывания происходит апроприация и реапроприация языка говорящим;
3. устанавливается настоящее относительно времени и места;
4. осуществляется соглашение с собеседником в сети мест и отношений.

Таким образом, “потребители”, наподобие индийцев, совершают неисчислимое количество операций и трансформаций в рамках доминирующего порядка с целью адаптации его под собственные интересы.

Де Серто опирается на работу Фуко *Надзирать и наказывать*, в которой исследуются механизмы микрофизики власти, но де Серто интересуется способ увилвания или подчинения им с целью ухода от их влияния. Де Серто ставит своей целью выявить скрытые формы деятельности рассеянных, подчиненных дисциплине групп или индивидов, которые своими уловками и хитростями формируют сеть антидисциплины. “Потребители” оперируют общепринятым языком, подчинены предписанным формам поведения, тем не менее, в логике европейской рациональности производят нечто, что подчиняется их собственной логике, для извлечения определенной выгоды при помощи всевозможных уловок. Эти траектории действий обусловлены, но не определены доминирующей системой.

Де Серто вводит понятия стратегии и тактики для того, чтобы обозначить социокультурный порядок и действия групп и индивидов. Стратегия – это сумма доминирующих отношений, которые становятся возможны, когда субъект власти (владелец, промышленное производство, город, научный институт) изолирован от среды, окружения “потребителей”. Стратегия предполагает наличие “признанного” места, из которого генерируются отношения с внешним миром, но в то же время дистанцированного от него (конкуренты, оппоненты, целевая аудитория, “объекты” исследования). Политическая, экономическая и научная рациональность строится на этой стратегической модели. Тактики – не имеют места (не локализованы в пространстве), всегда в поиске возможностей, фрагментарны – это манипуляции событиями с целью превратить их в возможности, и потому они не оформлены дискурсивно. Такие повседневные практики, как беседа, чтение, приготовление пищи, шопинг и прогулки – тактики сами по себе. Тактики вносят броуновское движение в систему и показывают, до какой степени ум, хитрость, смекалка неотделимы от повседневной борьбы за удовольствие, которое могут порождать⁷⁸.

⁷⁸ Проблематика тактик сопротивления и удовольствия раскрывается в книге Джона Фиска: Fiske John, *Reading the Popular*. London, New York: Routledge, 1989.

Тематизация повседневности через стратегии и тактики в контексте письменной и устной культурных парадигм позволяет наметить логику производства и потребления плакатов. Такой подход позволит рассматривать их в поле взаимодействия противостоящих по своим ключевым характеристикам парадигмам. Социальный контекст, артикулированный в терминах устной и письменной парадигм, позволит выявить логику появления тех или иных графических приемов, в частности, в поле шрифтовой графики.

1.4. Методология анализа визуальных артефактов как формы репрезентации повседневности на фигуративном и пластическом уровнях

Рассматривая повседневность как подвижную конфигурацию общего порядка и индивидуального опыта, стратегий и тактик, можно предположить, что она не может быть представлена визуально. Следуя логике де Серто, визуальное проявление повседневности возможно лишь в процессе вхождения в порядок повседневного или выпадения из него. Это может осуществляться как в художественном жесте, так и в анализе (рационализации) визуального опыта.

Однако Олег Аронсон в статье *Пустое время. Монтаж и документальность кино* вводит понятие “эффекта документальности”⁷⁹, которым могут быть наделены любые изображения, образы и которое позволяет наметить перспективу для выявления форм визуальной репрезентации повседневности. Аронсон замечает, что “в качестве целостных образы повседневности не имеют значения... Значением наделяет их монтаж, который как раз и можно назвать документальным, поскольку он выделяет безликий повторяющийся образ, делает его знаком. Обычно такую монтажную функцию несет в себе время”⁸⁰. Это означает, что через временную дистанцию зритель наделяет значением знаки, которые для современников были сами собой разумеющимися, по отношению к чему они не устанавливали рефлексивную дистанцию и поэтому оставались невидимыми⁸¹. Выпадение

⁷⁹ Эффект документальности – это “вхождение в присутствие”, то, что мы совершаем ежедневно, но по отношению к чему не устанавливаем рефлексивную дистанцию. Когда мы утром чистим зубы, пьем кофе за завтраком, читаем утреннюю газету, смотрим телевизор, едем на работу, заходим в магазин, — во все эти моменты мы не присутствуем в мире, мир для нас перестает существовать. В эти моменты мы не принадлежим сами себе («я» выключено), поскольку мы пользуемся схемами поведения, предпосланными нам другими. Без бытия-с-другими наше присутствие неполно, ибо те промежутки нашего существования, в которые «я» бездействует, мир себя не проявляет, — это и есть то «пустое время», где мы вписаны в общий порядок, Аронсон О. «Пустое время. Монтаж и документальность кино», in: *Киноведческие записки*. — URL: <http://www.kinozapiski.ru/article/362/>

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.* Когда мы смотрим старый фильм, то значимыми оказываются элементы, которые не отмечались современниками в качестве таковых: другая одежда, забытые трамваи, здания, которых уже нет, и даже лица, столь отличные от нынешних, — все это смонтировано (выделено в качестве отдельных значащих элементов) не режиссером, не оператором, а *временем*, изменившим ритм нашего восприятия, изменившим

из рутины, общего порядка повседневности позволяет устанавливать рефлексивную дистанцию, а значит, видеть и артикулировать то, что ранее составляло “пустое время”, т.е. повседневность. Визуальная репрезентация повседневности может быть реконструирована только в ретроактивном порядке (задним числом) и потому любой визуальный артефакт может быть документом или свидетельством, так как любой визуальный материал наделен “эффектом документальности”.

В этом же ключе С. Холл предлагает реконструировать связь между визуальным образом и дискурсивными практиками. Согласно С. Холлу, репрезентация – производство значений через язык в процессе коммуникации. Значения производятся при вовлечении знаков в процесс коммуникации, практикой прочтения образа через временную дистанцию⁸². Определяя денотат, коннотации, можно реконструировать миф (идеологический уровень сообщения), который позволит рассматривать репрезентацию как механизм воспроизведения социального знания, будучи внедренными в социальные практики, а значит и властные отношения. Таким образом, миф позволяет реконструировать конфигурацию стратегий и тактик, которая сделала возможным анализируемый визуальный артефакт. Важно отметить, что анализ репрезентации позволяет анализировать как фигуративный уровень визуальной репрезентации, так и пластические средства. Пластические знаки⁸³ – это визуальный опыт, который едва ли переводится на вербальный язык. Для анализа пластических средств необходимо введение более общего контекста, который позволит наделить пластические средства значением в рамках референциального поля, например, индивидуализированного vs. анонимного, природного vs. искусственного, города vs. деревни.

В работе Оксаны Булгаковой *Фабрика жестов*⁸⁴ в качестве пластических знаков рассматриваются “незначащие” жесты в советском кинематографе на протяжении трех временных отрезков – между 1898-ым и 1916-ым, 1924-ым и 1929-ым, 1931-ым и 1951 годом. Автор следующим образом описывает фокус исследования:

Основное внимание здесь уделяется незнаковым движениям – тому, как люди ходят, сидят, лежат и стоят, пьют, едят и вступают друг с другом в телесный контакт при диалоге, флирте, поцелуе... Что может дать наблюдение над тем,

его порядок, порядок повседневности, которая и есть ритм времени, или – монтаж.

⁸² Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University: Milton Keynes, 1997.

⁸³ Флош пластические знаки обозначает как фигуральный уровень сообщения, противопоставленный фигуративному, так как *visible* (доступно в визуальном опыте) противопоставлено *dicible* (конвенциональный уровень, вербализируемый). Floch Jean-Marie, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, John Benjamins Pub Co. 1985.

⁸⁴ Булгакова Оксана, *Фабрика жестов*, Москва: НЛЮ, 2005.

как люди на экране сморкаются? Сморкание, как и манера ходить, не является значащим жестом, но в контексте фильма и незнаковое поведение получает значение. Неосознанные положения тела превращаются в знаки и начинают описываться внутри оценочных этических и эстетических категорий [...] восстановить цепь ценностных ориентаций общества и его знаков, передавая эти критерии через осязаемую (отрицаемую или утверждаемую) норму. Оно (визуализированное поведение) создает не только социального актера, но и его референциальное поле (например, деревня vs. город) и именно поэтому может стать ключом к реконструкции культурного кода общества”⁸⁵.

Булгакова выявляет, что изменения в семантике “незначащих” можно сделать видимыми, если рассматривать в контексте референциального поля, так значение жеста утирания носа рукой менялось в разные периоды советского кино от вульгарности до естественности “своего” парня, противопоставленного цивилизованному “чужому”.

1.4.1. Методология анализа плакатов как формы репрезентации повседневности на фигуративном и пластическом уровне в контексте письменной и устной парадигм

Для анализа плакатов в контексте проблематики повседневности и выявления референциального поля пластических знаков необходимо ввести контекст практик письма, которые позволят прояснить характер взаимосвязи правил и норм и способов их исполнения в европейской культуре, тем самым проявляя референциальное поле для интерпретации пластических знаков. Выявление особенностей связи практик повседневного письма и профессиональных художественных практик позволит тематизировать типичные приемы, структурированные доминирующей парадигмой, на основе которых можно реконструировать характерное для культурного контекста соотношение индивидуального и коллективного, техник интериоризации контроля и контроля в качестве внешней инстанции и др.

В контексте исследований повседневности интерес представляют нормы и правила, согласно которым вырабатываются принципы графической унификации знаков и способы их использования. Розмари Сассун рассматривает способы разработки и внедрения различных методик письма на протяжении XIX-XX веков в Англии. Р. Сассун отмечает, что в Англии никогда не было единого стандарта письма⁸⁶. Каждая школа могла самостоятельно выбрать шрифт и методику обучения письму. Согласно исследованию

⁸⁵ *Ibid.*, с. 7-8.

⁸⁶ Sassoon Rosemary, *Handwriting of the Twentieth Century*, Routledge, 1999, с. 45

Пигота, приведенному в книге Р. Сассун, в Англии середины XX века сосуществовало около шести видов рукописного письма, которыми пользовались представители 26 профессий, опрошенных в исследовании⁸⁷. Шли дискуссии относительно преимуществ и недостатков различных видов письма. Отправной точкой дискуссий было то, что письмо рассматривалось как репрессивный механизм по отношению к обучающемуся. Поэтому при разработке методик основное внимание уделялось упрощению графики письма и сокращению времени обучения. Обучение тому или иному виду письма менялось в зависимости от той роли и функции, которые возлагались на письмо. Так, в последней трети XIX века учеников готовили для работы клерками, поэтому письмо рассматривалось исключительно с точки зрения возможности сдать экзамен на клерка, для этого требовалось владение письмом в стиле *civil service* (гражданским курсивом). Позднее, с середины XX века, письмо было направлено на выявление творческих и индивидуальных особенностей индивида. Широкое распространение получило круглое письмо, разработанное Марион Ричардсон для письма ширококонечным пером, более простое в координации руки и тела и легко адаптирующееся под индивидуальные особенности.

Довольно важным аргументом при выборе той или иной методики была возможность адаптировать шрифт для новых инструментов письма – чернильной ручки, а затем шариковой. Шариковая ручка не позволяла варьировать толщину штриха, и потому рукописные шрифты должны были претерпеть определенные изменения. В этой связи в 20-30-е годы велись дискуссии относительно перехода к обучению детей письму печатными буквами. Главным аргументом было освоение одной системы знаков, т.е. ученику не приходилось осваивать две различные системы знаков: для чтения – печатных букв, для письма – рукописных. При таком подходе увеличивалась скорость обучения письму и чтению, но страдала скорость письма.

В XX веке обучение письму и каллиграфии как художественной практике осуществлялось отдельно. Но художники-каллиграфы создавали рукописные шрифты, которым затем обучали в школах. Э. Джонстон предложил отказаться от обучения письму в стиле *cooperplate* (письмо, сформировавшееся при гравировке на медных пластинах), так как этот тип письма изначально был разработан для гравировальщиков, и повторить пластику отдельных элементов и линий перьями было сложным занятием. Он выдвинул идею в первую очередь знакомиться с упрощенным вариантом печатных букв, а затем осваивать письмо ширококонечным пером, для чего разработал рукописный шрифт на основе каролингского письма XI-XII века. Каллиграф Фаирбэнк (*Fairbank*) разрабатывал

⁸⁷ *Ibid.* с. 87.

методику обучения курсиву, особенностью которого являлось наличие соединений только в тех случаях, где это органично следовало из графики буквы. Предписывалось раздельное написание букв, если соединение органично не получалось. Иными словами, в начале века в Англии было разработано множество различных методик обучения письму, ориентированных на снижение репрессивного эффекта при обучении письму и ускорение процесса обучения. По этой причине английская каллиграфия легла в основу обучающих методик многих стран⁸⁸. Так, методика Монтессори предполагала в течение нескольких месяцев знакомство с буквами через осязание. И только после того, как форма всех букв была знакома обучаемому, можно было приступить, собственно, к письму от руки⁸⁹. Обучение было сосредоточено на повторении, целью которого была тренировка мышц руки и глаза для создания сопоставимых по высоте и по масштабу форм. Практически все методики письма были ориентированы на то, чтобы свести к минимуму элемент копирования образца и сделать письмо способом выражения личности. Р. Сассун приводит примеры того, как для оценки эффективности методики обучения письму отслеживались изменения почерка на протяжении жизни человека. Это способствовало более эффективной интериоризации письма, гармонизации освоения индивидом письма как технологии.

В различных методиках обучения письму отмечалось, что письмо от руки обусловлено обстоятельствами письма, является опытом переживания и выражения, в зависимости от настроения характер письма может отличаться, и потому почерк у каждого человека индивидуален⁹⁰. Процесс придания письму личностного характера можно проследить на фоне кристаллизации сферы интимного и тех изменений, которые претерпевала сфера публичного в Европе XIX века, представленной в книге Ричарда Сеннета *Падение публичного человека*⁹¹. Ричард Сеннет обращает внимание на то, что распад публичного пространства синхронизирован с формированием сферы интимного. Ее появление было синхронным с формированием дисциплинарных механизмов, которые анализирует М. Фуко. Дисциплинарные механизмы способствовали формированию индивида, выделению его из коллективного тела. Культивирование личности связывается Сеннетом с нарциссизмом⁹² и доминированием чувств и эмоций. Импульсом для развития сферы

⁸⁸ Даже в СССР в 50-е при изучении английского языка ученикам предписывалось изучать английскую каллиграфию см. Коф-Лайф, Рахиль, *Английская каллиграфия* : Пособие для учителей англ. яз, Москва: Учпедгиз, 1959.

⁸⁹ Sassoon Rosemary, *op.cit.* с. 71

⁹⁰ Эту связь выражает поговорка *кто как дышит, так и пишет*.

⁹¹ Сеннет Ричард, *Падение публичного человека*, Москва: Логос, 2002.

³⁴ «Нарцисс становится на колени над озером, очарованный собственной красотой, отразившейся в воде. Его призывают быть осторожным, но он не обращает внимания ни на что другое. Однажды он наклоняется,

интимности, считает Сеннет, послужили структурные изменения в области технологий и в сфере социального. Происходит распадение устоявшейся общественной иерархии, где внешние знаки имели важную роль, и их значение задавалось положением в обществе. С развитием конвейерного производства в социальной сфере произошла эмансипация знака. Это выразилось в том, что, выйдя на улицу, невозможно было узнать по внешности прохожих об их социальном происхождении, роде занятий. Фигура фланера, блуждающего по городу, тоже не имеет знаков различий, которые указывали бы на его социальную принадлежность. Меняется и структура коммуникации, что Сеннет иллюстрирует при помощи такого предмета, как маска. На смену коммуникации посредством маски приходит коммуникация, в основе которой лежат ожидания, что собеседник ответит на подлинные чувства и эмоции. Сеннет замечает:

Тем самым, взаимодействие капитализма и географии публичного происходило по двум направлениям; одним был перевод внимания от публичного к семье, другим – новое смешение, касавшееся вещественных проявлений публичного, смешение, которое, тем не менее, могло быть обращено на пользу. Что может заставить людей полагать, будто товар, столь похожий на любой другой товар, может обладать психологическими ассоциациями? Почему о вещи можно думать как о человеке? Тот факт, что такие мысли были некоторым выгодны, не объясняет, почему их могли разделять столь многие. Психологическая образность, как было уже отмечено, налагалась на вещи, предназначенные для продажи в пространстве публичном⁹³.

В этот же период становится распространенным мнение о том, что почерк выявляет истинные черты характера⁹⁴. Психологическая образность и чувственность проникает и в область письма. Письмо с одной стороны является результатом длительного тренинга, основанного на повторении, а с другой – формой выражения личности, ее эмоционального состояния.

Таким образом, характер письма от руки XX века может являться репрезентацией разрастающейся сферы интимного, эмоционального, личностного, может рассматриваться

чтобы коснуться этого образа, падает и тонет. Смысл этого мифа не порочность себялюбия, а нечто другое. Это опасность проекции, опасность такой реакции на мир, когда реальность пытаются уловить через образы собственной личности. Миф о Нарциссе имеет двойное значение: его поглощенность собой не дает ему узнать, чем он является, а чем нет; эта поглощенность и уничтожает личность, вовлеченную в этот процесс. [...] Для утверждения нарциссизма в обществе, для того, чтобы люди сосредоточились на неуловимых оттенках чувства и побуждения, необходимо перестать ощущать интересы группового эго. Это групповое эго складывается, в каком-то смысле, из человеческих потребностей и желаний, не зависящих от непосредственных эмоциональных впечатлений". *Ibid*, с. 373.

⁹³ *Ibid*.

⁹⁴ Получает развитие наука графология.

как симптом тех изменений, которые происходят в социальных отношениях в период модерна. Де Серто выдвигает базовый тезис о том, что в европейской культуре устная традиция вытеснена в область сновидений и бессознательного. Можно предположить, что устная парадигма вытеснена также и в сферу интимного. Интимное и бессознательное является сферой реализации тактик, как способа повторного освоения пространства, упорядоченного согласно конвенциям письменной парадигмы⁹⁵.

В этом контексте важно рассмотреть как письменная и устная парадигмы артикулированы в графическом дизайне. Первые попытки печати текста также были ориентированы на воспроизведение некоторых типологических черт устного типа коммуникации. Так, Вальтер Онг приводит примеры, когда текст печатался без пробелов или когда разделение на строки осуществлялось по аудиальному принципу⁹⁶. С развитием массово тиражируемой печати устная традиция оказывается вытесненной. Любопытными в этом отношении могут выглядеть типографские эксперименты в области набора текста Апполинера, Маларме и дадаистов, а также сюрреалистов. В экспериментах верстки стихов Маларме и Апполинера Вальтер Онг видит типичные черты письменной парадигмы⁹⁷. Так, он замечает, что средствами печати осуществляется контроль не только над словами и над тем, как они образуют текст, но и над их размещением на странице при помощи полей, отступов, межстрочного интервала. Страница рассматривается как пространство, в которое заключено слово, в то время как устное слово никогда не рассматривается в пространственных отношениях. Верстка стихотворения Маларме с изменениями кегля и гарнитуры обнажает значимость пространственного измерения в восприятии стихотворения, в котором важна не строка и повествование, а образ. При такой подаче поэзии блокируется возможность ее устного прочтения. Апполинер также экспериментировал с версткой своих стихотворений и воспроизводил образ дождя, фонтана текстом на странице. Поэт попытался средствами печати воспроизвести каллиграфическую игру – письмо каллиграмм⁹⁸. Игра как раз заключается в том, чтобы закомпоновать текст в образе, иными словами, задать определенную форму слова в пространстве.

Стихотворение Уго Бэлла (*Hugo Bell*) 1917 года (упоминавшееся в первой главе), напечатанное различными шрифтами для того, чтобы передать разрозненные шумы города, вводит новый аспект в передачу звуков средствами различных шрифтов. В верстке

⁹⁵ В этом контексте понятно распространение моды на ведение дневников.

⁹⁶ Ong Walter, *op.cit.*, p. 116-119.

⁹⁷ Ong Walter, *op.cit.*, p. 125-127.

⁹⁸ Anderson Donald, *op.cit.*, p. 186. Андресон замечает, что каллиграммы появлялись и в средние века, и позднее, но встречаются относительно редко.

сохраняется линейная структура, но каждая строка набрана различными шрифтами. Такой подход также закрепляет звук в пространстве графическими средствами шрифта.

Приемы создания коллажей дадаистами и сюрреалистами тоже можно рассматривать как попытки размещения в пространстве взгляда тактик преобразования повседневности и, как следствие, их легитимации. Пробелы в коллажах дадаистов или удвоения в фотоколлажах сюрреалистов, о которых пишет Р. Краусс, являются визуальными и потому пространственными обозначениями разрывов в ткани повседневности. Случайность или бессознательное обретают визуальную форму и пространственную фиксацию, что создает возможность их апроприации письменным порядком культуры.

Поэтами, художниками разрабатываются различные способы фиксации слова и звука в пространстве взгляда графической формой шрифта, что становится возможным благодаря технологии печати. В этом контексте представляется важным замечание В. Онга о том, что “печать делает слова вещами в намного большей степени, чем письмо”⁹⁹. Объективация (овеществление) слова осуществляется и в процедуре печати, когда отдельные буквы вырезаются из дерева или металла, производятся средствами конвейерного производства. Таким образом, становится понятен тезис Онга о том, что типографика превращает слова в товар.

Тенденция овеществления слова и закрепления его в пространственных координатах реализуется в разработке шрифтов XIX и XX веков. Если с XV по конец XVIII века поиски велись в способах совершенствования антиквенных шрифтов, то в XIX веке реклама явилась триггером разработки большого количества самых разнообразных шрифтов¹⁰⁰. В то время как в письме актуализируется тенденция выражения в почерке личностного (интимного), в печатном деле возникает потребность в различных шрифтах. Шрифты нужны для выражения различных образов, настроений для привлечения внимания публики. Если во второй половине XIX века и начале XX-го графические характеристики шрифтов выражают особенности назначения (рекламный шрифт – контрастный, или шрифт для афиш – узкий, специальные шрифты для газет и книг), то в XX веке создается целая индустрия производства шрифтов, результатом чего явилось создание множества шрифтов, отличающихся нюансами в насыщенности, контрастности, порой заметные только профессионалам¹⁰¹.

Прием комбинирования большого количества различных шрифтов использовался при

⁹⁹ Ong Walter, *op.cit.*, p. 116.

¹⁰⁰ Anderson Donald, *op.cit.*, p. 172.

¹⁰¹ Так, шрифт Times New был разработан как усовершенствованная версия шрифта Times, а шрифт Helvetica – как конкурент уже завоевавшего популярность на рынке шрифта Akzidenz Grotesk.

печати рекламных плакатов и объявлений XIX века в типографиях, где печатники использовали все шрифты, которые были под руками¹⁰². В такого рода рекламных объявлениях текстом заполнялось все свободное пространство листа. Рябь разных шрифтов и заполненное пространство создавали ощущение хаоса. Сейчас можно встретить цитаты такого приема, но уже в более сбалансированном и упорядоченном виде. Так же, как апроприирован современной типографикой стиль современных трафаретных шрифтов и граффити. Разработка разнообразных приемов размещения в пространстве текста и апроприация спонтанных и стихийно сложившихся форм делает письмо более “гармоничной” и “естественной” технологией освоения мира, осуществляя дифференциацию пространства визуальными средствами.

При большой востребованности шрифтов, которые призваны индивидуализировать образ изданий, к середине XX века в шрифтовой графике набирает силу тенденция использования универсального шрифта. Гельветика – шрифт, разработанный в 60-х годах, характеризуется настолько нейтральной формой, что может использоваться в любых ситуациях¹⁰³. Использование шрифтов одной гарнитуры в различных сферах жизни создает ощущение знакомого и комфортного пространства.

Таким образом, на протяжении XX века в графическом дизайне категория пространства является ключевой, что делает возможной разработку принципов и приемов организации пространства взгляда. К середине XX века в графическом дизайне получает окончательное оформление принцип модульной сетки, позволяющий размещать в пространстве взгляда разнообразные формы. Этот принцип компоновки элементов в пространстве листа был окончательно сформирован в рамках швейцарской школы¹⁰⁴. Принцип фиксации объектов в пространстве становится доминирующим как в области шрифтовой графики, так и в верстке книг и журналов, при создании плакатов, организации архитектурного пространства, при проектировании мебели на протяжении 50-80-х. Симптоматично, что разрабатывается именно принцип, который вариативен, т.е. позволяет создавать непохожие друг на друга композиции, но гарантирует

¹⁰² Anderson Donald, *op.cit.*, p. 172-176.

¹⁰³ Об этом свидетельствует и фильм *Helvetica*, 2007, режиссера Гари Хаствит. Примечательным представляется и тот факт, что снят фильм про отдельную гарнитуру, приуроченный к юбилейной дате – 50 лет со времени создания шрифта Хельветика. Вместе с тем разрабатывается большое разнообразие шрифтов, так как шрифты востребованы из-за повсеместного их применения.

¹⁰⁴ Muller-Brockman Josef, *The Grid in Graphic Design*. Ram Publications, 1996. Литература по модульным сеткам обширна, в книге Мюллера-Брокмана – представителя швейцарской школы типографики – предлагается систематическое изложение принципов построения и сфер применения модульной сетки. См. так же Hollis Richard, *Swiss graphic design: the origins and growth of an International style*, 1920-1965, London: Laurence King, 2006.

удовлетворительный результат, который выражается в уравновешенной композиции и быстром определении места в пространстве для каждого элемента. Этот подход противоположен устной традиции, где при наличии повторяющихся форм повествования каждое отдельное повествование обусловлено конкретной ситуацией и опытом, навыками рассказчика. В такой структуре схожесть нарративных схем и сюжетов лежит на поверхности, различия обнаруживаются в деталях и нюансах. В письменной парадигме единый принцип маскируется оригинальными и непохожими композициями, сам принцип является возможностью создания чего-то нового, оригинального.

Модульная сетка как принцип компоновки двухмерной плоскости и трехмерного пространства явился основой и для разработки различных вариантов комбинирования текста и изображения. В книге *Шрифт, изображение, сообщение*¹⁰⁵ выделяется четыре подхода комбинирования текста и изображения: разделение (*separation*) – размещение текста и изображения в отдельных плоскостях; смешение (*fusion*) – повторяет пространственную организацию изображения, таким образом, что возникает ощущение смешения и единства текста и изображения; фрагментация (*fragmentation*) – текст нарушает пространственную логику изображения, дополняя пространственную организацию изображения; инверсия (*inversion*) – текст задает пространственную логику компоновки изображения. В первых трех принципах компоновки изображение доминирует над текстовой графикой. В четвертом принципе шрифт становится изобразительным элементом и доминирует над изображением. Авторы издания не претендуют на выявление тенденции изменения роли шрифта в плакатах на протяжении истории графического дизайна XX века, однако данные принципы показывают историчность в способах комбинирования шрифта и изображения. Подобные наблюдения сделаны и в попытках наметить альтернативный способ конструирования историчности в дизайне. Серов в колонке журнала *Как* показывает на примерах работ Трокслера – американского дизайнера, как меняются принципы работы со шрифтами¹⁰⁶. В 90-е и 00-е шрифты становятся доминирующим элементом дизайна: текстовая часть доминирует над изобразительной.

Вплоть до 80-х создание шрифтов было крайне привилегированной областью графического дизайна, что отчасти было обусловлено доступом к полиграфическому оборудованию, а также требованиями к квалификации художника-шрифтовика. Цифровые технологии во многом упростили процесс создания шрифтов, процесс допечатной

¹⁰⁵ Skolos Nancy, Wedell Thomas, *Type, Image, Message. A Graphic Design Layout Workshop*. Rockport, 2006.

¹⁰⁶ Серов Сергей, “Картинка и текст”, in: *Kak.ru*. URL: kak.ru/columns/serov/a3316/

подготовки, что сделало возможным огромное количество экспериментов в области шрифтовой графики. Такие дизайнеры, как Невилл Броуди, Дэвид Карсон наметили принципиально иной способ оперирования шрифтами, открыв иное измерение выразительности шрифтов: ритмический рисунок. В этом отношении интересно то, что в рамках европейского дизайна разрабатывается множество способов оперирования текстом и шрифтами, что может рассматриваться как большое разнообразие стратегий освоения пространства, большое количество возможностей для индивидуализации.

В контексте разнообразных и постоянно расширяющихся механизмов освоения и дифференциации пространства, к которым принадлежит и дизайн, то, что можно обозначить как тактики, апроприируются и внедряются в качестве цитаты в письменную культуру. Таким образом, изучая историю европейского графического дизайна в контексте проблематики повседневности, можно рассматривать объекты графического дизайна как форму репрезентации повседневности, в которой доминирует письменная парадигма.

В данной части была предложена трактовка повседневности Мишеля де Серто, определяемая в динамическом соотношении письменной и устной парадигм, которая может быть обозначена как соотношение стратегий и тактик. Эта модель концептуализации повседневности была спроецирована на нарратив истории европейского дизайна и истории письма. В результате концепт повседневности позволил наметить логику, объясняющую как эксперименты в области использования шрифтов и поисков оригинальных решений в плакатах, так и разработку “универсальных” принципов создания оригинальных макетов, направленных на оптимизацию (более эффективный способ выполнения) и коммодификацию процесса чтения и способов дифференциации пространства, техник интериоризации письма, которые актуализируют индивидуализированный пластический язык.

II. ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ СОВЕТСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ. КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ В БЕЛАРУСИ 1966-1980 ГОДОВ

Тематизация концепта повседневности в контексте асимметрии властных отношений, артикулированных при помощи устной и письменной парадигм, была осуществлена в контексте и на материале европейской культуры. Во второй главе предстоит спроецировать ее на советскую культуру и Беларусь 60-70-х. Советская культура обладает определенной спецификой, которая будет артикулирована в контексте устной и письменной парадигм, стратегий и тактик. В рамках второй главы сопоставляются принципы осуществления повседневных действий, таких, как практики письма, отношение к закону и собственности и художественные практики для того, чтобы выявить логику их осуществления при помощи модели анализа повседневности, предложенной Мишелем де Серто.

Особую сложность представляет тематизация повседневности Беларуси в советский период, так как история отдельных народностей в советской культуре, в силу специфики реализации национальной политики СССР, не тематизировалась. При анализе методик обучения письму, политики по отношению к формированию визуальной среды, наглядной агитации зачастую приходится опираться на источники, изданные не только на территории Беларуси, но и в Москве, Ленинграде, которые имели широкое хождение на территории Беларуси.

2.1 Советская повседневность в контексте проблематики устной и письменной парадигм

Для выявления специфических характеристик советской повседневности предполагается рассмотреть ряд ключевых работ как российских исследователей Бориса Гройса, Светланы Бойм, Натальи Лебиной, Екатерины Деготь и др., так и европейских Сьюзан Райд, Дэвида Кроули и Джейн Павит¹⁰⁷, которые рассматривали советскую повседневность в связи с визуальной культурой. Типологические черты советской повседневности рассматриваются в контексте устной и письменной парадигм, которые помогут прояснить логику и “схемы” создания/”делания”, производства и потребления наглядной агитации и плакатов в советской повседневности.

Советская культура обладает специфическими характеристиками, которые актуализируются в разных республиках на всем пространстве СССР и которые

¹⁰⁷ *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, eds. David Crowley and Susan E. Reid. Oxford, New York. 2002.

претерпевают определенные изменения на протяжении всего периода существования Советского Союза. Так, ряд исследователей выделяют периоды со значительным изменением в политической и социальной сферах. Владимир Паперный выделяет два периода: культура “один” и культура “два”. Предлагая такое обозначение, он обращает внимание, насколько отлична была советская культура в период до 1929 года – период НЭПа – становления и реализации конструктивистской концепции культуры и искусства от сталинского периода или периода становления социалистического реализма. Чистиков и Лебина предлагают периодизацию в большей степени связанную с политической историей СССР: период “военного коммунизма”, НЭП, сталинский период, “оттепель”, “застой” и “перестройка”. При всем различии периодизаций советской культуры, практически все исследователи сходятся во мнении, что 30-50-е года – сталинский период – являются периодом кристаллизации специфических типологических характеристик советской культуры. Так, период “оттепели” характеризуется как период десталинизации, т.е. как попытка трансформации политических и социальных институтов [Райд, Гройс, Чистиков и Лебина]. Однако следуя базовым установкам исследования повседневности, сформулированных Ф. Броделем, структуры повседневности должны рассматриваться в “большой длительности” и могут быть не синхронизированы с изменениями в политической истории. Так, в *Энциклопедии банальностей* Чистиков и Лебина выявляют ряд явлений повседневности, которые сохраняются на протяжении всего периода существования СССР. Это такие явления, как “блат”, “дефицит” и пр. Также наблюдается постоянство в проницаемости частной сферы для общественности, что стало возможным благодаря широкому распространению коммунальных квартир в сталинское время, а затем звукопроницаемых стен домов, построенных в хрущевский период, а затем и панельных – в период “застоя”. Скромные условия жизни придают особую значимость публичным пространствам, что реализуется в специфической планировке городов СССР. Это позволяет рассматривать повседневность как пространство для реализации идеологических установок советского государства¹⁰⁸, а не в привычных координатах оппозиции идеологии и повседневных практик. Стоит добавить, что повседневные практики осуществляются на стыке идеологических установок и индивидуальных реакций, что согласуется с трактовкой повседневности де Серто, заключающейся в выявлении неформальных, спонтанных реакций, которые де Серто называет тактиками и которые могут реализоваться как “*la perruque*”¹⁰⁹ по отношению к доминирующим

¹⁰⁸ Crowley David, Reid Susan, “Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc”, in: *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, eds. David Crowley and Susan E. Reid. Oxford, New York. 2002, p. 7.

¹⁰⁹ Использование в своих целях существующих возможностей.

социальным институтам и отношениям ими устанавливаемым. Подобные концептуальные установки лежат в основе работы Чистикова и Лебиной¹¹⁰, в которой собран материал относительно поведения и тактик выживания советских граждан в период НЭПа и “оттепели”. В статье Е. Деготь¹¹¹ демонстрируется логика обращения вещей в советской повседневности – “товарищеские” отношения советского человека по отношению к вещи, которые формируются в силу трудной доступности вещей, а так же необходимости доведения вещей до функционального состояния в процессе потребления и использования. В СССР издаются научно-популярные журналы, которые посвящены описаниям уловок и приемов извлечения выгоды из существующих возможностей. Так, используя знания по физике, химии можно продлить “жизнь” вещи. Примечательно в этих публикациях то, что на страницах журнала становится видимым то, что должно быть скрыто: производство бракованных вещей, дефицит товаров и возникающая отсюда необходимость приспособливать вещи под функции, которые при производстве не предполагались. Совершенствование вещи и продление ее “жизни”, даже расширение ее функциональности предлагалось осуществлять в зависимости от конкретных обстоятельств и потребностей, и поэтому могут быть обозначены как тактики. Тактики находят свое дискурсивное выражение в литературе (например, рассказы Зощенко, Довлатова, повесть Солженицына “Архипелаг-ГУЛАГ”), в основном в юмористическом жанре. Таким образом, в советской культуре тактики оказываются видимыми, они даже легитимированы научно-популярными журналами, художественной литературой, что допускается (и в определенном смысле поощряется) доминирующим политическим порядком. В отличие от капиталистического контекста, где тактики не поддаются дискурсивному оформлению и не видимы, советские тактики видимы и даже легитимированы, однако сохраняют множественную структуру и апелляцию к разнообразным обстоятельствам и потребностям.

Практики потребления вещей в советской культуре, в противовес логике потребления в капиталистическом обществе, реализуются не в пассивном, а в активном модусе. Публикации в рубрике “Маленькие хитрости” журнала “Наука и жизнь”, магазины “Сделай сам” продуктивно рассматривать в логике создания тотального пространства для активного модуса жизни, реконструированной Гройсом на материале советской визуальной культуры.

¹¹⁰ Лебина Наталья, Чистиков Александр, *Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы НЭПа и Хрущёвского десятилетия*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланin, 2003.

¹¹¹ Деготь Екатерина, «От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета», in: *Логос*, 2000. №5-6 (26), с. 29-37; Орлова Галина, «Апология странной вещи: «маленькие хитрости» советского человека», in: *Неприкосновенный запас*. 2004. №2(34). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2004/34/orl110.html>

Борис Гройс¹¹² в рамках концепции двух модусов жизни, созерцательного/*vita contemplativa* и активного/*vita activa*¹¹³, раскрывает логику адаптации культурного наследия и политику селекции и экспонирования произведений искусства в советских музеях, способ взаимодействия художников с государственными институтами и выявляет логику появления и воспроизведения социалистического реализма в советском искусстве и наглядной агитации. Данный подход продуктивен и для прояснения значения и функции практик письма в советском культурном пространстве. Гройс рассматривает два периода: период доминирования конструктивистского подхода к формированию советской эстетики и 30-50-е – период становления соцреализма. В рамках данного исследования наибольший интерес представляет последний период, так как создает базу для тематизации визуального в контексте повседневности 60-х. Существенной характеристикой соцреализма Гройс видит желание стереть границу между активным и созерцательным/пассивным модусом существования. Данный проект был сформулирован художниками-конструктивистами, но реализован уже в период соцреализма: формирование единого пространства для активного модуса жизни возможно только в условиях, когда будет стерта разница между искусством и “неискусством” – пространством жизни. Для этого, с точки зрения конструктивистов, необходимо было уничтожить дореволюционное наследие и создавать новое искусство, с целью формирования гомогенной среды для человека новой формации. Отсюда поиски новой эстетики, основанной на формальных приемах, которые являются отрицанием традиций дореволюционного, т.е. буржуазного искусства с присущей ему фигуративностью. С точки зрения Гройса, такой способ отрицания наследия является, на самом деле, его утверждением, так как формальные эксперименты имеют значение только на фоне отвергаемой традиции. Уничтожение дореволюционного наследия было осуществлено именно художниками соцреалистического направления, которые оставляли за искусством только воспитательные функции и в музейном пространстве размещали только “нужное” и “классово-близкое” искусство¹¹⁴. Гройс обращает внимание, что “долгом советской

¹¹² Гройс Борис, «Борьба против музея или демонстрация искусства в тоталитарном пространстве», in: *Арт-Азбука*. Под ред. М. Фрая. URL: <http://azbuka.gif.ru/critics/grois-borba-s-muzeyami>

¹¹³ В работе Арндт Ханна, *Vita Activa или О деятельной жизни*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. эти два модуса жизни связываются с двумя сферами: активный модус характерен для публичной сферы и созерцательный – пассивный – для приватной. Современная культурная ситуация характеризуется Х. Арндт как блокировка возможности поведения в активном модусе.

¹¹⁴ Подобное отношение к прошлому и истории Сьюзан Бак-Морс наблюдает при анализе различий в подходе к истории в проекте Бенямина и в нацистской Германии: «Нацистский лозунг «*Deutschland. erwarhe!*» («Германия, пробудись!») призывал к тому, что было в корне отличным от концепции Бенямина, – не к пробуждению от недавней истории, но к новому псевдоисторическому овладению прошлым как мифом». Бак-Морс Сьюзен, «Биография мысли. «*Passagen-werk*» В. Бенямина», in: *Историко-философский ежегодник*, 1990. Москва: Наука, 1991, с. 259.

художественной критики и музейного дела становится поэтому не отвергать, а переинтерпретировать художественное наследие прошлого, чтобы “выявить его народность” и экспроприировать его таким образом также и на уровне самого культурного дискурса у эксплуататоров прошлого”¹¹⁵. Такая интерпретация культурного наследия позволила сформулировать установки для создания советского искусства, основной характеристикой которого должен был бы стать реализм. В живописи, графике, а так же в наглядной агитации стилистика реализма, начиная с 30-х, была доминирующей. Гройс, опираясь на работы Ленина и дискуссии культурных работников с партийной номенклатурой относительно политики музеев, реконструирует понятие реализма: “Сам термин "реализм" означает в контексте соцреалистической теории сталинского времени не столько мимезис внешней реальности – такой мимезис обычно осуждается как "натурализм", – сколько как готовность реализовать художественный идеал в самой действительности”¹¹⁶. Гройс утверждает, что именно в период становления социалистического реализма уничтожается дореволюционное наследие, что достигается утилитарным отношением и стиранием границы между жизнью и искусством. Уход от рыночных способов регулирования художественного рынка и замена их административными механизмами доступа к государственным заказам, которым обладал Союз художников, сделал возможным ситуацию, когда уже нет необходимости делать различия между высоким и низким искусством, музейным и “немузейным”¹¹⁷. Распределение ресурсов и функцию цензуры выполняет Союз художников, иными словами сами художники. В этом отношении интересное замечание сделал К. Вашик¹¹⁸ о том, что при выпуске плакатов была достаточно сложная и плохо контролируемая система отбора и цензуры. Цензура обеспечивалась не на основе написанных правил, а, согласно Гройсу, являлась следствием логики распределения заказов и осуществлялась самими художниками.

Изображения советской жизни в монументальном и прикладном искусствах

¹¹⁵ Гройс Борис, «Борьба против музея или демонстрация искусства в тоталитарном пространстве», in: *Арт-Азбука*. Под ред. М. Фрая. URL: <http://azbuka.gif.ru/critics/grois-borba-s-muzeyami>

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.* «Художественная традиция целиком утилитаризуется ради высшей цели построить идеальное общество будущего и благодаря этому утрачивается конститутивное для Нового времени разделение искусства на элитарное, высокое, "чистое", музейное и низкое, коммерческое и утилитарное. Именно ликвидация этой границы создает на деле то единое тотальное пространство совпадения между искусством и жизнью, к которому стремился, но которого не мог достичь авангард. Сталинская эстетика по существу сохранила ту же цель – преодолеть различие искусства и жизни. Но она стала решать эту задачу не путем уничтожения музея, а путем своего рода эстетического уравнивания музейной экспозиции и внешней для музея среды посредством физического заполнения этой среды искусством, неотличимым от музейного».

¹¹⁸ Вашик Клаус, Бабурина Нина, *Реальность утопии: история русского плаката XX*, Москва: Прогресс-Традиция, 2004, с. 238-261.

воспроизводят повседневную советскую визуальную среду, насыщенную знаками советскости, таким образом, не удваивая советскую повседневность, но представляя ее в преображенном виде. При помощи искусства в советском культурном пространстве два модуса жизни “*vita activa*” и “*vita contemplativa*” преобразуются в один модус активной жизни, нацеленной на преобразование действительности. Как в искусстве, так и в повседневности созерцание и практика совпадают, что позволяет уничтожить границу между музейным и внемузейным пространством. И следствием этого будет “стирание границы между плакатом и картиной, [...] между реальностью и ее репрезентацией, между историей и настоящим”¹¹⁹. Сьюзан Райд в ряде своих работ¹²⁰ отмечает, что в период “оттепели” визуальная среда претерпевает изменения, которые выражаются в возврате к экспериментам авангардистов с характерным использованием ракурсов, динамичной композиции, происходит отказ от высокой степени детализации живописи, графики, плакатов сталинского периода. Однако отмечает, что, несмотря на стремление к большей выразительности, экспрессивности, в визуальных искусствах (в частности, в фотографии) реальность не воспринимается как нечто, что может быть интересно само по себе, и подлежит определенным манипуляциям. Несмотря на смену стилистики в период “оттепели”, по-прежнему сохраняется установка, что визуальные искусства представляют преобразованную реальность. Поэтому соцреализм необходимо рассматривать не только как стиль в искусстве, но и как специфическую логику внедрения и функционирования визуальных артефактов в повседневности. Тотальность активного модуса актуализируется также в повседневных практиках и постоянной необходимости приспособливать вещи. Парадоксально, но следствием этой пространственной тотальности оказывается незначимость субъективного опыта, частной сферы¹²¹. Что проявляется в характере переживания времени в советской культуре.

Специфическая форма переживания времени выявляется Мариной Балиной¹²² в литературе соцреализма. Этот тезис подтверждается тем, что советская культура направлена на утопию, что увеличивает значимость категории времени в нарративных структурах. Описывая различные временные манифестации внутри нарративных структур, Дональд Вилкоккс выделяет три основных хронотипа при манифестации времени

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Reid Susan, “Destalinization and Taste, 1953-1963”, in: *Journal of Design History*, 1997, Vol. 10 No. 2, p. 177-201. Reid Susan, “Photography in the Thaw”, 1994, *Art Journal*, Vol.53, Issue 2, p. 33-39.

¹²¹ Парадоксальным выглядит то, что на фоне капиталистической культуры, где значимость субъективного опыта культивируется на фоне «подавления» тактик как форм сопротивления доминирующим формам отношений.

¹²² Балина Марина, “Дикурс времени в соцреализме”, in: *Соцреалистический канон*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 585-595.

внутри нарративных структур: абсолютное время, объективное и субъективное¹²³. В различных культурных контекстах эти три вида времени могут иметь различные варианты сочетаний и смыслового наполнения.

Абсолютное время – [...] это время абсолютных истин. В тексте художественного произведения это время может быть выражено идеей Бога, судьбы, бытия, человечества. Абсолютное время вечно, это как бы высшее время на временной оси, к нему не приложимы никакие единицы измерения времени [...] Объективное время нарратива – [...] это время непосредственно окружающего нас мира, в которое включены конкретные события и обстоятельства, влияющие на повествование. Объективное время служит культурно-историческим фоном повествования, оно обладает своей длительностью, динамикой, насыщенностью/напряженностью [...] Субъективное время – это время отдельной жизни героя или героев в повествовании. Оно конструируется непосредственно в процессе повествования и находится под непосредственным влиянием объективного времени, размыкаясь на него и, в свою очередь, трансформируя объективное время, адаптируя к условиям жизни героя¹²⁴.

Характеризуя соотношения трех модусов времени в соцреализме, Балина пишет: «Иерархическая природа соцреализма не позволяет нарративным хронотипам вступать в свободные связи»¹²⁵. В соцреалистической литературе нарратив структурируется вокруг абсолютного времени как в историях фабрик и заводов, так и в личных биографиях, что проявляется в значительных переменах в жизни фабрик, заводов и людей, вызванных большими событиями – революцией, пятилетками и пр. «Абсолютное время становится основным хронотипом соцреалистического нарратива. Оно подчиняет, а иногда и полностью заменяет собой субъективное и объективное время»¹²⁶. Абсолютное время также представляет собой тотальность, которая структурирует не только литературный дискурс, но и визуальную культуру.

Таким образом, соцреализм являлся не только феноменом эстетическим, но и описывает логику социальных отношений, отношений между властью, институтами и обывателями. Поэтому можно рассматривать соцреализм как специфическую форму репрезентации

¹²³ Wilcox Donald, *The Measure of Times Past*, The University of Chicago Press, 1987.

¹²⁴ Балина Марина, *op. cit.*, с. 585.

¹²⁵ Балина Марина, *op. cit.*, с. 586. «Нарративные модели, существующие вне ограничений соцреализма, дают нам примеры разнообразной динамики в сочетании хронотипов: субъективный может быть напрямую соединен с абсолютным (агиография), на примере исторического романа мы можем наблюдать связь между объективным и субъективным хронотипом».

¹²⁶ Балина Марина, *op. cit.*, с. 587.

повседневности.

Выявив типологические черты советской повседневности, которые касаются прежде всего форм артикуляции однородности пространства (изображенное/реальное, локальное/глобальное) и времени (абсолютное/субъективное), в следующей части, практики повседневности на территории Беларуси в период 60-70х в связи с контекстом советской культуры будут рассмотрены.

2.2. Специфические черты повседневности в Беларуси в период 1966-1980 годов

Тотальность советской культуры предполагала, что общие тенденции в значительной степени актуальны для всех республик СССР. Специфичными скорее будут те пути, которыми достигалась гомогенность советского культурного пространства и синхронизация в абсолютном времени, представляемым съездами и пятилетними планами в каждой из республик.

К сожалению, история Беларуси в послевоенный период изучена значительно меньше, чем история до Второй мировой войны. По этой причине специфические черты повседневности Беларуси приходилось реконструировать по изданиям 70-80-х о пропаганде советского образа жизни и изданиям 1991-93 годов по истории Беларуси, в которых затрагивается данный период.

Так, для понимания культуры повседневности в БССР в 60-70-е определяющим является тот факт, что только в 1939 году в состав БССР вошла Западная Беларусь, которая составляет половину территории БССР. В состав советской республики вошли Брестская, Гродненская, Барановичская и др. области, которые ранее входили в состав Польши. Правда, в 1945 году, согласно мирному соглашению между СССР и ПНР, последней были переданы 7 районов Белостокской области и 3 Брестской. В связи с чем были организованы массовые выезды поляков из Беларуси в ПНР в 1945-ом, а затем – в 1958 году. В западных областях использовался в повседневном общении польский язык, и конфессиональная принадлежность являлась базовым принципом идентификации населения Западной Беларуси, национальность не влияла на самоопределение. Поэтому культурная политика БССР была направлена прежде всего на гомогенизацию населения западной и восточной части БССР, в частности, путем внедрения единого языка – русского, а также введения в паспорт графы “национальность” как базового критерия самоидентификации населения территории Беларуси.

Исторически сложилось, что на территории Беларуси проживали различные этнические группы, которым предстояло в послевоенный период влиться в советскую культуру. Достигалось единение русификацией – фактически, отсутствием альтернативы при выборе языка, на котором можно было получить образование, невозможностью участия в религиозных практиках белорусских татар, евреев, поляков, для которых конфессиональная принадлежность являлась основой идентификации.

Одной из наиболее многочисленных этнических групп являлись поляки, проживавшие в западной части республики. Массовая репатриация, в первую очередь, ксендзов и интеллигенции способствовала значительному уменьшению польских школ:

Польскім настаўнікам, якія засталіся працаваць, улады не давяралі, так як яны атрымалі адукацыю ў навучальных установах панскай Польшчы, ня хочуць і ня здольныя ў сваёй большасці весці выхаванне навучэнцаў у савецкім духу¹²⁷.

К концу 50-х проблема польских школ была решена путем замены преподавателей и ведения преподавания на русском языке, тем не менее вопрос о причинах отсутствия польских школ поднимался в 70-е, а в 1987 году он рассматривался Министерством образования. Несмотря на полное уничтожение возможности получения среднего образования на польском языке, все большее количество белорусского населения Западной Беларуси называли себя поляками¹²⁸. И если в 50-е годы польская национальность увязывалась с католическим вероисповеданием и владением польским языком, то в 1979-ом значительная часть поляков родным языком назвала русский (согласно переписи 1979 года – 74%).

Более драматичной была судьба еврейской этничной группы, до конца 50-х были произведены аресты и высылка ведущих культурных деятелей. В 1962 году была закрыта синагога в Минске. С 70-х начинают действовать нелегальные кружки по изучению иврита, истории еврейского народа¹²⁹. В результате, согласно переписи населения 1979 года, только 11% евреев назвали родным языком – язык своей национальности.

Аналогичная ситуация сложилась и в среде белорусских татар с мусульманским вероисповеданием: если сразу после войны было зарегистрировано 13 мусульманских общин, то к 1965 году остались один мулла, одна мечеть и около 200 верующих

¹²⁷ Мазец Валянцін, «Асіміляцыя нацыянальных меншасцяў у БССР у 1945-1985гг. як вынік дзяржаўна-нацыянальнай палітыкі», in: *Репрессивная политика советской власти в Беларуси*: сб. науч. работ. Вып.3 / Сост. Кузнецов Игорь, Басин Яков; науч. ред. В.П. Андреев. Минск, 2007, с. 210. Перевод: Польские преподаватели, которые получили образование при панской Польше не могут, да и не способны преподавать в советском духе

¹²⁸ *Ibid.*, с. 211.

¹²⁹ *Ibid.*, с. 225.

белорусских татар.

Таким образом, очевидно, что политика русификации на территории Беларуси в послевоенный период к середине 60-х достигла своей цели и практически все население Беларуси получало образование на русском языке и пользовалось им в повседневной жизни.

Что касается белорусского языка, то в рамках политики русификации белорусский язык сначала был реформирован с целью приближения к русскому в 1933 году, а затем воспроизводился как язык национальной литературы, наглядной агитации, эстрадной песни, фольклора, но не как язык повседневного общения. В школах на территории Беларуси белорусский язык преподавали как иностранный. Значительная часть преподавателей белорусского языка и литературы в повседневной жизни пользовались русским языком. Обучение по остальным дисциплинам велось на русском языке по учебникам, которые издавались в Москве или Ленинграде. Эта ситуация наблюдалась с 1926 года и в восточной части Беларуси, когда Вацлав Ластовский зафиксировал, что в Белорусском университете (Минск) около 12% курсов читалось на белорусском языке. При этом если на педагогическом факультете таких курсов было 47%, то на медицинском – 0%. Таким образом, белорусский язык для большей части населения не был языком повседневного общения или языком, на котором велась профессиональная деятельность. В этом контексте обязательное среднее, а позднее и среднее профессиональное образование, всеобщее право (обязанность) работать, имели стратегическое значение для политики устранения различий, связанных с локальными культурными традициями. В этом контексте важным фактором оказывается увеличение количества людей с высшим образованием,¹³⁰ которое тоже можно было получить только на русском языке. Некоторые исследователи обращают внимание, что население в большей степени склонно было обозначать себя “тутэйшымі”, что можно перевести как “местные”. Это позволило белорусам дистанцироваться от идентификации в качестве поляков или русских, а также в качестве православных или католиков на протяжении XVIII-XX веков¹³¹.

Политика русификации позволила осуществлять всю издательскую деятельность на основе кириллического алфавита¹³² – на русском и белорусском языках, что

¹³⁰ Машеров Петр, *Советская Белоруссия*. Москва: Издательство политической литературы, 1980, с.15: “В 1939 году высшее и среднее (полное и неполное) образование имело лишь 11% занятых в народном хозяйстве республики. Теперь (1980) таким уровнем подготовки обладает более трех четвертей работающего населения, в том числе среди городского – около 90 %, сельского – 59”.

¹³¹ Pershai, Alexander, “Localness and Mobility in Belarusian Nationalism: The Tactic of Tuteishaść”, in: *Nationalities Papers*, 2008, 36:1, p. 85 – 103.

¹³² Вплоть на первой трети XX века в Западной Беларуси издавались книги на “беларускай лацінке” –

гомогенизировало культурное пространство не только внутри республики, но и по отношению к стране в целом. Помимо создания культурной и языковой тотальности, советская повседневность реализовывалась при гомогенизации общественной и частной сфер. Советская идеология была направлена на закрепление позитивных значений и возможности самореализации исключительно в общественной сфере. Одним из механизмов конструирования значимости общественной деятельности была модернизация промышленности и сельского хозяйства.

Как и в остальных республиках, модернизация была основным компонентом общественной жизни страны. В общественном мнении этот период обозначается как период расцвета и наиболее рациональной организации жизни на Беларуси, что связано с фигурой Петра Машерова на посту первого секретаря ЦК КПБ. Интересно, что в публикациях начала 90-х фиксируется, что в Беларуси показатели 60-70-х прироста национального дохода снизились более чем в два раза, снизились показатели прироста промышленного производства с 11 до 7% и производительности труда с 7 до 4%¹³³.

Модернизация 60-70-х (8-11 пятилетки) проходила под лозунгом перехода от механизации труда к автоматизации. Тем не менее, в середине 60-х около трети рабочих были заняты ручным трудом, а к концу 70-х их число возросло в полтора раза из-за разрывов в технологических процессах на автоматизированных и механизированных предприятиях¹³⁴: доля физического труда (в промышленности – около 40%, в сельском хозяйстве – около 70%)¹³⁵.

Важным элементом модернизации были промышленные показатели, которые достигались за счет производства средств производства, а производство товаров бытового назначения так и осталось на низком уровне:

Был сделан акцент на производство продукции группы “А” – производство средств производства. Снизилось производство средств потребления. Если в 1928 г. доля группы “А” составляла 39,5%, а доля группы “Б” - 65,5%, то в 1986 г. - 75,3% и 27,4% соответственно. Форсированный рост группы “А” вызвал нехватку инвестиций для отраслей группы “Б”, что консервировало отсталость последних. В руководстве страны формируется взгляд на производство

белорусском языке, записанном латинским алфавитом.

¹³³ *Актуальныя пытанні гісторыі БССР*. Минск.: Народная Асвета, 1991, с. 133.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Социально – экономическое развитие БССР в 70-80 годы XX века*. URL: <http://www.historias.ru/hias-897-1.html>

предметов потребления как на второстепенную отрасль¹³⁶.

Дефицит бытовых товаров компенсировался различными способами: усилением пропаганды советского образа жизни и распространением нелегальными способами товаров импортного производства (фарцовка). Можно предположить, что доминирование устного типа коммуникации в советской культуре позволяло сосуществовать этим двум способам компенсации дефицита, поэтому сегодня основными свидетельствами о том, насколько популярны и распространены были товары импортного производства являются пропагандистские книги. Но несмотря на то, что книги издавались также и на территории Беларуси, они в основном носили обобщающий для всей страны характер, авторы достаточно редко обращались к фактам, имеющим отношение к конкретной республике. В данном контексте важна именно актуализация этих тем. Так, например, в книге *Борьба с влиянием буржуазной идеологии на молодежь* Владимира Коклюхина обсуждается желание молодежи обрести бытовой комфорт, развлечения, красивую одежду, магнитофоны, что противопоставляется возможности бесплатно учиться, повышать квалификацию, жить в дешевых общежитиях, а также отсутствию дискриминации в труде, возможности участия в управлении предприятиями по линии ВЛКСМ или возможности быть депутатом Верховного Совета и пр.¹³⁷ В этом противопоставлении возможности участвовать в научно-техническом прогрессе и бытового комфорта прослеживается приоритет общественной жизни над частной. В этом противопоставлении даже товары бытового назначения, произведенные на белорусских предприятиях, обретают негативное значение. Так, налаженный выпуск портативных радиоприемников в начале 70-х (вслед за Спидолой, выпущенной на Рижском заводе ВЭФ), в рекламе которых в качестве преимущества указывается возможность “обеспечения высокого качества приема из любой точки земного шара”, в пропагандистской литературе освещается в негативном свете:

Радио как средство идеологической диверсии против молодежи получило в наше время новый толчок, одной из причин которого явилось появление транзисторов и миниатюрных радиоприемников, “карманного радио” [...] 93% беженцев из Восточной Германии слушали передачи западных радиостанций, а 78% считали себя их постоянными слушателями¹³⁸.

Вплоть до начала 80-х индивидуальные просмотры телевидения и радио в наглядной

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Коклюхин Владимир, *Борьба с влиянием буржуазной идеологии на молодежь*. Минск: Вышэйшая школа, 1979, с. 21-24.

¹³⁸ *Ibid.*, с. 32.

агитации и пропагандистской литературе наделяются негативными значениями. Это может быть связано с недостаточной распространенностью этих медиумов и использованием их в качестве развлечения¹³⁹. В то время как коллективные просмотры, например, в рамках мероприятий по агитации, приветствуются.

Пока телевизоров в стране было немного, телевидение существовало как технический аттракцион, приобщающий зрителей к культуре: в программе преобладали концерты, фильмы, спектакли, цирковые представления. Но *как только ТВ стало массовым* — правящая партия возложила на него *серьезные агитационно-пропагандистские задачи* (выделено А.П.), поставив в ряд с печатью и радио¹⁴⁰.

Став массовым к началу 80-х, телевидение обретает пропагандистские функции¹⁴¹. Радио же прошло путь от однопрограммного вещания стационарных радиоприемников (радиоточки) – агитационно-пропагандистского инструмента, к многопрограммному вещанию (не только государственных, но и зарубежных радио), доступ к которому получали при помощи портативных транзисторов, отчего радио становилось развлечением. Таким образом, что индивидуальный просмотр телевидения и радио осуждается, так как просмотр и прослушивание развлекательных передач предполагал пассивный модус жизни, который противоречил идеологии советского государства.

В плане международных отношений также отмечалась двойственность. С одной стороны, продукция белорусских предприятий представлялась на международных выставках¹⁴², в то же время на уровне личных контактов взаимодействие с иностранцами всячески осуждалось:

В БССР часто приезжают в служебные командировки граждане Франции,

¹³⁹“С точки зрения массовости в начале 60-х годов "голубой экран" делал только свои первые шаги: телевизоры имели лишь 8 из каждых ста семей [...] В зоне устойчивого приема передач в 1960 г. проживала треть населения [...] К концу 70-х годов пользоваться телевидением могли 86% населения страны, телевизоры к этому времени имели уже 83 семьи из 100 [...] Уже к середине 80-х в зоне уверенного приема телевидения проживало свыше 90% населения страны, а телевизоры к 1984 году имели каждые 95 семей из 100”. Соколов Константин, *Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953-1989 гг.)*, Санкт-Петербург: Нестор-История, 2007, с. 16.

¹⁴⁰ Кузнецов Георгий, Месяцев Николай, “Золотые годы отечественного телевидения”. Сайт: Музей телевидения и радио в интернете, - URL: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=4623&page=1

¹⁴¹ “К концу 70-х годов пользоваться телевидением могли 86% населения страны, телевизоры к этому времени имели уже 83 семьи из 100 [...] Уже к середине 80-х в зоне уверенного приема телевидения проживало свыше 90% населения страны, а телевизоры к 1984 году имели каждые 95 семей из 100”. Соколов Константин, *op. cit.*, с. 16.

¹⁴² В 60-70-е гг. на выставках в Брюсселе, Японии, Лейпциге, Канаде, Польше и других городах и странах золотыми призами выставок были тракторы МТЗ, БелАЗы, силосоуборочные комбайны и прицепы. В 60-х гг. БССР принимала участие более чем в 200 международных выставках. За это время 30 изделий 18 предприятий получили 37 почетных дипломов. БССР также проводила специализированные международные выставки, что свидетельствует о признании ее достижений в той или иной области науки и техники. В Минске проводились выставки "Порошковая металлургия -73", "Холод-78" и др.

Бельгии, Западной Германии, Дании... к сожалению, в среде молодежи находятся некоторые юноши и девушки, устанавливающие с ними далеко не деловые контакты... под воздействием буржуазной идеологии и морали развиваются мещанские устремления к личному обогащению за счет нетрудовых доходов и контрабандно-спекулятивной деятельности¹⁴³.

Осуждение индивидуальных контактов может быть объяснено в контексте стремления советской идеологией обесценить частную сферу и комфортное времяпрепровождение.

На 70-е приходится пик компаний по международным темам¹⁴⁴, к ним относятся акции в поддержку Анжелы Дэвис (1972 г.), организуются специальные кинолектории, устраиваются тематические вечера вопросов и ответов: “Мы обличаем империализм”. В школах и вузах проводятся конкурсы политической песни, тематические информационные,¹⁴⁵ которые были призваны закрепить корректное понимание международной обстановки.

Правильные с идеологической точки зрения установки в понимании ситуации в стране и на международной арене воспроизводились также визуальными средствами, значимость которых для советской культуры трудно переоценить. Визуальная однородность среды была одним из важнейших механизмов создания эффекта тотальности в советской культуре, которая достигалась через следование единым канонам воспроизведения значимых сюжетов и тем, а также вовлечение практически всего населения в процесс создания наглядной агитации. С другой стороны, визуальная репрезентация являлась механизмом легитимации; то, что было видимым, существовало в советской культуре, а то, что не визуализировано – не существовало в общественном сознании.

Для реконструкции способов создания тотальности можно привести пример визуализации руководителя республики – первого секретаря КП БССР Машерова П.М. В бытовых представлениях, помимо репутации эффективного руководителя, Машеров славился тем, что запретил тиражировать свои портреты, и в этом отношении, как и во многих других, представлялся нетипичным руководителем в советском контексте¹⁴⁶. Отсутствие

¹⁴³ Коклюхин Владимир, *Борьба с влиянием буржуазной идеологии на молодежь*. Минск: Вышэйшая школа, 1979. – С. 39

¹⁴⁴ До начала 70-х публицистика обличавшая западный строй была редким жанром: в двух республиканских газетах “Знамя Юности”, “Чырвоная змена” в год появлялось от 5 до 10 обличительных статей, а с 1973 года из стало от 94 до 104 в год.

¹⁴⁵ Коклюхин Владимир, *op. cit.*, с. 82

¹⁴⁶ “После смерти П. М. Машерова никто не писал его портретов. Кстати, и при жизни тоже. Та пошлость, что процветала в брежневский период, те разудалые пышные портреты, что создавались по приказу, возмущали художников. И те, кто понял человеческие и деловые достоинства П.М. Машерова, не захотели, чтобы он “проходил в том самом конвейерном потоке. Если бы и создали портрет Машерова в “серийном производстве”, тем самым дискредитировали бы его [...] За неделю до 60-летнего юбилея пригласил

портретов руководителя БССР (первого секретаря ЦК БССР) можно рассматривать как в контексте личностных качеств Машерова, но так же и в контексте советской визуальной политики. Визуальное воспроизведение руководителей республик противоречило политике тотальности и гомогенности советского культурного ландшафта и могло создавать ненужную дифференциацию пространства. В монументальном, в станковом искусстве и в наглядной агитации воспроизводился привычный пантеон вождей всей страны, а не отдельных ее республик¹⁴⁷. В контексте культуры повседневности этот эпизод позволяет констатировать, насколько принципиальным было исключение из визуальной среды локальных контекстов, даже в виде лояльных руководителей республик.

Тем не менее, сюжеты, связанные с локальной историей, могли быть визуально представлены. Наиболее показательна в этом отношении будет история “открытия” или начала визуальной репрезентации истории сопротивления белорусов во Второй мировой войне. Вплоть до 60-х считалось, что на территории Беларуси не было оказано достаточного сопротивления фашистским захватчикам, и белорусское население клеймилось позором из-за таких фактов своей биографии, как пленение, оккупация, работа в Германии на нацистов.

Симонов в послесловии к книге Смирнова С. *Брестская крепость*, благодаря которой, считается, были реабилитированы и получили награды те, кто принял первый удар при нападении на СССР, пишет:

Одна из главных трудностей работы над этой книгой состояла в том, что во времена культа личности Сталина очень много делалось для того, чтобы создать позорную атмосферу огульного недоверия по отношению ко всем тем людям, которые имели несчастье оказаться в фашистском плену, [...] когда уже в другие времена, после смерти Сталина, автор книги разыскивал этих людей, их не только трудно было найти, но и порой психологически трудно было вызвать их на воспоминания о том, что тогда произошло [...] Не так-то просто оказалось сломить то отношение к этой проблеме в целом, которое сложилось за долгие годы и под долгим и достаточно сильным давлением¹⁴⁸.

Савицкого второй секретарь ЦК и сказал, что есть мысль в день шестидесятилетия первого секретаря вручить от Бюро ЦК его собственный портрет [...] Написав портрет, позвонил А.Н. Аксенову. “Неси Петрашкевичу, заведующему отделом культуры ЦК”, – попросил Александр Никифорович. Видимо, члены бюро ЦК посчитали, что получают от Машерова разгон, поэтому не рискнули сами вручить, решили, чтобы это сделал сам художник”. Антонович С. *Петр Машеров: Документальная повесть*, Минск: МП “Веснік”, 1993, с. 193-194.

¹⁴⁷ В то же время советские художники и скульпторы создали множество монументальных произведений с Лениным, Сталиным. Работы разных лет, воспроизводившие образы советских вождей представлены в музее З.И. Азгура – скульптора.

¹⁴⁸ Симонов Константин, “Чувство долга”, in: Смирнов Сергей, *Брестская крепость. Документальная*

Смирнов в книге *Бресткая крепость* пишет о том, что многие защитники Брестской крепости скрывали или замалчивали факт участия в оказании сопротивления в первые дни войны в Брестской крепости. В книге рассказывается трагичная история, в которой А.М. Филь не стал разыскивать своих приемных родителей из-за позорного факта своей биографии – участия в защите Брестской крепости и пленения, чтобы не отягощать их участь¹⁴⁹.

Тем не менее, после опубликования книги “Брестская крепость” Смирнова – писателя и журналиста из Москвы (что является очень важным фактом для прояснения способов легитимации в официальной культуре тех или иных сюжетов, связанных с локальной историей), в 1965 году принимается решение о создании мемориальных комплексов, увековечивающих участие белорусского народа во Второй мировой войне: Это были Бресткая крепость, Хатынь и др., в 1973 году был поставлен памятник на месте расстрела 2 тыс. евреев, правда, без указания национальности жертв геноцида. Только после опубликования книги Смирнова в плакатах, посвященных Дню Победы, появляются образы, связанные с защитой Брестской крепости, Хатыни. Прежде всего, в плакатах художников из РСФСР.

В связи с достаточно обширной кампанией увековечивания в памятниках участия белорусского народа в ВОВ, с 70-х годов стала распространенной практика несения вахты у вечного огня среди школьников, которая рассматривалась как почетная обязанность и достойны которой были лучшие ученики. В Бресте каждая школа создавала мемориальный отряд, который в течение недели нес вахту у вечного огня. Несение вахты сопровождалось образовательной деятельностью (написанием рефератов о защитниках Брестской крепости), созданием стенгазет и прочей воспитательной деятельностью.

Награждение и признание героями защитников Беларуси позволило сделать видимой биографию тех жителей СССР, которые в 1941 году проходили срочную службу на территории Беларуси, а также тех, кто участвовал в партизанском движении. Тем не менее, биографии тех, кто жил на оккупированной территории или был сослан на работу в Германию, а затем вернулся, до сих пор еще не стали предметом исследований и изучения. Таким образом, не только дореволюционная история и история инкорпорирования этнических групп в космос советской культуры, но и история, которая была еще в памяти живых людей, но связанная с локальным контекстом, исключалась из официального дискурса.

книга, Минск: Маст. Літ., 1991, с. 409-410.

¹⁴⁹ Смирнов С. С. *Брестская крепость. Документальная книга*. Минск.: Маст. Літ., 1991, с. 348.

Выявив типологические черты советской культуры, в данной части была предпринята попытка показать то, каким образом реализуются эти черты в белорусском контексте. Было выявлено, что русскоязычное образование использовалось как основной инструмент гомогенизации народов, населявших Беларусь. К 70-м при сохранении многонационального состава доминирующим в повседневности языком оказывается русский. Другим аспектом создания тотальности советской культуры является конструирование приоритетности общественной сферы над частной путем участия в модернизационных процессах. Общественная и производственная сферы противопоставляются приватной. Именно в приватной сфере появляются тактики сопротивления и ускользания от процессов гомогенизации: прослушивание зарубежных радиостанций, приобретение нелегально завезенной одежды и пр. Актуализация локальной истории происходит только в контексте событий, значимых для всего СССР. Так, история защиты Брестской крепости, участь белорусских деревень, массовые расстрелы становятся видимыми только в контексте общей ревизии истории ВОВ. Локальная история, если и появляется, то конструируется извне, вписываясь в “большой” нарратив.

2.3. Образовательная политика и практики письма как механизмы закрепления устной парадигмы в советской повседневности

Наряду с гомогенизацией культурного пространства и структурирования как локальных историй, так частных биографий в соответствии с абсолютным временем, которое было представлено в виде съездов партий и пятилеток, в Советском Союзе происходит реформирование практик письма. Анализ того, как регулировались и как осуществлялись практики письма, позволит выявить механизмы достижения культурной гомогенизации на микроуровне.

Практики письма, как следует из работ Мишеля Фуко, Мишеля де Серто и Вальтера Онга, являются значимыми в контексте культуры модерна. Посредством практик письма осуществляется базовый для культуры модерна дисциплинарный механизм, который характеризуется интериоризацией функций контроля и принуждения. Также письмо задает координаты для распределения символической значимости того или иного культурного феномена: посредством письма *другой* наделяется значением и местом в общей системе координат (которая, в свою очередь, является продуктом письма). В рамках данной главы будет определена социокультурная функция письма в советском

культурном контексте. Выявление культурной функции письма в советской повседневности позволит создать поле для анализа значения текста и шрифтовой графики в белорусских плакатах 60-70-х.

Практики письма рассматриваются в двух направлениях:

- 1) нормы и методика, а также практики обучения письму;
- 2) правила и методы создания шрифтов, а также практики их использования: письмо в профессиональной деятельности промышленных графиков в советское время.

Обучение письму в советское время было одной из базовых задач советской власти. Политика ликвидации безграмотности осуществлялась с первых дней прихода Советов к власти.

Одним из ключевых моментов обучению грамотности было одновременное обучение чтению и письму¹⁵⁰. В работе Гройса *Утопия и обмен* утверждается, что одновременное обучение чтению и письму является формой актуализации активного модуса жизни и сочетается с созидательной функцией письма. Активный модус использования языка в письме выявляет и Мишель де Серто. Письменность создает индивида, способного производить не только язык, но и пространство вокруг себя. Таким образом, целью политики Ликбеза было, в том числе, и создание однородной группы тех, кто должен воспроизводить пространство посредством языка.

Если учитывать стремление к тотальности в советской культуре, то в выборе методики прослеживается та же логика, что и в области обращения вещей и утилитарного подхода к историизации искусства. При анализе методик обучения и практик письма становится возможным реконструировать логику, в которой осуществляется культивирование активного модуса жизни и стирание субъективного опыта, проблематичность практик, нацеленных на индивидуализацию.

Специфику обучения письму в советской культуре можно выявить, упомянув их в контексте методик обучения письму во второй половине XIX века. В России, как и в Европе, в это время ведутся дискуссии относительно целесообразности обучения детей письму с наклоном. Эти дискуссии показательны для пространства, где использовался кириллический алфавит. Причиной тому послужили следующие наблюдения: при обучении косому письму большая часть обучающихся с большими трудностями осваивают правильную посадку и оптимальное расстояние от глаз до парты, стола.

¹⁵⁰ *Памятка для культармейца на навучанні непісьменных чытанню і пісьму* : Дапам. для культармейцаў-настаўнікаў лікпунктаў. Мінск : Дзяржвыд Беларусі. Вучпедсектар, 1931.

Результатом чего было искривление позвоночника и развитие близорукости. В то время было замечено, что при прямом письме этих проблем не наблюдается. В 1875 году издается руководство Зенкина по обучению круглому письму, которое за четыре года выдержало в Германии более ста переизданий. В 1882 году по немецкому изданию Зенкина издаются тетради с прописями круглого шрифта, а в 1883 году комиссия Педагогического музея России пришла к выводу о том, что прямое письмо и круглый шрифт легче и естественнее косого и удобнее относительно положения руки, тетради и глаз¹⁵¹. Обучение письму в дореволюционной России преимущественно осуществлялось по методике Гербача:

Опыты однако скоро показали, что круглый шрифт, почти незаменимый для надписей на чертежах, планах, картах и для чистовой деловой переписки, неудобен для обыкновенной четкой скорописи, которая нужна в жизни всякому, ибо при письме тупыми перьями нет той легкости движения и связи между буквами, которая так необходима для скорописи, и вот стали обучать прямому письму обыкновенными перьями, сохранив характер букв косого письма¹⁵².

Автор пособия замечает, что многие путают круглый шрифт и прямое письмо, между тем важно их различать¹⁵³, потому что обучение осуществлялось как прямому письму, написанному ширококонечным пером, так и прямому с графикой букв, характерных для наклонного. В первое десятилетие существования СССР при обучении письму использовали дореволюционные методики. В рассказе *Серафим* В. Шаламова можно обнаружить симптоматичное наблюдение относительно стиля письма: “Серафим представил себе его строки, почерк своей жены, почерк с наклоном влево: по такому почерку разгадывался ее возраст – в двадцатых годах в школах не учили писать наклонно вправо, писал кто как хотел”¹⁵⁴.

Несмотря на все гигиенические преимущества прямого письма, издания советских

¹⁵¹ При обучении круглому шрифту, основные штрихи которого направляются перпендикулярно к строке, скоро заметили, что учащиеся сидят несравненно лучше, чем при косом письме: держатся прямо и дальше от бумаги, а так как шрифт, вследствие математически правильного построения букв, красоты, четкости и удобства выполнения тупыми перьями, легче и скорее усваивается учащимися, то многие стали обучать в школах этому шрифту вместо обыкновенного косого. Гербач Василий, *Методическое руководство к обучению письму : Пособие для родителей, учителей, учительск. ин-тов и семинарий* : [С прил. статей : "Круглый шрифт" и "Прямое письмо"], 16-е испр. и знач. доп. Изд, Санкт-Петербург: тип. В. Безобразова и К°, 1899, с.5.

¹⁵² Гербач Василий, *Методическое руководство к обучению письму : Пособие для родителей, учителей, учительск. ин-тов и семинарий* : [С прил. статей : "Круглый шрифт" и "Прямое письмо"], 16-е испр. и знач. доп. изд. – СПб. : тип. В. Безобразова и К°, 1899, с. 105.

¹⁵³ “В Германии строго различаются оба шрифта “Rundschrift” и “Steilschrift”. У круглого шрифта основные штрихи строго перпендикулярны линии письма, в образцах данный шрифт показан на листе в клетку, где ширина и высота буква кратна клеткам. “Steilschrift” имеет наклонный штрих, буквенные соединения выполнены как в скорописи. Гербач Василий, *op. cit.*, 105.

¹⁵⁴ Шаламов Варлам, “Серафим”, in: *Колымские рассказы* – любое издание.

методических пособий и прописей с конца 20-х¹⁵⁵ ориентированы на обучение письму с наклоном вправо, из чего можно сделать вывод, что и обучение производилось только этому виду письма. Примечательно, что в СССР была выбрана методика, которая в наименьшей степени гарантирует успешное освоение письма и чревата физиологическими патологиями. Наклонное письмо, по сравнению с прямым, более сложно в координации тела и инструмента письма, а также требует больших усилий и дисциплины для овладения навыками письма. Таким образом, в советской культуре сочетается несколько тенденций: всеобщее обучение письму и грамоте по методике, которая тяжела в освоении и вызывает патологии в виде близорукости и искривления позвоночника. Это усугубляется всеобщим вовлечением в практики письма при обязательном среднем образовании, создании наглядной агитации.

Существенный вклад в понимании характера производства письма может привнести изложение методики обучения письму в советском государстве. Ю. Гордон¹⁵⁶, изучая советские рукописи, замечает, что советские прописи (анализируемый образец выпущен в 1959 году) сделаны наподобие прописей дореволюционных 1913 года. Оба варианта рукописей сделаны по одной методике: предлагается образец для копирования, а затем дается пространство для воспроизведения учениками образца. Едва заметное, но существенное отличие двух вариантов рукописей заключается в том, что в дореволюционное время образец писался от руки, а в советское был построен чертежными инструментами. Ю. Гордон, совмещая похожие элементы букв, обнаруживает полное совпадение элементов, чего невозможно достичь, если буквы написаны от руки¹⁵⁷. Также Ю. Гордон замечает, что вычерченные буквы, технологию создания которых Ю. Гордон попытался восстановить, предназначались для семилетних детей, хотя воспроизвести такого рода письмо не смог бы даже очень опытный каллиграф. Фактически, ребенок не

¹⁵⁵ Писаревский Дмитрий, *Обучение письму* : Допущено НКП РСФСР : Метод. пособие для учителей начал. школ. – Изд. 2. испр. и доп. Москва : Учпедгиз, 1938; Писаревский Дмитрий, ... *Исправление почерка : 60 практич. упражнений*. Л. : изд. авт., 1926.; Коф-Лайф, Рахиль *Английская каллиграфия* : Пособие для учителей англ. яз. Москва : Учпедгиз, 1959. Боголюбов Николай, *Методика чистописания* : Учеб. пособие для пед. училищ. Изд. 4-е, переработ. – Л. : Учпедгиз, Ленингр. отд-ние, 1963.

¹⁵⁶ Гордон Юрий, *Книга про буквы от А до Я*. Москва: Издательство Артемия Лебедева, 2006, с. 12.

¹⁵⁷ *Ibid.*, “Советские прописи — не “образец написания букв”. Они не написаны, в отличие от дореволюционного прототипа, а вычерчены. При этом потеряно главное — движение пишущей руки. Они неудобны для воспроизведения. Поэтому ВСЕ, кто имел с ними дело, испытывали серьезные проблемы при их освоении”. Совпадают не только похожие буквы. Даже перевернутые детали четко ложатся на соответствующие места “конструктора”. Прямые идеально ровные, наклон везде железно выдержан. Не совсем совпадают только точки на концах штрихов, а также выходящие концы штрихов не всегда обрезаны одинаково. Вывод: сначала карандашом были нарисованы-начерчены детали. Потом их копировали, наверно через кальку. Потом каждая буква заливалась тушью, рейсфедером (прямые) и пером и кистью (кривые). Оригиналы были очень крупные, сантиметров по 8-10, чтобы было легче заливать тонкие штрихи и сглаживать белилами стыки. Мне кажется, что каждая буква азбуки рисовалась отдельно, а не выклеивалась из готовых блоков, иначе все детали совпали бы идеально. Надпись “Москва...” тоже сделана по калькам, а не склеена из букв — там чуть-чуть не совпадают детали.

мог преуспеть в освоении письма. Это приводило к тому, что после начальной школы у большей части учеников значительно менялся почерк, а в некоторых случаях менялся на протяжении жизни¹⁵⁸.

Здесь можно констатировать существенное отличие в методике обучения письму, которая описывается Р. Сассун и концептуализирована М. Фуко¹⁵⁹. В Европе методика направлена, прежде всего, на эффективное освоение нового навыка. Рекомендации по посадке, способу удерживания пера и пр. направлены на то, чтобы ученик смог преуспеть в освоении навыка письма. В методических рекомендациях процесс письма разбивается на дискретные единицы. Вместо освоения одного сложного процесса ученику предлагается освоить множество простейших операций, чем достигается большая эффективность в обучении. С введением подобной методики уже не важно, насколько способен ученик к письму, подобный подход предполагает, что данный навык может быть освоен каждым. Базовый принцип дисциплины как раз и заключается в том, чтобы успешным освоением базовых навыков сформировать послушного индивида. В советской культуре используется внешне похожая методика: генетический метод¹⁶⁰ освоения написания элементов букв, освоение позы для письма, которая бы вызывала наименьшую усталость. Однако методика не предполагала успешного получения навыка, так как скопировать образцы в прописях не представлялось возможным. По мнению Ю. Гордона, таким образом, воспитывался покорный субъект, для которого образец всегда оставался недостижимым. Если рассматривать данную методику в контексте трактовки дисциплинарных механизмов М. Фуко, то благодаря недостижимости образца обучаемый не сможет интериоризировать письмо, и, соответственно, проблематичным оказывается использование письма как техники индивидуализации как необходимого эффекта обучения.

Выявленные аспекты обучения письму в советское время позволяют сделать вывод, что письмо не являлось равной по значимости повседневной практикой как, например, в Западной Европе. Мурашев Ю. в статье “Преступление письма и голос наказания: о медиальной репрезентации показательных процессов 1930-х годов”¹⁶¹ замечает, что “для

¹⁵⁸Одним из наиболее важных критериев эффективности методик обучения письму в Англии первой половины 20-го века был выявление насколько изменялся почерк на протяжении обучения в школе, а затем в профессиональной жизни.

¹⁵⁹ В трактовке дисциплины Фуко исходит из, того что индивиды воспроизводят дисциплинарные механизмы из соображений эффективности, эффектом чего является интериоризация инстанции надзора, тем самым обеспечивается тотальность охвата дисциплинарных форм отношений.

¹⁶⁰ Сначала осваиваются написание простых элементов из которых потом складываются буквы.

¹⁶¹ Мурашев Юрий, “Преступление письма и голос наказания: о медиальной репрезентации показательных процессов 1930-х годов”, in: *Соцреалистический канон*, СПб.: Академический проект, 2000. С. 729-739.

тоталитарных культур модернизма свойственна противодействующая, апоретичная динамика, которая состоит, с одной стороны, в усиливающемся стремлении к технологическому прогрессу, а с другой, к установке на устно-архаичные формы социальности и культурного самоопределения”¹⁶². Мурашев обосновывает свой тезис на примере организации судебной системы, которая в принципе возможна только как феномен письменной культуры¹⁶³. Те специфические формы судебной системы, которые имели место в 30-50-е, связываются Мурашевым с устным типом культуры:

Реорганизация системы права [которую описал Вышинский в своей книге *Советская прокуратура и ее задачи* (1934)] имела серьезные последствия: исчезает не только письменно-формальное понятие права, но и возникает новая, с установкой на устность, динамика сферы общественно-медиальной репрезентации судебного дела¹⁶⁴.

Мурашев утверждает, что устный характер судебной системы проявляется в следующих моментах: централизация прокуратуры вызвана необходимостью “противостоять местным влияниям, желающим сохранить свою местную законность...”¹⁶⁵, из чего Мурашев делает вывод, что “Вышинский... осмысляет понятие “право” вне пределов письма”¹⁶⁶, так как игнорируется то “обстоятельство, что неделимость права как раз гарантируется фиксацией права посредством письменного текста”¹⁶⁷; в обязанности прокуратуры входил “общий надзор”, что обеспечивало “тотальное участие прокуратуры в “жизни”¹⁶⁸ и отсутствие формальных критериев для определения “ошибок и недостатков в работе”¹⁶⁹.

Врагом народа у Вышинского является тот, кто пользуется семантической тактикой маскировки и скрывает свое истинное намерение, т.е. тот, кто (в отличие от субъекта устного общения) включен в процесс производства неоднозначной (“двурушнической”), нуждающейся в изложении информации, как раз свойственной медиуму письма¹⁷⁰.

¹⁶² *Ibid.*, с. 729.

¹⁶³ *Ibid.*, с. 729-730. “...Письмо является основой для формализации и сравнения действий и поступков; оно дает возможность оценивать их, и на основе этого вывести и зафиксировать критерии и объединить их в юридическом тексте...Право, таким образом, приобретает статус, который трансцендирует временные и пространственные пределы, т.е. оно теряет связь с конкретной культурной ситуацией. С другой стороны, это письменное и формальное право сталкивает общество с проблемами применения и изложения текста, т.е. с проблемами, которые действуют на общество дезинтегративно”.

¹⁶⁴ *Ibid.*, с. 730.

¹⁶⁵ Цит. по Мурашев Юрий, “Преступление письма и голос наказания: о медиальной репрезентации показательных процессов 1930-х годов”, in: *Соцреалистический канон*. СПб.: Академический проект, 2000, с. 729-739.

¹⁶⁶ *Ibid.*, с. 730.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, с. 731.

¹⁷⁰ *Ibid.*

В качестве примера Мурашев приводит медиальное представление процесса над “троцкистско-зиновьевским центром”, где особую значимость обретают устные отзывы трудящихся о процессе; передача информации в газеты о ходе процесса через телефон, телеграф и прочие звуковые медиа; сомнительность и неопределенность информации, полученной зрительно (враг невидим, он прячется, маскируется); наличие большого количества штампов, отсутствие различия между словом и действием¹⁷¹. Мурашев отмечает, что и в доказательствах происходит демонизация письма, так как в качестве материалов для обвинения используются опубликованные работы Каменева и Зиновьева, в качестве улики проходит “отсутствующее письмо”¹⁷².

Преступность письма, таким образом, состоит не только в герменевтико-семантической возможности сокрытия истинного намерения, но и в том, что в практике письма уже таится стремление к власти, т.е. дестабилизация традиционных иерархических структур, укрепленных непосредственно (вторично) устной коммуникацией¹⁷³.

В этом контексте выглядит естественной установка советской власти на воспроизведение социальных отношений механизмами устной парадигмы, одним из компонентов которой является инструментальное отношение к прошлому или аисторизм, так как история тоже является эффектом письма. Этот тезис находит свое подтверждение в статье Даниэла Вайсса “Новояз” как историческое явление, где он замечает, что понятие *враг народа*, несмотря на широту использования, нигде не было письменно зафиксировано в отношении тех, кто подходил под эту категорию. Так, он пишет о том, что в СССР с подачи Хрущева понятие *враг народа* приписывается Сталину, но никогда не упоминается, что “восходит оно к французской революции”¹⁷⁴. Указания на враждебность письменной культуре содержатся и в статье М. Рыклина *Жизнь за пределами жизни. Проклятый орден*, где автор сравнивает подходы к литературному описанию лагерного опыта двух писателей: В. Шаламова и А. Солженицына. М. Рыклин сравнивает оценку роли преступного мира в творчестве Шаламова и Солженицына. Оба сходятся в оценке, что в советской культуре блатные признавались классово-близкими. Авторы пытались

¹⁷¹ Согласно В. Онгу, для устной культуры характерны клише для удобства запоминания информации, имеющей ценность.

¹⁷² *Ibid.*, с. 734.

¹⁷³ *Ibid.*, с. 737.

¹⁷⁴ значение понятия “враг народа” было регламентировано декретом Конвента от 10 июля 1794 года (“Врагами народа являются те, кто посягает силой или хитростью на общественную свободу. Объявляются также врагами народа: лица, которые призывают к восстановлению королевской власти, покушаются унижить или распустить национальный Конвент и революционное республиканское правительство...”) Вайсс Д. “‘Новояз’ как историческое явление”, in: *Соцреалистический канон*, СПб.: Академический проект, 2000, с. 543.

объяснить главный парадокс сталинских репрессий: политические заключенные, в большинстве своем лояльные советской власти, позиционировались как более враждебный элемент, нежели блатные. Оба автора (по выражению Рыклина “пишущие по-разному писали о разном”¹⁷⁵) согласились в том, что родство советской власти и блатных может корениться в схожем отношении к частной собственности: “Воры презирали все формы человеческой солидарности и боролись с частной собственностью не менее радикально, чем советская власть... Сближение советской идеологии с этой средой, воспевание воровского мира – не недоразумение, не ошибка, оно вытекает из самого ее существования, из ориентации на тотальную экспроприацию. Построенный на собственности буржуазный мир естественно ополчался против тех, кто ее незаконно присваивает и бездумно расточает, но власть, разорившая даже мелких собственников (крестьян), не заблуждалась, видя в других экспроприаторах своих союзников, а в носителях традиционных собственнических инстинктов – своих врагов”¹⁷⁶.

Согласно М. де Серто, отношение к частной собственности во многом определяет отношение к Закону, изложенному письменно, удостоверяющему незыблемость права на частную собственность. Письмо – это инструмент капиталиста. Пренебрежение частной собственностью является еще одним указателем на необязательность или незначимость зафиксированного письменно закона: “...Страх должен перестать быть страхом конкретного наказуемого деяния, а стать всеобщим, приобрести онтологический характер... Для этого строится универсальная система доносительства”¹⁷⁷, несмотря на то, что доношения осуществлялись посредством письма, а также абсурдные самообвинения, сделанные под пытками, не оказывали существенного влияния на приговор, сроки заключения и условия¹⁷⁸.

Вальтер Онг показывает, что тексты, которые приобретают в устных культурах статус ценности и потому подлежат запоминанию, имеют определенную форму выражения, несколько избыточную структуру: эпитизацию, фонетическую структурность,

¹⁷⁵ Рыклин Михаил, “Жизнь за пределами жизни. Клейменный, но не раб”, in: *Свобода и запрет. Культура в эпоху террора*. Москва: Логос, Прогресс-Традиция, 2008, с.26.

¹⁷⁶ *Ibid.*, с. 47-48.

¹⁷⁷ *Ibid.*, с. 51.

¹⁷⁸ Рыклин приводит фрагмент из *Верните мне свободу! Деятели литературы и искусства России и Германии – жертвы сталинского террора. Мемориальный сборник документов из архивов бывшего КГБ*, Москва: Медиум, 1997, с. 46-69. “арестованный в 1937 году писатель Сергей Третьяков, подвергшись на Лубянке “физическому воздействию” (т.е. пыткам) назвался японским шпионом и сочинил повесть о том, как он был завербован, где встречался с японскими резидентами, какие задания выполнял и т.д. Его рассказ содержал огромное множество абсурдных деталей; проверка хотя бы одной из них привела бы его к полному оправданию. Но в 1937 году никто ничего не проверял. Сразу после суда создатель литературы факта был расстрелян” *Ibid.*, с. 56-57.

аллитеризацию¹⁷⁹. Эти характеристики свойственны пословицам и поговоркам. Д. Вайс отмечает, что в советском “новоязе” – языке, используемом для пропаганды, “лозунг входит как часть – цитата в самые различные виды пропагандистских текстов,.. “импорт” лозунгов приводит к весьма значительному остраниению включающего текста; особенно ярко это чувствуется в фольклорных текстах, когда, к примеру, частушка кончается словами: “Старикам везде у нас почет” или известным сталинским лозунгом: “Нам чужой земли не надо, и своей не отдадим”,.. из советской былины этот лозунг претерпевает, в свою очередь, определенную деформацию¹⁸⁰. Вайс отмечает, что лозунги могли подаваться в виде пословиц: например, “Кто не работает, тот не ест”¹⁸¹ и др. Так же Вайс отмечает высокую степень предсказуемости пропагандистского языка с устойчивыми эпитетами, что также характерно для фольклора.

Недифференцированность пространства и значимость абсолютного временного измерения, настороженное отношение к письму, закону – позволяет определить советскую культуру как культуру с доминирующим устным типом коммуникации. Изначально культура была ориентирована на письмо, что осуществлялось посредством программы ликвидации безграмотности. Хронологически можно отнести ее к периоду НЭПа, наиболее активной фазы деятельности конструктивизма, которую можно характеризовать как изобретение нового пространства и языка описания этого пространства. Сталинский режим в большей степени был ориентирован на социальные отношения, характерные для устной парадигмы. Письмо как механизм установления порядка и, соответственно, инструмент реализации властных отношений в советской культуре необходимо было сочетать с политикой ликвидации неграмотности и реализации активного модуса жизни. Такая конфигурация сделала возможным специфическое оперирование письмом, которое было ориентировано на практики копирования образцов, санкционированных иерархической логикой социальных отношений. Копирование можно охарактеризовать как освоение навыка письма, но в котором не реализуется функция производства порядка и властных отношений. Эта же логика лежала в основе профессиональных художественных практик письма: шрифтов и шрифтовой графики.

¹⁷⁹ Ong Walter, *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. London-New York, 1982, p. 31-75.

¹⁸⁰ (1) Говорили тут советские богатыри:

- Мы своей земли не отдадим вершка,

А чужой земли не возьмем ногтя.

(Е.С. Журавлева. О боях на озере Хасан)

Вайс Даниэль, “‘Новояз’ как историческое явление”, in: *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, с. 539-555.

¹⁸¹ *Ibid.*, с. 541. “Ни у Даля, ни у Михельсона не отмечается такой пословицы, зато мы находим у Ленина следующую фразу: “Кто не работает, тот да не ест – это понятно всякому трудящемуся”. Ясно, что она восходит ко Второму посланию апостола Павла к фессалоникийцам (3,10: “если кто не хочет трудиться, тот и не ешь”).”

2.4. Практики письма в художественной деятельности: шрифтовая политика БССР

Для реконструкции специфических черт осуществления практик письма, реализуемых художниками, и тех смыслов, которые этими практиками воспроизводились, необходимо реконструировать логику, согласно которой создавались и использовались шрифты. Как и в области производства и потребления вещей, в области создания и использования шрифтов наблюдалось два параллельных процесса, которые сосуществуют по логике стратегий и тактик. Шрифты производились институционально. Профессиональная разработка шрифта сопровождалась исследованиями в области удобочитаемости и восприятия шрифтовой графики. Вместе с тем, из-за ограниченного ассортимента профессионально разработанных шрифтов были распространены практики их рисования и копирования по мере необходимости и в зависимости от потребностей. Использование шрифтов в макетах книг и плакатов, а также практики их рисования можно рассматривать как использование или вторичное производство шрифтов при создании плакатов, титульных страниц книг, для акциденции в газетах. В этой части работы будут рассмотрены стратегии создания и тактики использования шрифта в БССР в период 60-70-х.

Разработка и производство шрифтов осуществляется в логике гомогенизации советского культурного пространства, что достигается централизацией разработки шрифтов. В СССР шрифты разрабатывались до ВОВ лабораторией шрифтов НИИ ОГИЗа, а после лаборатория была передана в ведомство Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения в качестве Отдела новых шрифтов. В данном отделе разрабатывались главным образом текстовые шрифты для типографских машин. В 20-е годы типографская печать осуществлялась на оборудовании шрифтами, оставшимися от дореволюционных типографий, в частности, Ревильона, Лемана и Бертгольда [Большаков, Шицгал], которые обладали широким спектром текстовых и декоративных шрифтов. Типографские издания 20-х отличаются большим набором шрифтов, а так же широким использованием акцидентного набора. Разрабатывались новые шрифты в конструктивистской стилистике, о чем свидетельствует издание Писаревского¹⁸² и каталоги белорусских типографий 20-30-х годов: каталог борисовской типографии¹⁸³, минского издательства “Звезда”¹⁸⁴, витебского издательства “Коминтерн”¹⁸⁵.

¹⁸² Писаревский Дмитрий, *Шрифты и их построение*, 1927.

¹⁸³ *Образцы шрифтов и орнаментов типографии Боргоркомбината*, Борисов, Б. г., 20 с. (выпущен не ранее 1926 – 1933). В книге содержатся образцы следующих шрифтов: Корина, Латинский в качестве текстовых шрифтов и большое количество примеров акцидентных надписей: гротеском, цветной шрифт, итальянский, несколько вариантов рукописных шрифтов с разным наклоном, с элементами, отсылающими к декадансу, есть пример готического шрифта (фактура) и курсив. Весь текст дан на русском языке, кроме

В начале 30-х было принято решение упорядочить шрифты для типографского набора, и большая часть дореволюционных шрифтов была изъята из использования (уничтожена). Поэтому в изданиях 40-70-х значительно сужается палитра шрифтов, исчезает акцидентный набор. Этот процесс нашел отражение в дискуссиях о классификации шрифтов.

В 1957 году в утвержденный стандарт¹⁸⁶ вошли всего 39 гарнитур, разработанных Отделом новых шрифтов НИИ Полиграфмаша, как результат “критического осмысления” дореволюционного наследия. Национальные алфавиты и шрифты создавались на основе утвержденных ГОСТом гарнитур (Банниковская, Литературная, Ладога и др.) путем добавления специальных символов. Результатом централизованной политики разработки шрифтов было наличие шрифтов для типографского набора на национальных языках, практически никак не связанных с историей народа и его традициями письменности. Поэтому симптоматично замечание: “На языках, пользующихся письменностями русской или латинской графических основ – украинском, белорусском, узбекском, казахском, литовском, туркменском, татарском, чувашском, дагестанских (аварском, лезгинском, даргинском и др.) тувинском, адыгейском, нанайском, мансийском, корякском и многих других, – можно набирать почти всеми теми гарнитурами шрифтов, какими набирается литература на русском языке”¹⁸⁷. Имеются в виду гарнитуры: Банниковская, Литературная, Журнальная, Латинская, Обыкновенная, Академическая, Школьная, Журнальная рубленая, Новая газетная, Ладога¹⁸⁸ и др.

последней страницы: в приложении пример набора текста на идише, польском и немецком языках. Представлен достаточно широкий ассортимент элементов акцидентного набора – рамки, орнамент.

¹⁸⁴ *Узоры шрифтоў / Друк. газ. "Звязда", Минск, 1930.* На каждой странице брошюры показаны примеры различных шрифтов, набранных разными кеглями. Представлены тексты, набранные шрифтами Гермес, Курсив, гарнитура Гротеск, Цветной, Ренат, Академический, Лохматый, Герольд, Массивный, Гермес, Гейша (стилизация под идиш), Латинский, Массив, Египетский, Дубовый, курсив Академический. Весь текст так же дан на русском языке, несмотря на то, что текст на обложке на белорусском языке. Здесь наблюдаются шрифты из дореволюционного набора и шрифты, разработанные в 30-е лабораторией ОГИЗа.

¹⁸⁵ *Узоры шрифтоў друкарні "Камінтэрн", Віцебск, 1933.* В этой брошюре имеется примечание: “Паказаны на расейскай мове шрыфт – ня мае беларускіх літараў”. Большая часть текста в этой брошюре набрана на белорусском языке. Показан пример набора шрифтами: Академический, Латинский, Древний, Конкордия (модерн), Ренат, Гермес, “Зэцэсіон”, Декадентский, Карина, Эльзевир, Египетский, Этьен, Пальмира, Дубовый, Вашингтон, Герольд, Широкий, Ганза, Карола, Каллиграфический, Курсив. Приведены шрифты нескольких гарнитур на польском языке. Приведены элементы акцидентного набора и текст на идиш. С 19-ой по 23-ю страницу приведены примеры шрифтов, предназначенные для печати крупным кеглем, предположительно для плакатов, заголовков газет. Большая часть этих шрифтов в стиле модерна (декаданса).

¹⁸⁶ Согласно работам Шицгала и Тагирова, первый стандарт по шрифтам появился в 1930 году, в него вошли 12 гарнитур шрифтов, ранее спроектированных фирмами Лемана и Бертгольда. Четвертый стандарт был утвержден в 1957 году, в него вошло 39 гарнитур, сгруппированных в 7 групп. В эти группы не входили рукописные шрифты. Фик Тагиров, *Некоторые вопросы...*, 1974.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Шрифт *Ладога* на белорусском языке разработан художником Щукиным, иллюстрация к статье Тагиров Фаик, “Многонациональная шрифтовая культура”, in: *Полиграфия*, 1972, №12.

В Беларуси практически не было институций, которые могли бы разрабатывать шрифты для местных типографий, поэтому, несмотря на обширные издательские программы, наборные типографские шрифты не создавались. В таком функционировании шрифтов реализуется установка, в рамках которой письмо (издательская деятельность) не может рассматриваться как механизм производства пространства (имеется в виду пространство, ассоциированного с локальной историей Беларуси), а производится советское унифицированное пространство.

Эта тенденция прекрасно отражена в каталогах белорусских типографий, из которых исчезли шрифты на идиш, польском языке, и была унифицирована их стилистика. В основном это были многофункциональные текстовые шрифты для набора больших массивов текста, название шрифта часто указывало на его назначение. В каталогах минской типографии для районных и политотдельских газет¹⁸⁹, полиграфическом комбинате Я. Коласа¹⁹⁰, типографии Ф. Скорины¹⁹¹ присутствует похожий набор шрифтов: Литературная, Академическая, Школьная, Обыкновенная.

Еще одним следствием стандартизации текстовых шрифтов был отказ от акцидентного набора, распространенного в 20-е годы и связываемого с дореволюционной эстетикой и технологией издания печатной продукции, модернистской и конструктивистской стилистикой. Вместо акцидентного набора с начала 30-х годов ведется систематическая разработка шрифтов для рисования, т.е. перерисовывания или копирования из каталогов: “Многие образцы рисованных шрифтов, появившихся за советский период, созданы на основе критического освоения классических образцов прошлого”, – пишет А. Шицгал¹⁹². В этой цитате важно указание на разработку рисованных шрифтов, так как рисованные шрифты, имитирующие типографский набор, находят широкое применение в книжной и

¹⁸⁹ *Образцы шрифтов для районных и политотдельских газет.* Мн., 1951. 20, [1] с. 1000 экз.

В каталоге приводятся шрифты: Латинский, Корина, Академический, Древний, Акцидент-гротеск, Гермес-гротеск.

¹⁹⁰ *Минский полиграфический комбинат имени Я. Коласа. Образцы шрифтов, знаков, линеек и украшений /* Полиграфический комбинат им. Я. Коласа Государственного комитета Совета Министров БССР по печати, Минск : [б. и.], 1963. В этом каталоге представлены шрифты, разработанные отделом новых шрифтов НИИ Полиграфмаша СССР, с новыми названиями: Литературная, Академическая, Школьная, Обыкновенная, Елизаветинская, Банниковская, Корина, Пальмира, Рубленая, Древняя, Плакатная, Гарнитура реклама, Каллиграфическая. Также представлены значительно более скромные элементы бордюров и линеек.

¹⁹¹ *Каталог машинных и ручных шрифтов /* Тип. им. Франциска (Георгия) Скорины. – Минск, 1971. К стандартному набору шрифтов (Литературная, Академическая, Школьная, Обыкновенная, Елизаветинская, Банниковская, Коринна, Пальмира, Рубленая, Древняя, Плакатная, Гарнитура реклама, Каллиграфическая), разработанных в 50-е возвращается Гермес, Гротеск.

¹⁹² Шицгал Абрам, *Русский рисованный книжный шрифт советских художников: Альбом образцов/* Всесоюз. науч.-исслед. ин-т полигр. пром-сти и техники Главиздата М-ва культуры СССР. Москва: Искусство, 1953, с. XIII.

плакатной графике¹⁹³. Начиная с 30-х годов, титульные страницы для книг (область, где в наибольшей степени востребован акцидентный набор) и шрифты для подачи текста на плакатах срисовывались из каталогов. В книге Телингатера и Каплан *Искусство акцидентного набора* отмечается, что, несмотря на то, что в дореволюционной России был широко распространен и развит акцидентный набор, в советской типографии еще в 1964 году не практикуется¹⁹⁴. В статье 1974 года Тагиров также обращает внимание на проблему: “Как известно, издательства неохотно переходят с рисованных обложек и титулов на наборные, причем обосновывают это необходимостью сохранения художественного качества оформления и отсутствием титульных вариантов соответствующих текстовым шрифтам. Поэтому новые проекты стандартов и предусматривают широкий выпуск титульных вариантов шрифтов”¹⁹⁵.

Аналогична динамика в адаптации национальных орнаментов к потребностям советской полиграфии. Орнамент относится к элементам акцидентного набора, и потому с 30-х годов фактически исчезает со страниц книг. Для решения полиграфических задач был создан орнамент “Сюита 15 союзных республик” по национальным мотивам. Это единственный наборный орнамент имеет ту же природу, что и “национальные” шрифты.

Аисторизм, тематизированный Борисом Гройсом как типологическая характеристика соцреализма, последовательно реализуется в шрифтовой графике, что позволяет понять, почему изымаются любые элементы типографского набора, которые бы отсылали к национальной традиции и истории.

Вместе с орнаментом переосмысливается и место рукописных шрифтов. Несмотря на их широкое использование в оформлении титульных страниц книг и в плакатной графике, рукописный шрифт не рассматривается в стандартах ГОСТ в качестве шрифта.

В статье Тагирова Ф. Ш. *Некоторые вопросы...*, 1974 описывается полемика вокруг принципов классификации шрифтов, и только “английская и немецкая классификации рассматривают рукописные шрифты как варианты типографских форм шрифтов”¹⁹⁶. Этот подход вызывает недоумение Тагирова, так как с его точки зрения “у принципиально различных вариантов шрифтов устанавливают единый принцип группировки”. Т.е.

¹⁹³ Важно, что шрифты прошлого не просто адаптируются под актуальные технологии печати, а “критически осмысливаются”, что в терминах соцреализма такой подход к прошлому можно обозначить как утилитарный.

¹⁹⁴ Телингатер Соломон, *Искусство акцидентного набора*, Москва: Книга, 1965, с. 24.

¹⁹⁵ Тагиров Фаик, “Некоторые вопросы стандартизации типографских шрифтов”, in: *Вопросы разработки новых типографских шрифтов для русского и латинского алфавитов* : Труды / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т оборудования для печ. изд. картонной и бум. Тары, Москва, 1974. с. 20.

¹⁹⁶ Тагиров Фаик, *Некоторые вопросы...* 1974, с. 14.

рукописные шрифты, несмотря на широкое использование в советской печатной культуре, не попадали в советскую классификацию типографских шрифтов. Отчасти это может объясняться тем, что титульные страницы и плакаты, где главным образом использовались рукописные шрифты - рисовались и печатались по той же технологии, что и изображения. Предполагалось ввести в советскую классификацию шрифтов дополнительную группу, куда следует отнести группу имитационных шрифтов, рисунки которых разработаны с подражанием нетипографским формам шрифта (рукописные, машинописные и др.) Из ранее существовавших стандартных шрифтов в эту группу были бы отнесены Каллиграфическая и Машинописная гарнитуры. Однако учитывая, что эти гарнитуры больше всего тяготеют к орнаментированным шрифтам, а не общераспространенным типографским, эти шрифты оставлены вне стандарта¹⁹⁷. Это довольно симптоматично, что рукописные шрифты, которые должны обладать ярко выраженными индивидуализированными графическими характеристиками, рассматриваются на ряду с машинописными и нетипографскими шрифтами.

Большое количество выпускаемой продукции наглядной агитации – лозунги, доски почета, плакаты и пр. – требовали большого количества разнообразных шрифтов, а также упрощения технологии их рисования. Как уже отмечалось, методика обучения письму в советской культуре строилась на копировании, и потому в рекомендациях по изготовлению наглядной агитации предлагалось копировать шрифты из числа тех, что были разработаны Отделом новых шрифтов, или писать и строить шрифты самостоятельно¹⁹⁸. Однако следует принимать во внимание, что шрифты, разработанные Отделом новых шрифтов, воспроизводились в литературе и периодике, активно издававшейся по всему СССР, поэтому едва ли могли использоваться в качестве акцидентных.

Так как необходимо было размещать большое количество текстов¹⁹⁹ на плакатах, лозунгах и других формах наглядной агитации, а набор разработанных шрифтов был крайне ограничен, большая часть текстов для плакатов рисовалась самостоятельно. Из

¹⁹⁷ *Ibid.*, с. 17.

¹⁹⁸ Так, Большаков в книге 1964 года *Книжный шрифт* достаточно много места и внимания уделяет построению шрифтов, но не рекомендует художникам писать каллиграфические шрифты при помощи чертежных инструментов. Предлагается методика построения пламеневидного элемента с. 146: "чтобы легче овладеть построением этого [пламеневидного] элемента, нужно иметь в виду, что в основе лежит параллелограмм, трапеция или вытянутый четырехугольник. Пользуясь этим, можно найти большое количество разных форм пламеневидного элемента" с.148 "С конструктивной стороны саблевидный элемент может рассматриваться в качестве зародышевой формы пламеневидного элемента". Цитаты из этой книги приводятся, так как во многих рекомендациях по организации наглядной агитации данная книга упоминается как один из авторитетных источников.

¹⁹⁹ Нередко это целые четверостишия, особенно на сатирических плакатах.

воспоминаний белорусских художников, которые были заняты в производстве плакатов, удалось реконструировать следующую последовательность изготовления шрифта для плаката²⁰⁰: художник плаката срисовывал шрифт из каталога, масштабировал его доступными средствами и делал трафарет, при помощи которого набивался текст. Источником для копирования, срисовывания шрифтов у студентов были альбомы шрифтов Григория Кликушина²⁰¹, которые подвергались критике в среде промышленных художников, так как большая часть шрифтов была нарисована без соблюдения правил, т.е. рассматривались как плохой образец для копирования. Профессиональные художники старались копировать шрифты из каталогов, журналов, выпущенных в европейских странах, чаще всего немецких. Каталоги немецких шрифтов могли быть доступны в библиотеке Белорусского филиала ВНИИТЭ. К концу 70-х и в 80-е художники создавали текст для плакатов при помощи фотографии. Шрифты из каталогов фотографировались, при помощи фотоувеличителя их можно было масштабировать до нужных размеров, а затем из напечатанных на фотобумаге букв выклеивался нужный текст. Поскольку образцами служили каталоги, набранные латинским алфавитом, то из латинских букв нужно было сделать кириллические. Кириллизация латинского шрифта происходила простейшим способом: буква “Я” была зеркальным отражением латинской буквы “R”; кириллическое “И” - отражением латинской “N” (хотя в последнем случае толщины основных и дополнительных штрихов не совпадают) и т.д. Художник создавал кассу с фотографиями букв, из которых можно было составлять текст для плаката. Поскольку фотобумага обладала заметной толщиной, то выклеенный в нужном масштабе текст ретушировался и заново фотографировался. Затем появились буквы, выпущенные французской компанией “Lettreset”. Буквы были вырезаны на клеящейся пленке, однако из-за того что там в основном были шрифты для латинских алфавитов, их каталоги использовались для копирования и спонтанной кириллизации. В 1988 году в журнале *Реклама* художник отдела наборных шрифтов НПО Полиграфмаш подвергает критике этот распространенный метод спонтанной кириллизации (“холодные сапожники” из иностранных каталогов переводят латинские гарнитуры на русский лад²⁰²). Такой метод практиковался вплоть до распространения компьютеров, которые дали возможность использовать компьютерные шрифты.

²⁰⁰ Интервью с Градашниковой Татьяной, Сурским Дмитрием.

²⁰¹ Декоративные шрифты для художественно-оформительских работ, Минск: Полымя, 1987;
Шрифты : [Теория шрифта и практика шрифтовой графики / Сост. Кликушин Григорий, Минск: Выш. шк., 1964.

²⁰² Этот старый новый шрифт. Интервью с художником отдела наборных шрифтов НПО “Полиграфмаш” Ефимовым Владимиром., in: *Реклама. Теория и практика*, 1988, №3(104), с. 13.

Несмотря на наличие 40 оригинальных гарнитур, разработанных Отделом новых шрифтов НИИ Полиграфмаша, наиболее распространенными оказываются практики рисования шрифтов, спонтанной кириллизации латинских шрифтов, которые широко используются в плакатах, а также при производстве других объектов наглядной агитации.

Кириллизация латинских шрифтов при помощи фотоувеличителя может рассматриваться как тактика, которая позволяла художникам использовать в плакатах “оригинальные” шрифты, шрифты, которые сохраняли общую логику использования шрифтов, но до известной степени нарушали гомогенность печатной продукции советской Беларуси. Этот прием позволял вводить элемент индивидуализации, так как приемы кириллизации и ретуши осуществлялись художниками по своему усмотрению и изобретались в индивидуальном порядке.

Из анализа способов создания и использования шрифтовой графики становится очевидным, что в советской культуре способ нанесения текста и его качество вряд ли являлось приоритетом. Рисование текстовых шрифтов от руки на титульных страницах книг и плакатов не может выглядеть более качественным, чем напечатанный типографским способом текст. Художники тратили огромное количество времени на срисовывание, копирование, масштабирование текста. Не удивительно, что на титульных страницах книг и на плакатах воспроизводилась постоянная схема компоновки текста.

Шрифтовая политика, которая была реализована в советское время, свидетельствует, по меньшей мере, о настороженном отношении к практикам письма, так как блокировались любые возможности для создания оригинальных шрифтовых решений. Отказ от акцидентного набора при оформлении книг и практики рисования титульных листов отсылают к традиции оформления книги XV века, когда текст печатался, а все декоративные элементы дорисовывались поверх напечатанного текста. Согласно типологии Вальтера Онга, такого рода практики относятся к переходному типу культуры от устной парадигмы к письменной, когда каждая книга была сопоставима с высказыванием, так как несла в себе уникальные элементы, следы ее создателей. В случае с советской культурой можно говорить о переходе от письменного типа к устному, когда посредством практик письма воспроизводились типологические черты устной парадигмы.

III. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В СОВЕТСКОМ ПЛАКАТЕ 60-70-х

Исследование форм репрезентации повседневности в советском плакате предполагается провести на материале белорусского плаката 1966-1980 годов в сравнении с плакатами, выпущенными в Литве в аналогичный период. Такое сравнение представляется продуктивным по причине того, что, несмотря на географическую близость Литвы, там используется письменность на основе латинского алфавита, а в Беларуси – на основе кириллического. Этот достаточно важный фактор определил различия и в логике осуществления повседневных практик, и в логике обучения письму и осуществления рутинных художественных практик, причем различие не тематизируемое участниками повседневных и художественных практик, а также теми, кто был причастен к регулированию художественной деятельности. Различия, которые проявляются в художественном решении типичных приемов, касаются не только текстовой части плаката, но и фигуративной.

3.1. Формы репрезентации повседневности на фигуративном уровне в белорусском плакате 1966-1980 годов

Анализ репрезентации повседневности в белорусском плакате на фигуративном уровне позволяет выявить институциональную логику производства плаката, которая регулируется производством наглядной агитации, в рамках которой копирование и воспроизведение похожих решений являлось нормой, а также то, каким образом, находили свое воплощение стратегии и тактики. В период с 1966 по 1980 год выпускались плакаты, которые можно разделить на две равных по количеству группы: это плакаты на политическую тему, выпускаемые в соцреалистической стилистике, которая к 60-м набирает экспрессивную силу благодаря соединению реалистической стилистики с композиционными экспериментами авангардистов, и сатирические плакаты, ориентированные на гротескную репрезентацию реальности в повествовании, структурно близком к лубку. Политический плакат воспроизводил нормы и правила, актуализируемые в советской повседневности, особенно если речь шла о репрезентации важных для советской культуры сюжетов: модернизация, коллективное тело. Сатирический плакат фиксировал нарушения и отклонения от нормы с целью их искоренения. Тематический параллелизм и устойчивость тематического репертуара политического и сатирического плаката позволяет отказаться от первоначальной гипотезы о том, что в политическом

плакате репрезентированы стратегии, а в сатирическом – тактики (способы уклонения от навязываемых норм), и исходить из того, что и в политическом и сатирическом плакате воспроизводятся и стратегии и тактики.

3.1.1. Стратегии и тактики в практиках производства и использования плакатов в наглядной агитации в период с 1966 по 1980 год

Для анализа плакатов как формы репрезентации повседневности важно прояснить институциональную логику их производства потребления и использования в период с 1966 по 1980 год. Плакаты разрабатывались как один из элементов наглядной агитации, поэтому советский плакат нужно рассматривать не только как самодостаточный объект [Вашик и др.] (при таком подходе актуализируется эстетическое измерение плаката, авторская стилистика и пр.), но и в контексте практик производства и потребления наглядной агитации. Учитывая, что производство наглядной агитации носило практически всеобщий характер, а задействованные в производстве наглядной агитации советские граждане были ее же потребителями, можно сказать, что производство и потребление в некотором смысле совпадали.

Наглядная агитация – это комплексный феномен, и в разные периоды ее состав варьировался и мог включать все или несколько из нижеперечисленных компонентов: лозунг, лозунг-здравица, плакат, иллюстрация (лубок в 30-е), панно, диаграммы, транспаранты, экраны социалистического соревнования, где фиксируется план, обязательства рабочего или бригады, фактическое выполнение нормы выработки, коэффициент качества, сумма заработка и пр., стенгазеты “молнии”, “поздравления с трудовой победой”, стенды и фотовитрины (“Они позорят наш коллектив”, “Нам стыдно за них”, “Фотообвинение”), где с помощью выразительных средств сатиры дается информация о негативных фактах и явлениях и принятых мерах; это может быть “озвученная Доска почета”, где с помощью магнитофонной записи ведется рассказ о достижениях ударников²⁰³. Если в 30-е годы в рекомендациях делается больший упор на устную активность вокруг наглядной агитации, то в 60-е основной упор делается на качество исполнения конструкций для наглядной агитации²⁰⁴. Как видно из приведенного

²⁰³ *Состояние и некоторые проблемы совершенствования наглядной агитации. Пропагандистский вестник*, Минск: Беларусь, 1982.

²⁰⁴ Издания БФ ВНИИТЭ 70-х подробно разъясняют варианты конструктивных решений для разного рода наглядной агитации, также упомянут шрифтовой компонент, но в незначительном объеме. Такое перераспределение акцентов может подтверждать тезис о том, что в процессе производства и осуществляется потребление продуктов наглядной агитации. Производство статичных и подвижных конструкций само по себе не несет идеологического компонента, но привлечение специалистов широкого спектра, вероятно, и призван создать эффект активного модуса воспроизводства наглядной агитации и тех установок, которые она призвана транслировать.

перечня, плакаты используются как отдельный элемент обширной программы наглядной агитации.

К середине 60-х уже сформирована и зафиксирована строго заданная тематическая иерархия при создании и организации наглядной агитации, которая в различных изданиях воспроизводится в большей или меньшей детализации – от 3 до 12 пунктов, но общая канва остается неизменной. Самый важный вид агитации, который призван задать контекст восприятия остальным направлениям агитации, — отображение руководящей роли КПСС в строительстве коммунизма и социализма, значимых решений партии в заданный отрезок времени. Этому сегменту наглядной агитации предлагается отводить наиболее значимые места и, как правило, рекомендуется устанавливать стационарные конструкции и привлекать профессиональных художников и специалистов. В данном виде агитации часто можно встретить цитаты вождей. Отдельный сегмент в этой группе наглядной агитации отводится фигуре Ленина как ключевой фигуре в деле организации КПСС и советского государства. Ко второму сегменту наглядной агитации относится информация относительно социалистических соревнований, выполнения планов пятилетки. К третьей группе относится агитация, направленная на формирование коммунистической этики и морали, ответственности каждого за строительство коммунизма, на фиксацию завоеваний социализма. К этой группе агитации будут относиться все материалы по культуре, атеизму, спорту; сатирические издания типа “молний”, “боевых листов”, стенгазет²⁰⁵. Для создания материалов второй и третьей группы предлагается привлечение трудового коллектива с тем, чтобы обеспечить актуальность информации, а также персонифицированный характер наглядной агитации²⁰⁶.

В соответствии с тематической иерархией существовала иерархическая логика в производстве наглядной агитации: централизованные издательства Москвы осуществляли выпуск наглядной агитации для всей страны, их тиражи насчитывали сотни тысяч, обязательные экземпляры рассылались по предприятиям и организациям²⁰⁷. Существовали издательства в столицах союзных республик. Так, в БССР это были

²⁰⁵ Три группы выделены по материалам изданий: *Состояние и некоторые проблемы совершенствования наглядной агитации. Пропагандистский вестник*, Минск: Беларусь, 1982.; *Наглядная агитация Белорусского филиала ВНИИТЭ*, 1968.; *Наглядная агитация*, 1974

²⁰⁶ Уже начиная с 1921 рекомендуется для повышения личной заинтересованности всячески указывать имена участников коллектива. Например, как организовать и вести устную газету в красноармейском клубе, 1921 с. 5 “Нужно в сообщениях рассказах, фельетонах и т.п. местного содержания практиковать поименование”.

²⁰⁷ экземпляры которых сохранились в библиотеках с грифом группового приема, т.е. приема не предполагавшего отдельной регистрации каждого экземпляра продукции.

издательства “Беларусь” и “Полымя”, печатавшие продукцию для республики тысячными тиражами. В 1966 году организовывается Художественно-производственный комбинат, на котором печаталась продукция тиражом 300-3000 экземпляров на актуальные темы для локального контекста. Так, коллекция Национальной библиотеки Беларуси насчитывает за 14 лет (1966-1980) – 621 экземпляр²⁰⁸, что указывает на важность производства локальной агитационной продукции, вписанной в общую логику визуальной политики СССР.

Помимо этого на каждом предприятии и в каждой организации был налажен выпуск стенгазет силами работников этого предприятия. Как правило, выпуск стенгазет осуществлялся вручную, зачастую в единственном экземпляре. Для того, чтобы способствовать выпуску стенгазет на местах в центральных издательствах, выпускались бланки для стенгазет, специальные плакаты-конструкторы, отдельные элементы которых могли использоваться для стенгазет различной тематики. Выпускались руководства в помощь создателям наглядной агитации. Таким образом, осуществлялся уход от оппозиции создателей и потребителей визуальной культуры и формировался механизм реализации активного модуса жизни, реализовывалась установка на тотальность советской культуры, которая тематизирована Б. Гройсом.

В анализе способов включения плакатов в повседневность важно учитывать, что в СССР для создания наглядной агитации привлекались как профессиональные художники, так и “любители”, зачастую вынужденные заниматься производством наглядной агитации. В ряде публикаций в специализированных изданиях и рекомендациях это указывается, но не всегда формулируется как проблема. Проблематичным сосуществование в одном поле профессионалов и непрофессионалов оказывается в период институционального становления дизайнеров. Это связано и с созданием в конце 60-х ВНИИТЭ с филиалами в нескольких республиках. Красноречиво ситуация иллюстрируется во вступительной статье редактора журнала *Декоративное искусство СССР*:

Разве директор предприятия издаст приказ: объявить благодарность кочегару Иванову или разнорабочему Петрову за хорошую работу по наглядной агитации. Да, я не обмолвился, художников, работающих на наших промышленных предприятиях, “мудрецы”, ведающие штатными расписаниями, лишают профессионального звания и чаще всего зачисляют на должности маляров... Трагикомические манипуляции с художниками отлично известны ревизорам всех рангов и положений... Что делает художник-оформитель на своем предприятии? Есть ли у него своя мастерская? Чаще всего местом для работы

²⁰⁸ Так, коллекция НББ насчитывает больше плакатов, чем Книжная палата, Национальный музей Беларуси и электронная коллекция Белорусского Союза Дизайнеров.

служит отгороженный угол цеха, где можно объясняться только жестами, так как из-за грохота ничего не слышно, или сырой подвал, а в лучшем случае – помещение пустующего Красного уголка. Его рабочий день, как и у каждого творческого работника не лимитирован, особенно, перед праздниками. Нужно написать призывы, сделать копию с плаката, нарисовать портрет передовика, выпустить очередную “молнию”, проверить, как в столярке собирают доску почета, сбегать в магазин, может быть, привезли кисти (ведь их найдешь не в каждом городе), а еще требуется подкрасить алюминием какую-нибудь скульптуру неизвестного мастера – и все это нужно сделать срочно, быстро, немедленно. Думать, пробовать, компоновать некогда. Выручает многолетний закоряченный стандарт и ножницы для вырезывания из плакатов, журналов, книг “фрагментов” наклеек под “кривой роста” или над ней. Цифры из квартального отчета председателя завкома, заключенные в бесчисленные схемы и свидетельствующие о производственных успехах, так рябят, пестрят и прыгают перед зрителем, что их никто и никогда не читает, разве члены комиссии, приехавшие проверить состояние “наглядной агитации” на заводе, остановят на них свой взгляд.... Не все заводские художники имеют профессиональную подготовку. Многие, очень многие художники предприятий – художники-самоучки, как сейчас принято называть самодеятельных художников... При Городском доме партийного просвещения организован двухгодичный семинар по повышению квалификации наших младших товарищей по искусству. Вероятно, это нужно делать не только в Москве,.. такая мера... не снимает вопроса об открытии специальных учебных факультетов в наших высших учебных заведениях²⁰⁹.

Эта цитата делает очевидным, насколько становление профессиональной деятельности затрудняет реализацию активного модуса жизни, а значит возможность участия в той или иной деятельности без профессиональной подготовки. Важным компонентом этого вида деятельности является повторение уже накопленного опыта, т.е. новаторство или создание чего-то нового и оригинального исключается.

В контексте логики функционирования наглядной агитации проявляется проблематичный характер профессиональной художественной деятельности. Как было выше продемонстрировано в ситуации, когда производство и потребление визуальной продукции совпадает, профессиональная художественная деятельность в прикладной сфере остается под вопросом, так как не находит обоснования в существующей

²⁰⁹ Ладур Михаил, “Заметки редактора. О высоком призвании заводского художника”, in *Декоративное Искусство СССР*, 1966, №4, с. 1.

идеологической конструкции. Этим можно объяснить и то, что институциональная организация профессиональной деятельности в СССР оформляется достаточно поздно и под влиянием внешних импульсов. Решение об организации Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики принято после проведения Выставки достижений народного хозяйства США в Москве. На Выставке достижений американской промышленности – *American National Exhibition* – в 1959 году в Москве Никсон представил Хрущеву разнообразную бытовую технику, демонстрируя преимущества американской послевоенной промышленности²¹⁰. На аналогичной выставке достижений промышленности СССР в Нью-Йорке были представлены изделия промышленной отрасли, т.е. товары группы А – средства производства. Для расширения ассортимента товаров бытового назначения, а также для уменьшения диспропорции в производстве товаров народного потребления и товаров промышленного значения создается ВНИИТЭ. Его создание позволило легитимировать должность художника на предприятиях. Но следует отметить, что должность художника на предприятии подлежала сокращению в первую очередь при переходе на хозрасчет в период Перестройки. На деле оказывалось, что художники на производстве занимались производством наглядной агитации, а не расширением ассортимента товаров бытового назначения. Как только отпала необходимость в создании наглядной агитации, отпала необходимость в найме художников.

Вместе с созданием наглядной агитации важным является ее потребление и использование. Помимо общих установок по организации и созданию наглядной агитации в методических рекомендациях фиксируется их использование, которое может противоречить их назначению. Так, в методических изданиях по наглядной агитации с 1932 по 1982 год отмечается одна и та же проблема: непродуманное, случайное и бессистемное размещение материалов наглядной агитации, к которой принадлежит и плакат:

Массовая изопродукция используется многообразно и бессистемно. Сплошное завешивание стен плакатами и “лубками” без всякого разбора; [...] плакат как картинка для вырезывания и как предмет “художественной” экспозиции — вот в каких рамках протекает “культурная” и политическая работа с материалом массовой изопродукции. Все это позволяет с уверенностью заявить о том, что плакатом и лубком мы пользоваться не умеем. [...] Привычка покупать и вешать плакат на основании того, что проходит какая-то компания, что надо “украсить”

²¹⁰ Whitening Cecile, *A taste for pop: pop art, gender, and consumer culture*. Cambridge University Press, 1997, с. 54.

помещение и что массовая изопродукция дешева, - эта привычка должна быть изжита²¹¹.

Примерно такого же характера наблюдения публикуются пятьдесят лет спустя:

Следует решительно покончить с формалистскими увлечениями наглядностью, попытками превращения политической агитации в украшательство. [...] Нередко приходится наблюдать обилие различных средств агитации в клубах, красных уголках, агитпунктах. Порой они заполняют всю свободную площадь стен. Тематическая пестрота, неуместное соседство политических призывов с плакатами по технике безопасности, отражающими специфику технологии производства и т.п., значительно снижают воздействие ее на человека. [...] Чувство досады вызывают попытки скрыть с помощью выразительных средств огрехи в окружающей среде — разместить панно, лозунги и плакаты на неприглядных и ветхих зданиях²¹².

Исходя из этих наблюдений, можно говорить о “тактиках” включения плакатов в повседневные практики, которые до определенной степени были санкционированы, так как регистрировались, пусть и с осуждением, в рекомендациях по организации наглядной агитации. Меры, которые предпринимались для упразднения недобросовестного выполнения программы по наглядной агитации – конкурсы и соревнования, публикация пособий и руководств по организации наглядной агитации, трудно назвать эффективными в деле коррекции отношения к наглядной агитации. На это указывает то, что одни и те же недостатки наблюдаются как в 30-х, так и в 70-х.

В наглядной агитации актуализируются механизмы именования, называния, характерные для письма в советском культурном пространстве. Тем не менее, устные практики не менее востребованы для реализации целей наглядной агитации: обсуждения, магнитофонные записи и пр. Характер потребления и использования продуктов наглядной агитации – факты ненадлежащего потребления и использования – показывают, что функция их лежала в несколько иной плоскости, нежели дневниковые записи Робинзона Крузо, ключевой фигуры письменной культуры для М. де Серто. Визуальные объекты наглядной агитации обретали значение ситуативно, в непосредственной связи с опытом (например, закрыть дыру в стене), что указывает на близость устной парадигме.

²¹¹ Герценберг Вера, *Плакат в полит просвет работе*, Москва-Ленинград: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932, с. 62-69.

²¹² *Состояние и некоторые проблемы совершенствования наглядной агитации. Пропагандистский вестник*, Минск: Беларусь, 1982, с. 13.

3.1.2. Репрезентация ключевых характеристик советской повседневности в агитационном плакате 1966-80х на фигуративном уровне

Особенность советской визуальной политики заключалась в отождествлении визуальной репрезентации и происходящего в действительности, хотя эта тождественность только предполагалась. Реалистическая модальность визуальных образов предполагала наличие референта в реальном мире. Но визуальная репрезентация конструировалась исходя из понимания трансформирующей роли искусства, которое должно показывать жизнь в ее развитии и модернизации, т.е. показывать реальность, какой она должна быть. Таким образом, в советской визуальной культуре формировались определенные конвенции репрезентации действительности в преобразованном виде.

Визуальные знаки советского плаката, несмотря на миметичность по отношению к повседневным практикам, как таковые не могут быть репрезентацией повседневности. Для закрепления восприятия миметичности знаков особую актуальность обретали повторяемые приемы, которые не только создавали, но и закрепляли в восприятии зрителей ощущение целостности и тотальности визуальной среды и происходящего в реальности. Таким образом, репрезентация повседневности будет не столько связана с тематикой плаката (гигиена, здоровье и пр.), сколько с визуальной репрезентацией типологических для советской повседневности черт. В этой части работы предстоит выявить, в каких визуальных знаках воспроизводятся специфические черты советской повседневности. Основным принципом анализа является частотность появления тех или иных сюжетов.

В 60-е были достаточно многочисленны плакаты, посвященные борьбе с пьянством и курением. В этой группе плакатов широко представлена приватная сфера: семья, досуг. Частная сфера показывается в плакатах в основном в негативном ключе. Помимо сцен пьянства и связанных с ним последствий сцены частной жизни фигурируют в сатирическом плакате: работник прогуливает работу, праздно проводит рабочее время и пр. Частная сфера противопоставляется сфере производственной, которая характеризуется напряжением при выполнении взятых обязательств и планов.

Производственная тематика также важна с точки зрения выявления форм репрезентации повседневности, так как для советской культуры производство являлось той сферой, через которую реализовывалась такая важная характеристика советской культуры, как модернизация. Остальные сферы, как, скажем, частный быт, процессы модернизации не затрагивали. Об этом же свидетельствуют плакаты, в которых чаще всего сюжеты, связанные с приватной сферой, наделяются негативным значением. Так, анализируя

плакаты, можно сказать, что если персонаж плаката расслаблен и приятно проводит время, то непременно является прогульщиком и лентяем. В плакате Волкова 1974 года *Турбот і працы ў нас багата, ляжыць і ў вус не дзьме Іван – хоць падымай яго дамкратам, ці подганяй пад'ёмны кран*²¹³ [илл. 1] представлен лежащий мужчина с атрибутами отдыха: сигарета во рту, радиоприемник на животе, бутылка, закуска. В плакате Шматова В. 1973 года *Была ў раён камандыроўка – уладкаваўся вельмі лоўка, пад выглядам адказнай справы, ён лынды біў за кошт дзяржавы*²¹⁴ [илл. 2] представлен персонаж в лодке, отдыхающий на рыбалке. В плакатах Шматова и Волкова только текст позволяет наделить изображение негативными коннотациями. Как на первом, так и на втором плакате трудно найти в изобразительной части плаката знаки, которые бы позволили “вычитать” негативные коннотации, даже командировочное удостоверение подано в виде паруса надувной лодки в плакате Шматова, т.е. достаточно органично вписано в изображение.

Персонажи в плакатах, изображенные в приватной сфере, как правило, расслаблены: курят, пьянствуют, могут быть заняты индивидуальным прослушиванием радиоприемника. Можно добавить, что у негативных персонажей помимо расслабленной пластики тела могут быть интеллигентные манеры, доброжелательное выражение лица, улыбка. Расслабленная пластика тел негативных персонажей, как правило, встречается в сатирическом плакате и противопоставляется напряженным телам положительных персонажей в производственном плакате. Противопоставление двух типов телесной пластики можно встретить в плакате Гурло 1972 года *Было заўсёды так: дзе п'янства, там і брак. Не здрыганецца ў нас рука – далей такога ад станка!*²¹⁵ [илл. 3], где жесткая пластика красной руки контрастирует с пластикой персонажа с сигаретой в руках и бутылкой в кармане. Такого рода противопоставление встречается и в плакатах на международную тематику, например, в плакате Чуркина 1973 года *Аб “гармоніі класаў” крычаць багатыя, бакатыя і памагатыя. “Гармоніі з капіталам у нас не будзе!” – гавораць рабочыя, простыя людзі*²¹⁶ [илл. 4]. В этих плакатах повторяются не только визуальные средства для репрезентации вредителя и врага, администрации и рабочего, но и общее композиционное решение. Для репрезентации рабочего класса или

²¹³ Забот и работы у нас достаточно, лежит и в ус не дует Иван – хоть поднимай его домкратом или подгоняй подъемный кран.

²¹⁴ Была в район командировка – устроился он очень ловко, под видом ответственного дела, он бил баклуши за государственный счет.

²¹⁵ Всегда было так: где пьянство, там и брак. Не дрогнет у нас рука – подальше такого от станка.

²¹⁶ О “гармонии классов” кричат богатые, пузатые и их помощники. “Гармонии с капиталом у нас не будет”, - говорят рабочие, простые люди. В плакате есть лозунг “Забастовка”, а на пузе капиталиста надпись: “Сверхприбыль”.

администрации используется стилистический троп – синекдоха, что позволяет ввести различие масштаба вредителя и врага. Важно также отметить, что в визуальной репрезентации вредительство на почве пьянства отождествляется с классовым врагом – капиталистами. Такое отождествление масштабов вреда от внутренней и внешней угрозы является симптоматичным. И те, и другие представляют угрозу тотальности, однородности и целостности советской культуры.

Подобного рода противопоставление можно обнаружить и в репрезентации международной тематики в политическом и сатирическом плакате, что позволяет прояснить то, каким образом “другой” включался в культуру повседневности. В политических плакатах представлена международная тематика, транслировавшаяся в официальных СМИ, в то время как в сатирических плакатах представлено то, как европейская и американская культура проникает в частную сферу советских граждан. В плакате Малиновского *Юнацтва выкрывае імперыялізм. Анджэла, мы з табой!*²¹⁷, 1972 года, [илл. 5] крупный портрет Анжелы Дэвис противопоставлен толпе с транспарантами и лозунгами: “Моладзь Беларусі патрабуе спыніць забойства!”, “Янки, вон з Вьетнама!”, “Равныя права всем!”, “Долой милитаризм!”, “Свободу арабам!” На плакате представлена обеспокоенность молодежи Беларуси нарастающим милитаризмом в США, историей суда над Анжелой Дэвис. В этом плакате все лозунги связаны с государственной политикой, в них нет ничего персонального. В плакате Чурко 1974 года [илл. 6] представлен молодой человек – стиляга, окруженный импортными вещами с надписями на иностранном языке (“made in”) или имеющими иностранное происхождение (“шейк”). Изображение стиляги сопровождается стихами: “Жыццё шматгранннае навокал такому вось не вабіць вока. Круг ітарэсаў яго вузкі – мазгам неякае нагрузкі”²¹⁸. Примечательно, что узость интересов юноши обличается из-за его пристрастия к иностранной музыке, одежде и прочим аксессуарам – всего того, что ассоциируется с развлечением, комфортом. Важно отметить, что фигура стиляги представлена в динамике, можно даже сказать, в танце, тело его расслаблено, лицо добродушное и заинтересованное, взгляд направлен на пластинку с изображением, похожим на него. Пластика его тела контрастирует с напряжением молодежных тел в политическом плакате. Появление стиляг в советской культуре может рассматриваться как протест против конформизма и невозможности выделиться в советском обществе, отсутствия техник индивидуализации. Сопоставление же двух плакатов показывает, что в исследуемый период наряду с официальной информацией о происходящем за железным занавесом хлынул достаточно большой поток информации о

²¹⁷ Юношество (молодежь) обличает империализм. Анжела, мы с тобой!

²¹⁸ Разнообразная жизнь вокруг такому не радует глаз. Круг интересов его узкий – мозгам никакой нагрузки.

западной культуре, музыке, в том числе, и благодаря радиослушателям радио “Свобода”, “BBC”, “Голос Америки”, “Немецкая волна”²¹⁹.

В сатирическом плакате достаточно широко освещается тема проникновения “западной” культуры в частную сферу на протяжении 70-х. В плакате Чуркина *Шыпяць гадзюкі зпад калоды пра слізкі “рай” свой і “Свабоду”, а выцінае кожны гад усё адно – змяіны яд*²²⁰ [илл. 7] вещатели радио “Свободы”, “Голос Америки” и “Немецкой волны” представлены в виде змей, что отсылает нас к мифологеме запретного плода, представленного в виде знака доллара, в который сложились змеиные тела. Использование образа змея вводит коннотации соблазна. Это достаточно важный момент, так как поступающие контрабандой информация и товары иностранного происхождения, продававшиеся на черном рынке, являлись достаточно привлекательными в единообразной советской культуре. Поступавшая из-за границы информация и товары относились к частной сфере (можно даже сказать, интимной, так как музыка записывалась на рентгеновские пластины – их называли “рок на костях”) и нарушали тотальность и однородность советской культуры, создавали неблагоприятный фон для вещей, произведенных в СССР. Одной из попыток исправить ситуацию было создание ВНИИТЭ с филиалами в республиках, в том числе и в БССР, для развития промышленного производства товаров бытового назначения. В результате ВНИИТЭ стало еще одним источником получения информации о том, что происходило на Западе, только уже официально санкционированным. Таким образом, в советской повседневности соседствовали два регистра восприятия “западной” культуры: враждебный, из-за “гонки вооружений”, ядерной угрозы, и очарование ее бытовым измерением, осколки которого попадали в СССР и были крайне популярны и желанны.

Расслабленному индивидуализированному телу нарушителя общепринятых в советской культуре правил и норм противопоставляются группы практически неразличимых положительных персонажей, иногда принимающих формы организованной толпы. Впечатление единства группы положительных персонажей достигается синхронизацией положения тел и движений. Нередко положительные персонажи срастаются, представляя единое тело. Причем составлять такую группу похожих друг на друга людей могут представители разных рас и народов, как в плакате Ф. Выпаса 1966 года *Адзіная мэта ўсіх*

²¹⁹ Более подробно: Соколов Константин, *Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953-1989гг.)*, Санкт-Петербург: Нестор-Итсория, 2007, с. 94.

²²⁰ Шипят гадюки из-под колоды про скользкий “рай” свой и “Свободу”, но выделяет каждый гад – всё равно только – змеиный яд.

народаў: *мір, дружба, роўнасць, свабода*²²¹ [илл. 8]. Европеоид, афроамериканец, масульманин, монголоид и, судя по всему, еврей представляют единый ряд профилей. Различия внутри этого ряда вводятся за счет цвета. Такого рода репрезентацией подчеркивается ценность включения в группу, при условии, что любые знаки индивидуальности будут нивелированы или сведены к физиологическим различиям, таким, как цвет кожи. Этот плакат интересен и тем, что еврей представлен как представитель родственного класса, но наряду с представителями других рас, что косвенно может свидетельствовать о политике в отношении еврейского населения, которая разворачивалась в СССР в 70-е.

В плакате Кальмаевой Л. *Навекі народы з'яднаны ў змаганні за ішчасце і мір*²²², 1978 года, [илл.9] по центральной оси изображены представители трех рас, в обе стороны от них дублированы многочисленные профили, а их руки в одинаковом поднятом положении. Репродуцирование профилей и рук создает эффект орнамента. В этом способе репрезентации стерты не только индивидуальные черты, но и возможность отделить одного из участников группы. Восприятие кого-либо из плаката Кальмаевой как единицы не предполагается.

Важно отметить, что ко второй половине 70-х складывается иной способ репрезентации группы: люди, составляющие группу, двигаются вместе, но движения их расслаблены, на лицах может присутствовать сдержанная улыбка, как на плакате Филимонова *Упэўненым крокам да новых перамог!*²²³, 1974 года [илл. 10]. Восприятие девяти человек как группы достигается за счет использования одного цвета – красного, в котором все члены группы сливаются. Этот способ репрезентации группы соседствует с репрезентацией группы как синхронизированной целостности в плакате Данченко 1978 года *Упэўненым крокам да камунізму!*²²⁴ [илл.11] или Крейдика *Канстытуцыя дзейнічае, жыве, працуе!*²²⁵, 1978 года [илл. 12], где члены группы синхронизированы в жестах и движениях, но участники группы не пересекаются взглядами и не взаимодействуют друг с другом, все смотрят куда-то в даль, а не на присутствующих рядом.

То же можно сказать и о способах репрезентации пары – девушки и парня. Пары изображаются в подавляющем большинстве молодые, особенностью их репрезентации, является то, что они никак не взаимодействуют друг с другом, ни взглядом, ни телесно.

²²¹ У всех народов единая цель: мир, дружба, равенство, свобода.

²²² Навсегда народы объединены в борьбе за счастье и мир.

²²³ Уверенным шагом к новым победам!

²²⁴ Уверенным шагом к коммунизму!

²²⁵ Конституция живет, действует, работает!

Взгляды их устремлены либо на зрителя, либо на огонь, флаг, цветок, олицетворяющий БССР. В плакате Малиновского 1972 года *Юноши и девушки! Следуйте дорогами отцов, умножайте их революционные, боевые и трудовые традиции!* [илл.13] взгляды девушки и парня устремлены на зрителя. Парень и девушка как будто ничем между собой не связаны, лица напряжены и выражения очень серьезные. Даже если парень и девушка повернуты друг к другу, как на плакате Малиновского 1975 года *Аб тых, хто ўжо не прыйдзе ніколі, памятайце!*²²⁶ [илл. 14] их взгляды направлены вниз так, что они как будто не видят друг друга. Важно добавить, что парни и девушки в парах лишены каких-либо знаков индивидуализации, представлены скорее типажи. Этот момент усиливается, когда в парах девушка представлена как работник сельского хозяйства, в то время как парень наделен знаками занятости в промышленности. В упоминавшемся плакате Малиновского представлены невеста и жених, на что указывают черный костюм жениха и белый головной убор девушки. Если бы мы произвели тест-замену и наделили бы парня знаками занятости в промышленности, а девушку в сельском хозяйстве, то значение плаката принципиально не изменилось бы.

В то же время в плакате Гурло 1971 года *Ніякай літасці буянам – спыніце хатніх хуліганаў!*²²⁷ [илл.15] взгляды персонажей направлены друг на друга, изображено эмоциональное взаимодействие между “хулиганом” и его женой и дочерью.

Важно так же отметить, что в сатирическом плакате, изображаются в основном пары среднего возраста, в то время как в политическом плакате встречается в основном молодежь. Визуальная репрезентация позволяет выявить наличие возрастной дискриминации: молодость наделяется позитивным значением, в то время как средний возраст наделяется изъятием. Возрастная дискриминация советской культуры проявляется в том, что большая часть видов рекреации ориентирована на молодежь. Многие иностранцы, посещавшие Беларусь, удивлялись тому, что на улицах, в кино, бассейнах и пр. редко можно встретить людей среднего возраста, а еще реже людей пожилых. Элементом возрастной дискриминации может считаться и непризнание старости, поэтому члены палитбюро не уходили на пенсию, а работали до самой смерти – всегда “бодрые” и готовые к свершениям, выход на пенсию не рассматривался как достойная альтернатива работе.

В визуальной репрезентации индивида, так же, как и в парах, представлены типажи. В достаточно большом количестве случаев взгляд направлен на зрителя, но эти взгляды не

²²⁶ О тех, кто уже никогда не придет, помните!

²²⁷ Никакого снисхождения дебоширам – остановите домашних хулиганов!

являются обращениями – это взгляды, обращенные куда-то в пространство за зрителем. Не случайно вариацией этого взгляда может быть полуоборот со взглядом, устремленным куда-то в сторону, далеко за горизонт, как на плакате Игнатенко 1974 года *Сёння вучань – заўтра рабочы*²²⁸ [илл. 16]. Персонажи плакатов могут быть размещены и в профиль. Плакат Крейдика 1970 года *Горда трымае наша пакаленне сцяг, што ўручыў вялікі Ленін*²²⁹ [илл. 17] можно рассматривать как комбинированный вариант, так как молодой человек смотрит в сторону зрителя, а взгляд девушки устремлен влево. Но во всех вариациях персонажи не вовлечены в личный контакт со зрителем (если сравнивать его с плакатом Альфреда Лита 1914 года *Your country needs you*). Можно предположить, что персонажи на плакатах должны вступать в контакт со зрителем по тому же принципу, как сосуществуют персонажи на плакатах, где представлена группа, коллектив людей. Сосуществование в одном пространстве во имя общей цели без личных контактов, без эмоциональной связи и пр.

Плакаты, где представлены молодые пары и единичные персонажи, можно рассматривать как репрезентацию приоритета профессионального честолюбия над эмоциональной приватной жизнью. Это кажется достаточно важным для структурирования повседневных практик в соответствии с абсолютным временем, временем пятилеток, планов и обязательств, в ущерб времени субъективному. Наиболее яркой визуальной репрезентацией этого тезиса могут служить плакаты, посвященные передовикам производства. В этой группе плакатов изображения передовиков наделены индивидуальными чертами, даже если плакат печатается в технике шелкографии, но часто используются и фотографии, если плакаты напечатаны офсетной печатью. Индивидуализированное изображение передовика сопровождается историей его “личной” биографии, которая выражается в трудовых достижениях. В плакате Чурко 1972 года *Саламаха Варвара Міхайлаўна* [илл.18] в руках держит бумагу, на которой написано: “Сацыялістычныя абязацельствы. Абавязуюся ў дзевятай пяцігодцы выпускаць усю прадукцыю 1-ым гатункам, а пяцігадовы план завяршыць за 4 гады і 5 месяцаў”²³⁰. Этот плакат является своеобразным обязательством, потому что выпущен за три года до завершения девятой пятилетки. В левом верхнем углу даются пояснения, в чем проявила себя Саламаха В.М. и какими средствами она будет добиваться выполнения данных обязательств²³¹. В этом плакате фиксируется высокая степень определенности будущего, и

²²⁸ Сегодня ученик – завтра рабочий.

²²⁹ Гордо держит наше поколение флаг, который вручил великий Ленин.

²³⁰ Социалистические обязательства. Обязуюсь в девятой пятилетке выпускать всю продукцию первого сорта, а пятилетний план завершить за 4 года и 5 месяцев.

²³¹ Саламаха Варвара Міхайлаўна. Ткачыха Мінскага тонкасуконнага камбіната. Герой Сацыялістычнай

это будущее воплощено в производственные формы, а не представлено в виде персональной биографии. Симптоматично, что взгляд героини плаката Чурко обращен в будущее, которое находится далеко за спинами зрителей.

С другой стороны, этот плакат представляет достаточно характерную черту советской модернизации: Саламаха В.М. в своей производственной жизни имеет дело с планами, которые ей приходится выполнять, изобретая средства и техники их выполнения. Этим советский тип модернизации существенно отличается от капиталистического, в котором модернизация связана, прежде всего, с рационализацией процесса производства, выражающейся в том, что рабочий процесс делится на дискретные единицы, которые можно выполнять, сохраняя высокий уровень эффективности. Рабочий на капиталистическом предприятии не озабочен планами и вопросами организации труда, он должен быть эффективен в выполнении порученных ему операций. Советский рабочий ориентирован на рационализацию своего участка труда ситуативно, исходя из спущенных сверху планов. Если на капиталистическом производстве особое внимание уделяется организации производственного процесса, то на социалистическом – результату, причем результат выражается во временных характеристиках (опережающее выполнение пятилетних планов). Об этом свидетельствуют другие плакаты передовиков, которые могут соревноваться в том, кто на сколько опередил время: например, Титов М.С. выполнил пятилетний план за 3 года и 6 месяцев [илл. 19]. Доминанта абсолютного времени и ситуативный характер практик являются атрибутами устной парадигмы, что проясняет характер советской модернизации.

Наиболее распространенным приемом визуальной репрезентации процессов модернизации в период 60-70-х является повторяющийся мотив – фрагмент строительного крана или/и стройки. Образ строительного крана призван олицетворять улучшение условий жизни и работы, иными словами, модернизацию. Причем фрагмент строительного крана только намекает на улучшение условий жизни и модернизацию, так как само улучшение в плакатах никак не показано.

Строительный кран появляется в плакате как в виде самостоятельного объекта– наиболее распространенный вариант, как в плакате 1976 года Белецкого И. *Новабудоўлям – ударныя*

працы. Дэлегат 24 з'езда КПСС. Яна распрацавала комплексны план выкарыстання комплексных рэзерваў на рабочым месцы. Перадавыя прыёмы і метады працы Саламаха В.М. прымяняюцца для навучання маладых рабочых у школах перадавога вопыту. *Перевод:* Саламаха Варвара Михайловна. Ткачиха Минского тонкосуконного комбината. Герой Социалистического труда. Делегат 24 съезда КПСС. Она разработала комплексный план использования комплексных резервов на рабочем месте. Передовые приемы и методы работы Саламаха В.М. применяются для обучения молодых рабочих в школах передового опыта.

*тэмпы*²³² [илл. 20], так и в композиции как часть снопа, едва ли сочетаясь по пластике и по масштабу с рожью в едином снопе в плакате 1976 года художника Крейдика В. *У імя росквіту Радзімы працаваць з натхненнем, творча*²³³ [илл. 21]. В плакате наблюдается достаточно искусственное (можно даже сказать, невозможное) сплетение кранов с рожью, что позволяет говорить о том, что этот кран является метафорой. Сноп коннотирует к урожаю и изобилию. Соответственно, краны и рожь, увязанные в единый сноп, являют собой изобилие, причем изобилие весьма специфического свойства, изобилие связанное со средствами производства, а не с изобилием бытовых товаров.

Такого рода плакаты можно рассматривать и как свидетельства того, что в советской культуре наибольшее влияние уделяется средствам производства (промышленность категории “А”), нежели производству бытовых товаров или того, что может составить благополучный быт. Это может быть свидетельством и в другом отношении: репрезентация пар мужчины и женщины, рабочего (как вариант – строителя) и крестьянки (как вариант – доярки и пр.) может соединяться с изображением объектов индустрии и сельского хозяйства. Так, в плакате Исыпова *Табе, Радзіма, наша праца!*²³⁴ 1968 года, [илл. 22] головы девушки и парня соединены в одну фигуру с одной парой рук, но на фоне воспроизводится типичное для белорусского плаката разделение профессиональных сфер деятельности: мужское – это промышленность, а женское – сельское хозяйство. В ладонях сосредоточены результаты труда, которые преподносятся Родине – это опять же средства производства (нефтяные вышки, самосвалы, тракторы, заводы).

Другим вариантом репрезентации процессов модернизации может являться плакат Замаха *50 год БССР і КПБ*²³⁵, 1968 года [илл. 23], где заводы и фабрики представлены в виде рисунка на косынке женщины, которая олицетворяет БССР (об этом свидетельствует надпись: “50 год БССР і КПБ”). Взгляд женщины направлен влево, в сторону надписи. Рисунок на косынке женщины воспроизводит образы индустриализации страны вместо традиционных цветов и орнаментов. Образы средств производства представляются как естественная альтернатива чувственному измерению приватной жизни (которая может быть репрезентирована через цветастые узоры на женских платках).

Модернизация в сельском хозяйстве репрезентруется сценами работы в поле комбайнов и тракторов, причем по несколько штук (единичное изображение комбайна едва ли

²³² Новостройкам – ударные темпы.

²³³ Во имя процветания Родины работать с вдохновением и творчески.

²³⁴ Тебе, Родина, наш труд!

²³⁵ 50 лет БССР и КПБ

встречается). Повторяющееся изображение сельскохозяйственной техники заменяется на изображение его части с сохранением мотива повторяемости. В плакате 1975 года В. Крюковского *Сейбіт! Не траць часу, зямля чакае!*²³⁶ [илл. 24] на первом плане расположены крупные элементы комбайна, которые, повторяясь, уходят к линии горизонта, на фоне дается полное изображение комбайна. Репрезентации механизированного сельскохозяйственного труда интересно в контексте того, что 70% работы выполнялось руками. Так, в плакатах, тематически связанных с сельским хозяйством, не упоминается об экологических катаклизмах, которые происходили в 70-х на территории Беларуси из-за осушения болот.

В рамках проделанного анализа выявлено, что, несмотря на миметизм изображений для реконструкции повседневности, необходима дешифровка, которая возможна при привлечении дополнительных текстов, как в случае с содержательным пониманием характера советской модернизации. Также очевидно, что в плакатах представляются общие черты советской культуры, а локальные оказываются вытесненными.

Единственная категория плакатов, в которых локальный контекст не вытеснен, – это плакаты, посвященные Великой Отечественной войне. Как уже упоминалось, только спустя 10 лет после окончания войны тема участия белорусов в борьбе с фашизмом стала присутствовать в публичном пространстве и, как следствие, обрела визуальные формы. Так, например, первый плакат, на котором была представлена Брестская крепость, был выпущен в Москве! Савостюком О. М., Успенским Б.А. *Слава героям Бреста* – несколько лет спустя после присвоения крепости звания “Крепость-герой”. Брестская крепость в работах белорусских художников появилась лишь в 70-х в плакатах Радунского. В плакатах, посвященных празднованию 9 мая, появляется локальный контекст в виде памятников: Курган славы в плакате Малиновского, памятник освободителям Минска – первый танк, вошедший в Минск в 1944 году. Также на плакате Малиновского 1974 года *Будзь варты памяці бацькоў*²³⁷ [илл. 27] представлены практики несения почетной вахты у вечного огня с узнаваемым барельефом со стелы Площади Победы в городе Минске.

Таким образом, визуальная репрезентация локальной истории, истории разных этнических групп, не связанной с историей СССР, была невозможна, так как это нарушало однообразие и тотальность советского культурного космоса. Даже при институциональных возможностях выпуска плакатов внутри Беларуси небольшими тиражами воспроизводятся значимые для советской повседневности формулировки.

²³⁶ Сеятель! Не трать время, земля ждет!

²³⁷ Будь достоин памяти отцов!

Визуальный ряд плакатов создавал некий фон повседневности, рассчитанный не на вглядывание, вчитывание, а на рутинное, автоматическое восприятие и без того хорошо знакомых установок советской культуры.

3.1.3. Репрезентация повседневности как стратегий и тактик в сатирическом плакате

Практически половину выпущенных плакатов составляют сатирические плакаты. Стилистическими средствами соцреализма и сатиры зачастую оформляется одна и та же тематика. В первом случае это плакаты, пропагандирующие коммунистические цели и задачи, приуроченные к юбилейным датам и праздникам государственного значения и передовикам производства. Подобные плакаты печатаются как офсетным способом, так и шелкографией. В сатирическом ключе изображаются те же темы: выполнение социалистических обязательств на бумаге, приписки, увеличение темпов производства при большом количестве брака, пьянство, расточительство и пр., но напечатанные дешевым способом печати – шелкографией и небольшими тиражами, они оказываются более разнообразными.

Сатира, карикатура и сатирический плакат являются значительным феноменом в советской культуре. Внутренняя логика соцреалистического стиля, для которого характерно создание тотального недифференцированного пространства, не объясняет такого значительного присутствия сатирического жанра, который задает некоторую дифференциацию внутри тотальности, задаваемой соцреализмом. Для того, чтобы реконструировать логику функционирования сатирического жанра, нужно реконструировать те значения, которыми наделялась сатира в советской культуре, особенно в 60-70-е годы.

Сатирический плакат получил широкое распространение благодаря конструктивистам, рисовавшим плакаты для Российского телеграфного агентства – “окон РОСТА”. Повествовательный подход в изображении актуальной темы, упрощенное графическое решение, игровая форма подачи материала в белорусском сатирическом плакате, а также в плакатах “окон РОСТА”, позволяют говорить о связи с такой формой народного творчества, как лубок. К. Вашик и Н. Бабурина в книге *Реальность утопии: история русского плаката XX века* отмечают, что связь “окон РОСТА” прослеживается не только в визуальных аналогиях, но и на уровне осознанного воспроизведения графических особенностей лубка. Так, в книге приводится факт, что Маяковский, Малевич, Лентулов,

Машков, Бурлюк в 1914 году работали в издательстве “Сегодняшний лубок”, где издавались лубки и открытки “с целью пропаганды патриотических идей”²³⁸. С точки зрения авторов, это обстоятельство предопределило образный строй “окон РОСТА” и Главполитпросвета 20-х²³⁹. Лубок как вид народного искусства, пропагандистский потенциал которого использовался уже в царской России, был адаптирован авангардистской эстетикой²⁴⁰, а затем соцреализмом.

Поскольку в сатирическом плакате используется структура и художественно-выразительные средства народного лубка, то важно прояснить те значения, которыми наделялись они в лубке, и какого рода социальные отношения воспроизводятся такой формой культурной репрезентации. Юрий Лотман в статье “Художественная природа русских народных картинок”²⁴¹, выявляя типологические характеристики русского лубка, отмечает, что эта культурная форма чужда письменной культуре²⁴². Одной из первых черт лубка выделяется “повышенная мера условности”, которая достигается эффектом театральной рамки, “изображение, делаясь знаком знака, переносит зрителя в особую, игровую “действительность”²⁴³. Важный нюанс заключается в том, что в лубке изображаются не бытовые сцены, а то, как эти сцены разыгрываются в театре. Эффект театральности задается как театральным обрамлением, так и обращением к маске, изображением шутовских фигур, изрекающих “словесные вольности”. Соколов в своей книге *Художественный язык русского лубка* замечает, что картинки не были сами по себе смешными или достаточными для воссоздания истории или сюжета. Также и тексты из-за многочисленных ошибок были не всегда легко читаемыми. На основе знакомых мотивов и сюжетов изображений зритель самостоятельно или с помощью скоморохов активно

²³⁸ Вашик Клаус, Бабурина Нина, *Реальность утопии: история русского плаката XX века*, Москва: Прогресс-Традиция, 2004.

²³⁹ *Ibid.*, с. 19. “В свою очередь “окна РОСТА” оказали влияние не только на революционный плакат, но — через “окна ИЗОГИЗа”(30-е), “окна ТАСС”, “Боевой карандаш”(40-е) и “Агитплакаты” послевоенных лет — на всю советскую и постсоветскую плакатную графику вплоть до наших дней....хотя при всем родстве лубка и плаката они, тем не менее, оставались двумя самостоятельными художественными системами со своими собственными социальными функциями и эстетическими законами”.

²⁴⁰ В статье Чужака, опубликованной в 1923 году в ЛЕФе №1 “Под знаком жизнестроения”, формулируется миссия искусства исходя из концепции Вл. Соловьева о том, что познавательная функция искусства завершена и, следовательно, необходимо поставить искусству новую цель — преобразование самой действительности — цит. по Гройс Борис, *Утопия и Обмен. Стилль Сталин. О Новом. Статьи*, Москва: Знак, 1993, с. 31. В эту концепцию понимания искусства органично вписываются и сатирические плакаты окон РОСТА. Если рассматривать сатиру как инструмент преобразования действительности, как метод строительства жизни, то сатира резонирует с концепцией соцреалистического реализма в искусстве.

²⁴¹ Лотман Юрий “Художественная природа русских народных картинок”, in: Его же. *Об искусстве*, Санкт-Петербург: Искусство СПб, 1998.

²⁴² *Ibid.*, с. 482. “лубок живет не в мире разделенных и отдельно функционирующих жанров, а в особой атмосфере комплексной, жанрово не разделенной игровой художественности, которая органична для фольклора и чужда письменным формам культуры (станковая живопись типологически принадлежит к словесно-письменному этапу культуры)”.

²⁴³ *Ibid.*, с. 483.

“сочиняет” сюжет. Быстрое схватывание сюжета достигается и за счет воспроизведения одной и той же сюжетной схемы, в которой противопоставляется то, что пародируется и сама пародия: высокая и низкая культуры, трагическое и карнавал.

В рамках данного исследования особый интерес представляют способы комбинирования текста и изображения в народном лубке. Текст в народном лубке мог быть нечитаемым или написан с большим количеством ошибок, что показывало его несколько избыточный характер. Текстовое сопровождение является не просто пояснением к картинке. Как замечает Лотман, “как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие”²⁴⁴. Текст дается, как правило, в рифмованной форме. Соколов обозначает его как “говореный стих” или “раешник”²⁴⁵: использовался в модусе описания изображения и как речь от первого лица. Текст и изображения рассчитаны на активную интерпретацию, устное “творчество”, деятельную игру с хорошо знакомыми текстами и созданием новых значений и смыслов. Активное вовлечение зрителя в игру реконструкции сюжета изображения²⁴⁶ обеспечивалось кадровой логикой изображения, которая позволяет воспринимать изображенное как развивающееся во времени, усиливая его динамическое восприятие. Таким образом, лубок ориентирован на устное восприятие и может относиться к временам, когда “реклама еще не могла выступать в виде плаката “для глаз”, а требовала соединения рисунка с выкриком зазывалы”²⁴⁷. Для уточнения представления культурной функции лубка Лотман сравнивает лубок с газетой XVIII века. И если газета была ориентирована на норму и на репрезентацию нормального хода вещей, то лубок, наоборот, показывал аномалии, чудеса, нарушения нормы.

Сатирический плакат 60-70-х воспроизводит практически все типологические черты народного лубка: разворачивающееся в нескольких кадрах повествование; театрализация представляемой тематики; текст, призванный развить представленную тематику, воспроизводятся одни и те же социальные типы, повторяющиеся сюжеты.

Важный аспект в понимании сатиры советского времени может внести реконструкция значений, которыми наделялась сатира в 60-70-е на территории Беларуси. Историк сатиры

²⁴⁴ *Ibid.*, с. 484.

²⁴⁵ *Ibid.*, с. 158. Стихи, которые сочинялись зазывалом по ходу демонстраций “панорам”, задача сочинителя стихов была зазывание прохожих и развлечении зрителей панорам.

²⁴⁶ *Ibid.*, с. 490. “Глядя на картинку, человек восстанавливает в своей памяти тот многоаспектный игровой текст, который художественно переживается. Но из этого как следствие, вытекает значительно большая активность аудитории лубка: она не просто смотрит на лист с изображением, а совершает активный акт художественной реконструкции и повторного переживания игры, в которой ей отводилось не пассивное место зрителя, а активная роль кричащего, одобряющего или свистящего участника совместной деятельности”.

²⁴⁷ *Ibid.*, с. 489.

БССР Шматов Виктор в своей книге, посвященной сатирической графике, следующим образом определяет миссию и место сатиры в советской культуре: “У сваім даследаванні аўтар зыходзіў з уяўлення аб ёй [сатырычнай графіцы] як аб рэалістычным мастацтве з вялікімі творчымі магчымасцямі” (перевод: в своем исследовании автор исходил из представлений о сатирической графике как о реалистическом искусстве с огромными творческими возможностями)²⁴⁸. Однако Шматов замечает, что важно не только реалистическое изображение ситуаций, но обобщение, отсутствие которых в сатире послевоенного периода “адмоўна ўплывае на мастацкія якасці сатырычнага малюнка.[...]. Гэта хутчэй праўдзівыя накіды з натуры, у якіх дзеючыя персанажы надзелены шаржыраванымі рысамі. [...] Няма ў гэтых творах і канфлікту”²⁴⁹ (перевод: отрицательно влияет на художественные качества сатирического рисунка. Это скорее правдивые зарисовки с натуры, в которых действующие персонажи наделены элементами шаржа). Сатира в конвенциях реализма наделяется специфической функцией показывать то, что не удалось в ходе социалистического строительства, что зачастую трактовалось как “перажыткі капіталізму ў свядомасці людзей”²⁵⁰ (перевод: пережитки капитализма в сознании людей). Реалистичность сатиры трактуется Шматовым по принципу исключения ненужного и недостойного: “Калі ў дакастрычніцкі перыяд сатырыкі накіроўвалі галоўны ўдар на выкрыццё памешчыцка-буржуазнага ладу, то наша сатыра вядзе барацьбу супраць з’яў, нясумяшчальных з нормамі камуністычнай свядомасці і маралі. Савецкая сатыра ўзмацняе наш грамадскі лад шляхам крытыкі ўсяго, што перашкаджае руху наперад”²⁵¹ (перевод: если в дооктябрьский период сатирики направляли главный удар на обличение помещико-буржуазного образа жизни, то наша сатира ведет борьбу против явлений несовместимых с нормами коммунистической совести и морали). Преобразовательный потенциал сатиры отмечается и в *Большой советской энциклопедии*, изданной в 1972 году: “Сатира – насущное средство общественной борьбы; актуальное восприятие сатиры в этом качестве – переменная величина, зависящая от исторических, национальных и социальных обстоятельств”²⁵². Можно сказать, что сатира не только регистрирует недостатки, но создает определенную рамку для их восприятия. Так в БСЭ уточняется, что “сатира как бы двусюжетна: комическое развитие событий на первом плане предопределяется некими драматическими или трагическими коллизиями в “подтексте”, в

²⁴⁸ Шматаў Віктар, *Беларуская сатырычная графіка*, Мінск: Навука і тэхніка, 1971, с. 7.

²⁴⁹ *Ibid.*, с. 44.

²⁵⁰ *Ibid.*, с. 43.

²⁵¹ *Ibid.*, с. 17.

²⁵² БСЭ Т. 22 (в 30 томах), Москва: Советская энциклопедия, 1972, с. 609.

сфере подразумеваемого”²⁵³. Это довольно важное уточнение позволяет сделать вывод, что реализм в сатире локализован в “подтексте”, сфере подразумеваемого. Учитывая, что сатира нацелена на недостатки и пережитки, которые становятся видимыми, хоть и на втором плане (в сфере подразумеваемого), остается актуальным вопрос относительно преобразований, осуществляемых сатирой. Примечательно, что на всем протяжении исследуемого периода тематика сатирических плакатов не меняется: брак, расточительность, приписки, длительные перекуры на рабочем месте, неэффективная механизация и индустриализация. Постоянство, с которым отмечались недостатки в неправильном использовании наглядной агитации как в 30-е, так и 70-е, можно заметить и в тематике сатирического плаката, где воспроизводятся одни и те же темы на протяжении длительного периода с 50-х по конец 80-х, что может означать, что недостатки и “пережитки” никак не исправляются. Несмотря на кажущуюся неэффективность в деле социальных преобразований и борьбы, сатирический жанр востребован в широком ассортименте сатирических журналов и рубрик различных периодических изданий. Характер “преобразующей” функции сатирического плаката можно прояснить при анализе типичных риторических приемов и визуального языка в контексте проблематики стратегий и тактик.

Шматов выделяет два основных риторических приема при создании белорусской сатиры: гротеск и гипербола, причем предпочтение, с его точки зрения, должно отдаваться реалистическому гротеску. Различие между гротеском и гиперболой Шматов описывает следующим образом: “Гротэск дапускае неверагодныя з пункту гледжання рэальнасці перабольшванні, якія ў жыцці фактычна немагчымы”, “гіпербала такой вольнасці не дапускае. Не парушаючы асноўных заканамернасцей рэальнага, яна дазваляе перабольшваць толькі паасобныя яго часткі, паказваючы іх быццам праз павелічальнае шкло”²⁵⁴. В БСЭ отмечается двойственная природа “гротескного реализма”: “Смех, вызываемый гротескным образом, также двуедин: веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий; он отрицает и утверждает”²⁵⁵. При изложении социальных проблем средствами гротеска так, чтобы они вызывали смех, напрашивается вывод о том, что “отрицающим и утверждающим” смехом осуществляется их разрешение, наподобие карнавала. Трудно представить, чтобы был выпущен плакат в соцреалистической стилистике, сообщающий о проблемах брака, расточительства и пр²⁵⁶.

²⁵³ *Ibid.*, с. 608.

²⁵⁴ Шматаў Віктар, *Беларуская сатырычная графіка*, Мінск: Навука і тэхніка, 1971, с. 109.

²⁵⁵ БСЭ, Т.7. (в 30 томах), М.: Советская энциклопедия, 1972., с. 354.

²⁵⁶ Примечательно, что только тема пьянства репрезентируется как на языке сатиры, так и в иной стилистике с использованием более разнообразных риторических фигур: метафор, метонимии и др.

Серьезная (без смеха) репрезентация такого рода проблем означала бы их признание и необходимость институциональных (стратегических) преобразований. Преобразовательный потенциал сатиры нацелен не на стимулирование поиска более эффективных форм организации производства, а на преобразование “подразумеваемое”, например, попытками устыдить за нарушения²⁵⁷. Рассматривая сатирический плакат в оптике стратегий и тактик, на первый взгляд, кажется, что сатира является репрезентацией тактик, так как в ней показывается множество уловок, к которым прибегают обыватели для извлечения собственной выгоды из имеющихся возможностей. Сатира делает видимыми те нарушения, которые скрыты за “нормальным” поведением: человек присутствует на рабочем месте, но высмеивается за то, что он слишком много времени тратит на перекуры; рабочий за станком работает и не курит, но производит мало нормальной продукции и много бракованной; приписки при отчетах о выполнении взятых обязательств (т.е. предполагается, что нужно относиться с подозрением к выполненным обязательствам и т.д.). Сатира предлагает взгляды и относиться с подозрением к норме, так как за видимым прилежанием и послушанием может скрываться нарушение. Важно отметить, что нарушения довольно часто связаны с практиками письма. Так, у коровы в кормушке вместо корма лежат бумажки с написанными обязательствами и планами заготовки корма; написанные положительные характеристики у пьяниц и “летунов”; подпись и положительная виза на документе за взятку; шнур телефона, изгибающийся в рукописную надпись “сுவязь з масами” показывает, насколько витиеватой может быть связь между бюрократом и народом и т.п. В сатирическом плакате конструируются негативные коннотации не только вокруг нарушений, но и вокруг нормы, письменно закреплённой: за написанными словами и подписями может крыться обман и стяжательство, за видимым послушанием – нарушение.

При сопоставлении сатирических плакатов на производственную тематику и международную можно выявить некоторые различия. Шматов отмечает, что зачастую для изображения классово-враждебных элементов используются штампы, маски, которые “в достаточной мере снижают качество сатиры”. В качестве рекомендации указывается, что так же, как и в бытовой сатире, необходимо исходить из наблюдений конкретных персонажей и обобщений жизненных наблюдений. То есть в плакатах на международную тематику исчезает момент реализма, который преобразуется в штампы и маски. Этот нюанс обнаруживает, что преобразовательный потенциал сатиры лежит в плоскости реализма, посредством которого реализовывался авангардистский проект воздействия

²⁵⁷ Такую же цель преследуют товарищеские суды, где стыд и раскаяние за содеянное, уже сами по себе рассматриваются как наказания и достаточное основание для нормализации поведения.

образами на человека, преобразование не системы (стратегии), а человека.

Сатирический плакат, оперируя механизмами, типичными для устной парадигмы, репрезентирует тактики. Но нужно принимать во внимание преобразовательную функцию сатиры, нацеленную на воспроизводство интерпретативного отношения к действительности: она нацелена не столько на преобразование и перевоспитание, сколько показывает, как видимость может быть обманчива, и обнаруживает значимость и логику дешифровки видимости. Таким образом, реализуется специфический модус жизни советского человека, который должен проявляться в умении правильно интерпретировать, дешифровать видимость. В этом отношении сатирический плакат воспроизводит стратегии. Механизм дешифровки, который должен быть интериоризирован советским гражданином, одним из проявлений которого была самоцензура, конструирует социальные отношения, ориентированные не на закон, закрепленный на бумаге, а на вслушивание, дешифровку знаков сверху в иерархической структуре советского режима, что характерно для устной парадигмы.

Воспроизведение типологических черт устной традиции можно установить не только в сатирическом плакате, но и в плакатах, выполненных в соцреалистической стилистике. Так, в плакатах на политическую, производственную, социальную тематику используется рифмованный текст. В пособиях по наглядной агитации это обосновывается тем, что стихотворная форма позволяет улучшить запоминаемость и восприимчивость к содержанию плаката. Длинный и написанный прописными буквами текст в плакатах читать сложно. Поскольку такой способ подачи текста наиболее распространен, то можно заключить, что текст не играет важной роли. В методических рекомендациях по использованию плакатов в качестве элемента наглядной агитации предлагается обсуждать плакаты, т.е. сопровождать их устными практиками (в 30-е – это дискуссии, а в 70-е – магнитофонные записи). В плакате на политическую, социальную и производственную тематику воспроизводятся и другие типологические черты устной парадигмы: воспроизведение одного композиционного приема (доминирующая фигура и фон, который усиливает доминирование фигуры на первом плане), повторяющиеся мотивы (многократно повторенные трактора, комбайны, станки, вымпелы исчезают, как правило, за горизонтом), значимость абсолютного времени (съезды КПСС, юбилейные даты) по сравнению с астрономическим и субъективным. Как было показано во второй главе, повторение сложившихся визуальных форм с незначительными вариациями, приоритет временного измерения (повествования, развивающегося во времени) над пространственным (для визуального восприятия более важным оказывается пространство)

– являются характеристиками устной парадигмы.

Принимая во внимание, что одна и та же тема может быть представлена двумя разными способами – в соцреалистической и сатирической стилистике, можно предположить, что оба этих типа воспроизводят стратегии, нормы и правила доминирующей идеологии. Соцреалистический плакат воспроизводит установки доминирующей идеологии, которые заключаются в закреплении парадигмы устной коммуникации, представляя ее как норму. В сатирическом плакате приоритетом является не столько выявление и высмеивание нарушений, сколько воспроизводство навыка к дешифровке и интерпретации видимого.

3.2. Репрезентации повседневности в белорусском плакате пластическими средствами на примере использования шрифтовой графики

Плакаты выпущенные в советское время отличает не только тематический репертуар, но и те пластические средства, которые выбирают художники при создании плакатов. Концепт повседневности позволяет предположить, что асимметрия властных отношений регулирует и детерминирует не только фигуративный, но и пластический уровень сообщения. Текст и шрифтовая графика являются важной частью плаката, но в рамках данного исследования предпринимается попытка выявить, каким образом текст подается зрителю, что можно рассматривать как в аспекте способов комбинирования текстовой и изобразительной части плаката, так и в аспекте пластических характеристик шрифтовой графики.

Способы компоновки текста в плакате рассматривается в контексте тех способов комбинирования текста и изображения, которые сформировались в европейском дизайне. Анализ типичных приемов комбинирования текста и изображения в белорусском плакате 1966-1980 годов позволит выявить, насколько свободно художники оперировали текстом при формировании композиции плаката, что позволит сделать выводы о степени интериоризации письма как культурной формы, а также связанных с письмом парадигматических черт письменного и устного типов коммуникации.

При исследовании шрифтовой графики рассматриваются группы плакатов, в которых имитируется типографский набор и используются трафаретные [илл. 43, 44], рукописные [илл. 45-53] шрифты. На фоне достаточно однообразной шрифтовой графики, достаточно разнообразную группу представляют плакаты, в которых текст воплощается в вещественные формы: флаги, огонь и пр. Вариацией этого приема является использование

объемного текста. Рассматриваются пластические средства при репрезентации памятных дат, пятилеток и съездов, которые можно трактовать как абсолютное время и способы репрезентации астрономического времени [илл. 54-75]. Был проведен анализ способов использования антиквенных и гротескных шрифтов, а также полуустава, ассоциирующегося с дореволюционной культурой [илл. 80-83]. Исследование пластических характеристик шрифтовой графики рассматривается в контексте стратегий – имеющихся ресурсов в виде образцов и методик написания/построения шрифтов и тактик – того, как тексты наносятся на плакаты. В процессе анализа выявляются как типичные приемы, которые вполне резонируют с правилами и рекомендациями, так и случаи расхождения или несовпадения, которые будут проанализированы в контексте референциальных полей: индивидуализированное vs. анонимное, абсолютное время vs. субъективное, рациональное (поступательное выполнение согласно изначальному плану) vs. спонтанное (действие в соответствии с обстоятельствами), механизированное производство vs. ручной труд. Такого рода анализ позволит выявить значение тактик в художественной деятельности в контексте советской культуры.

3.2.1. Способы комбинирования текста и изображения в белорусском плакате как форма репрезентации отношения к правилам и нормам в советской повседневности

Наличие разнообразных практик обучения письму в Европе привели к тому, что письмо интериоризируется, и посредством письма интериоризируются технологии контроля, эффектом чего явилось “послушное” тело или субъект, усвоивший рационалистический алгоритм деятельности, индивид, ориентированный на прогресс и индивидуализацию. В советской культуре из-за того, что обучение письму осуществлялось посредством копирования, письмо как культурный механизм не интериоризируется, несмотря на политику всеобщей ликвидации безграмотности и вовлечение большей части населения в создание наглядной агитации, и обширную издательскую программу. Письмом в советской культуре закрепляется устная парадигма. Механизмы воспроизведения устной парадигмы при помощи письма будут раскрыты при анализе логики включения текста в плакат и способов нанесения текста и выбора шрифта.

Поскольку плакат включает изобразительный и текстовый компонент, то целесообразно выявить способы комбинирования текста и изображения в белорусском плакате. Ранее рассматривались четыре способа комбинирования текста и изображения, реконструированных на материале европейских плакатов: размещение текста и

изображения в отдельных плоскостях, смещение, фрагментация, инверсия²⁵⁸. Влияние швейцарской школы графического дизайна в 60-е предопределило широкое распространение и популярность инверсивного принципа, когда текст доминирует над изображением и выразительность плаката определяется выразительными характеристиками шрифтовой графики. В 60-70-х в белорусских плакатах можно наблюдать безусловное доминирование изображения над текстом. Изображение занимает большую часть плаката и несет основную смысловую нагрузку. Изображение в конвенциях соцреализма играет важную роль, так как посредством реалистической трактовки изображения реализуется социальная функция создания тотальности недифференцированного пространства, в котором нет места созерцательному модусу жизни. В логике соцреализма текст менее значим, нежели изображение. Хотя следует отметить, что в плакатах используются обширные текстовые фрагменты. Текст может представлять либо рифмованный стих, либо выдержки из решений партии или речей на съездах.

В белорусских плакатах из вышеперечисленных используется всего один принцип комбинирования текста и изображения: размещение текста в отдельной плоскости по отношению к изображению. В рамках этого принципа можно выделить вариации: текст вынесен за рамку изображения или размещается в отдельной плоскости над изображением. Такое расположение предполагает восприятие текста в качестве подписи. В качестве дополнительного приема, не обозначенного выше, но распространенного в белорусском плакате, используется замена текстом изобразительного элемента плаката так, что текст подается не каким-либо шрифтом (ранее разработанным), а графикой букв воспроизводятся образные характеристики различных предметов, стихий и субстанций. Текст может замещать изобразительный элемент плаката: флаг, молот и пр., в такой трактовке текст воспринимается как органичная часть изображения и не выносится за рамку изображения.

Текст вынесен за рамку изображения [илл. 25-30]

Текст, вынесенный за рамку изображения, по формулировке может являться лозунгом, а может быть информативным и достаточно многословным, как в случае с плакатами, посвященными передовикам производства и сельского хозяйства. Этот тип подачи текста используется также в сатирических плакатах. Сатирический плакат обычно представляет

²⁵⁸ См. с. 54.

собой историю из двух-трех сцен. Иногда сцена может быть обведена тонкой рамкой, за пределами которой будет написан текст. Типичный прием вынесения текста за рамку изображения можно увидеть в плакатах различных периодов, в различных графических решениях: *Паўвека пад ленінскім сцягам чырвоным ідзе камсамол - наша слава і гонар!*²⁵⁹ Филимонов, 1974 [илл. 25], *КСМБ*²⁶⁰ Кузьмичёв, 1980 [илл. 26].

Если в 60-е изображение заполняет практически всю плоскость плаката, то к 70-м появляются вариации этого приема: например, текст может располагаться сверху за пределами изображения как в плакате *Будзь варты памяці бацькоў!*²⁶¹ Малиновский, 1974 [илл. 27]; или располагаться посередине, разбивая изображение на несколько кадров: *У боях з інтэрвентамі і белогвардзейцамі, у агні Грамадзянскай вайны нарадзілася Чырвоная рабоча-сялянская армія – армія рэвалюцыі, армія працоўных. З тэзісаў ЦК КПСС да 50-годдзя Вялікага Кастрычніка*²⁶², Капелян, 1967 [илл. 28].

Более значительной вариацией является изображение, заключенное в круглую рамку, а под изображением, помещенным в круг, располагается подпись: *Радзіма мая дарагая, красуйся і ў шчасці жыві!*²⁶³ Стома, 1978 [илл. 29], но в этом плакате рамка удваивается, текст размещен в пространстве между круглой (внутренней рамкой) и прямоугольной (внешней). Текст написан строчками с выключкой по центру. Фактически компоновка текста мало перекликается с круглым изображением. В такой компоновке избыточность текста лишь подчеркивается из-за достаточно большого количества пустого пространства за пределами круглой рамки изображения.

Интересны варианты удвоения рамки, например, в плакате *Выкананне заданняў дзевятай пяцігодкі не магчыма без усеагульнага ўскараэння навукова-тэхнічнага прагрэсу*²⁶⁴, 1973, Палеева [илл. 30], где рамка экрана символизирует мир научно-технического прогресса, пока еще воображаемый (видимый через медиум), которым управляет человек за компьютером, а текст располагается под изображением, за пределами второй рамки.

Текст, вынесенный за рамку изображения, воспринимается как подпись. Учитывая, что такой способ компоновки текста и изображения является доминирующим, можно сделать вывод, что текст позиционируется как дополнительный, даже избыточный элемент по

²⁵⁹ Полвека под ленинским красным флагом идет комсомол - наша слава и честь!

²⁶⁰ Коммунистический союз молодежи Белоруссии.

²⁶¹ Будь достоин памяти отцов!

²⁶² В боях с интервентами и белогвардейцами, в огне Гражданской войны, родилась рабоче-крестьянская Красная армия – армия революции, армия трудящихся. Из тезисов ЦК КПСС к 50-летию великого Октября.

²⁶³ Родина моя дорогая, красуйся и в счастье живи!

²⁶⁴ Выполнение заданий девятой пятилетки невозможно без всеобщего ускорения научно-технического прогресса.

сравнению с изображением. Текст как будто обозначает границу между изображением и реальным миром. В контексте соцреализма изображаемое на плакатах должно быть однородно реальности, воспроизводить ее в нужной тональности, создавая эффект удвоения. В таком случае у текста, усиливающего эффект границы, проявляется чужеродная природа концепции соцреализма. Однако однообразным размещением текста, достигается его нейтрализация, текст становится неприметным.

Повторение одного и того же приема размещения текста позволяет заключить, что художники не рассматривают текстовую составляющую плаката как значимую. А зрители не успевают заметить ее и прочесть, учитывая нередкую многословность текста, которая тяжело воспринимается в плакатах, предназначенных для размещения в общественных местах (холлы заводов и фабрик, клубы, “красные” уголки), где не так много времени и возможностей для чтения длинных текстов.

Текст размещается в отдельной от изображения плоскости [илл. 31-36]

Вариантом размещения текста за рамкой изображения является размещение текста в отдельной плоскости над изображением. Текст не перекликается с пространственной структурой изображения, потому его расположение можно описать как размещение в плоскости, отдельной от изображения. Этот прием смотрится более органично, если текст располагается сверху или снизу плаката, но если текст размещен в центре плаката, то его “чужеродность” становится особенно заметна. Восприятие текста как внешнего по отношению к изображению обусловлено и тем, что текст написан с воспроизведением характеристик типографского набора: написан строчками с одинаковым межстрочным интервалом, с выключкой по правому, левому краю или по центру, несмотря на то, что для плакатов текст рисуется и тиражируется шелкографией и нет тех ограничений, которые присутствуют при типографском наборе.

В рамках данного приема текст может располагаться в любом месте плаката. Связь между расположением текста и изображением иногда трудно мотивировать. Так в плакате *Хлебароб, час не чакае!*²⁶⁵ Капелян И., 1972 [илл. 31], текст размещен под рукой (под мышкой) “хлебороба”. В плакате *Ударные стройки комсомола — школа закалки, мужества школа*, Филимонов В. [илл. 32] текст, набранный лесенкой, с использованием только прописных букв врезается в левую щеку комсомольца, что также затрудняет восприятие текста как органичного элемента композиции. Остальной текст в виде

²⁶⁵ Крестьянин (хлебопашец), время не ждет!

названий белорусских городов – Могилев, Полесье, Гродно, Мозырь и др. – вписан в плоскость значков. Взгляд комсомольца направлен куда-то вдаль, за горизонт, так что текст, врезающийся в щеку, может рассматриваться как фон.

Распространено расположение текста в верхней или нижней части плаката, в правом или левом углу. Текст может быть сформулирован как лозунг и тогда используется крупный кегль или достаточно пространный, нарисованный мелким кеглем, например, в плакате *Сёння — вучань, заўтра — рабочы!*²⁶⁶ Игнатенко Т., 1974 [илл. 16], где на изображении стройки размещена пространная цитата из речи Брежнева на XXVII съезде ВЛКСМ, нарисованная мелким шрифтом, повторяющим характерные черты типографского набора: “печатные” буквы, стандартный интерлиньяж, выключка по ширине строки.

Текст может размещаться как лозунг на транспаранте, что тоже можно рассматривать как размещение текста в отдельной плоскости от изображения, так как растяжка или транспарант отделяют текст от пространственной структуры основного изображения. Таким приемом делается видимой отдельная плоскость, на которой располагается текст: *Будаўнікам слава!*²⁶⁷ Филимонов, 1974 [илл. 33]; *Збярэм ураджай бульбы хутка і без страт!*²⁶⁸ Крейдик, 1976 [илл. 34].

В плакатах 1979-1980 годов текст и изображение могут быть расположены по нисходящей или восходящей диагонали (с наклоном на 20-30 градусов). Текст все так же располагается в отдельной плоскости от изображения, как в плакате *Камсамольцы! Рапешэнні XXVI з'езда ЛКСМБ выканаем!*²⁶⁹ Крейдик, 1979 [илл. 35], – весь текст расположен на фоне флага. Но в некоторых случаях текст может выходить за рамку или фон, но даже если текст выходит за рамку, он продолжает плоскость, в которой располагается его предыдущая часть. В плакате *Рытм дакладны, тэмпы высокія, якасць выдатная*²⁷⁰, Сикора, 1978 [илл. 36], часть текста “якасць выдатная” вышла за рамку красного фона, но располагается в той же плоскости, что и предыдущий текст, в плоскости красного фона, который должен ассоциироваться с флагом. Плоскость размещения текста не отделена от первого плана, на котором размещен рабочий, и фонового плана с изображением цеха.

При таком принципе комбинирования текста и изображения текст также выглядит как неоднородный элемент по отношению к общей архитектонике изображения.

²⁶⁶ Сегодня ученик – завтра рабочий!

²⁶⁷ Строителям слава!

²⁶⁸ Соберем урожай картошки быстро и без потерь!

²⁶⁹ Комсомольцы! Решения XXVI съезда ЛКСМБ выполним!

²⁷⁰ Рит точный, темп высокий, качество отличное.

Комбинирование: размещение текста за рамкой изображения и в плоскости над/под изображением [илл. 37-42]

Достаточно редко встречается комбинирование первых двух вариантов компоновки текста и изображения. Примечателен в этом контексте плакат *25 год Савета эканамічнай узаемадапамогі*²⁷¹, Чуркин, 1974 [илл. 37], где основной текст располагается в правом верхнем углу, а названия стран-членов Совета расположены по периметру плаката, образуя рамку изображения. В этом приеме компоновки текст уже не воспринимается как текст, а, скорее, как декоративный элемент или орнамент.

Текст может быть размещен в плоскости круга восходящего солнца, как на плакатах *Час не чакае! Мы гатовы, а вы?*²⁷² Малиновского Р., 1975 [илл. 38], или *4 сакавіка 1979 г. Выбары ў Вярхоўны Савет СССР. Усе на выбары!*²⁷³ Калинина П., 1979 [илл.39]. В такой компоновке часть текста отграничивается от остального изображения какой-либо формой (солнце и др.), которая воспринимается как рамка для текста, остальной текст располагается за границей изображения и перекликается с текстом, размещенным за рамкой изображения как вопрос-ответ, сообщение и призыв.

В контексте данной работы значимым является то, что плакаты, где комбинируется два варианта компоновки текста и изображения, немногочисленны – около 20 штук (из 620). Это может указывать на то, что в большей части плакатов повторялся один прием размещения текста без значительных отклонений. Художники воспроизводили устоявшиеся приемы размещения текста, так как, предположительно, текст не рассматривался как значимый элемент плаката.

К упомянутой группе компоновки текста и изображения можно добавить плакаты, где комбинируется прием размещения текста за рамкой изображения или в отдельной плоскости с включением текста в пространственную структуру изображения, будучи нанесенным на плоскость транспарантов с лозунгами в плакатах, посвященных международной тематике: *Мы з табой, Анджэла!*²⁷⁴ Малиновский Р., [илл. 5], *Справядлівая справа арабаў - пераможжа!*²⁷⁵ Малиновский Р., 1972 [илл. 40].

Характерно, что такой прием включения текста в изображение встречается и в плакатах отечественной производственной тематики, но уже не в качестве растяжки или транспаранта, а надписи на вымпеле или дипломе: *Горда трымае маё пакаленне сцяг,*

²⁷¹ 25 лет Совету экономической взаимопомощи.

²⁷² Время не ждет! Мы готовы, а вы?

²⁷³ 4 марта 1979 Выборы в Верховный Совет СССР. Все на выборы!

²⁷⁴ Мы с тобой, Анжела!

²⁷⁵ Справедливое дело арабов – победит!

*што ўручыў нам вялікі Ленін*²⁷⁶, Крейдик И., 1970 [илл. 17]; в плакате *Ударнаю працай, юнацтвам гарачым, рашаючы год пяцігодкі адзначым*²⁷⁷, 1973, Крейдика [илл. 41] на вымпеле написано: “Пяцігодку выканаем датэрмінова”²⁷⁸. К этому принципу можно отнести плакаты, в которых текст, размещен на отдельной плоскости в виде документа, записки *Усе на Выбары ў Вярхоўны Савет СССР!*²⁷⁹ Замах Л., 1970 [илл.42].

В белорусских плакатах 1966-1980 года типичным является размещение текста в отдельной плоскости плаката или вынесение за рамку изображения. Такой способ расположения текста примечателен именно из-за его повторения в плакатах различной тематики. Небольшое количество вариаций, которое можно наблюдать при использовании этого приема, позволяет утверждать, что авторы плакатов повторяли уже готовые схемы комбинирования текста и изображения, а также то, что оригинальность, новаторский поиск, экспериментирование с текстом не интересовали авторов плакатов. Это наблюдение позволяет сделать вывод, что письмо не интериоризируется и, скорее, используется как обязательный элемент плаката, так же, как письменно сформулированные нормы и правила не рассматриваются как способ регулирования повседневных практик. Комбинирование текстовой и изобразительной составляющей плаката осуществляется в той же логике, что и правила и нормы с повседневными действиями. Функция письма, аналогична функции подписи в лубке, когда сам факт присутствия текста побуждает к активной интерпретации изображения, восприятию его в развитии, движении. Правила и нормы в советской культуре функционируют не в качестве регулятора практик, а в качестве средства интерпретации действительности: они существуют в параллельной реальности, и важным оказывается не их содержание, а наличие. Так же планы пятилеток и плакаты, им посвященные, побуждают не к следованию им, а к ускорению, дополнительному напряжению, перевыполнению. Закон и плакаты о выборах в Верховный и местные советы репрезентируют не факт возможности выбора у населения, что подразумевает возможность изъявления отличной точки зрения, а демонстрацию единодушия, согласия и послушания. Так же и единообразное повторение на уровне формулировок и графической подачи и композиции лозунгов и призывов в плакатах не предполагает чтения, но призвано побуждать к активной интерпретации визуального компонента плаката. Таким образом, средствами компоновки текста и изображения в плакате закрепляется функция письма, норм и правил, характерные для

²⁷⁶ Гордо держит моё поколение флаг, который вручил великий Ленин.

²⁷⁷ Ударным трудом, горячим юношеством, отметим решающим год пятилетки. В верхней части плаката текст: Юноши и девушки – соревнуйтесь.

²⁷⁸ Пятилетку выполним досрочно.

²⁷⁹ Все на Выборы в Верховный Совет СССР!

культур с доминирующей устной парадигмой.

3.2.2. Имитация типографского набора и использование трафаретного шрифта как формы репрезентации модернизационных аспектов советской повседневности

Рисование текстов на плакатах можно рассматривать как форму “вторичного” производства шрифтов, обусловленного социальным и культурным контекстом. “Вторичное” производство предполагает, что предписанный или предполагаемый производителем способ использования/потребления не совпадает с тем, как продукт используется потребителем, руководствующимся конкретными обстоятельствами использования. В ходе “вторичного” производства конструируются значения, которые не предусмотрены доминирующим порядком. Значения реконструируемые в ходе вторичного производства позволяет рассматривать шрифты как форму репрезентации повседневности.

Во второй главе было выявлено, что Отделом новых шрифтов НИИ Полиграфмаша разрабатывались одинаковые гарнитуры шрифтов для всех народностей СССР, в письме которых использовался кириллический алфавит. В общей сложности за все время существования ОНШ НИИПМ было разработано около 40 гарнитур, которые использовались для набора всех текстов всех народностей, входивших в состав СССР, за исключением грузинского и армянского. Шрифты разработанных гарнитур были адаптированы под различные типы типографской печати, поэтому использовались преимущественно для набора текста в газетах, журналах, книгах. Однако вплоть до 70-х на титульных страницах книг и в случаях, где требовался акцидентный набор, текст рисовался. Это обстоятельство было связано отчасти с тем, что разработанных гарнитур было недостаточно даже для верстки титульных страниц газет, журналов и книг, т.е. была острая нехватка акцидентных шрифтов, так же была утрачена традиция и технологии акцидентного набора. В плакатах, где акцидентный набор требовался в большей степени, чем в журналах и газетах, рисование текста было обычной практикой. Театральные афиши и концерты составляли исключения. Плакаты этой категории печатались офсетным способом, и использовались типографские шрифты для набора текста. В этом случае использовались типографские шрифты, которые профессионально разрабатывались, но в этом случае были достаточно ограниченные возможности комбинирования текста и изображения. В подавляющем большинстве случаев даже в плакатах, предназначенных для офсетной печати, использовались рисованные шрифты, которые могли более свободно компоноваться с изображением. В этой связи, ОНШ НИИПМ издал каталог

рисованных шрифтов²⁸⁰, предназначенных для копирования при создании титульных страниц книг и плакатов.

Имитация типографского набора и трафаретный шрифт

Необходимость рисования шрифтов в белорусском плакате в 60-70-е была обусловлена и распространенным способом печати – шелкография, хотя и при офсетной печати шрифты рисовались. Особенность рисования шрифтов в белорусском плакате заключается в том, что рисованные шрифты имитируют типографский набор: текст расположен строками с одинаковым межстрочным интервалом, воспроизводится выключка по правому, левому краю или по центру, текст написан буквами одинакового размера, окрашен одним цветом. Несмотря на то, что шрифты рисуются и потому нет технологических ограничений, связанных с типографским набором (наличие форм того или иного шрифта), в белорусском плакате воспроизводится ограниченный набор гротескных²⁸¹ шрифтов, которые варьируются по пропорциям и контрастности.

В руководствах по наглядной агитации использование гротесков в плакатах объясняется их удобочитаемостью, функциональностью, современностью²⁸². Даются следующие рекомендации:

Шрифтовые политические плакаты преимущественно выполняются различными гарнитурами рубленых шрифтов. Почему, да потому, во-первых, что рубленый шрифт наиболее полно отвечает цели политического плаката простотой графических форм и удобочитаемостью. Во-вторых, по образному строю соответствует современности, так как классическая антиква соответствовала 19 веку, ренессанс-антиква – эпохе Возрождения²⁸³.

Ограничение гротескной группой шрифтов предполагает, что художники будут искать разнообразия в формальных характеристиках шрифтов: “По тому, какое содержание текста “иллюстрирует” шрифт. Он может быть спокойным, напряженным, динамичным и

²⁸⁰ Шицгал Абрам, *Русский рисованный книжный шрифт советских художников : Альбом образцов* / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т полигр. пром-сти и техники Главиздата М-ва культуры СССР, Москва: Искусство, 1953, XXIV, 96 с.

²⁸¹ Гротескный шрифт появился в XIX веке и ассоциируется с процессами индустриализации и модернизации (название с *греческого* означает простой, грубый – предназначался для быстрой печати дешевых книг), согласно версии Megg Philip, *Graphic Design History*. В книгах по шрифтам, изданных в советское время эта категория шрифтов обозначается рублеными.

²⁸² Антиквенные шрифты характеризуются как “монументальны, торжественны, отличаются предельной ясностью, чистотой и дифференцированностью графических форм. Поэтому их следует применять в особо важных, торжественно-праздничных и мемориальных работах”. Смирнов Сергей, *Шрифт в наглядной агитации*, Москва: “Плакат”, 1988, с. 67.

²⁸³ *Наглядная агитация*, Минск: Беларусь, 1974, с. 45.

статичным, монументальным и декоративным, строгим и веселым, может иметь исторические и национальные черты»²⁸⁴. Для придания гротеску вышеуказанных свойств фактически требуется разработка отдельного шрифта для каждого свойства, что невозможно в существовавшей системе производства шрифтов. Поэтому были распространены практики спонтанной адаптации шрифтов к конкретным ситуациям и потребностям. К концу 60-х и в 70-х наиболее популярным источником для заимствования шрифтов были иностранные каталоги, которые рассматривались как источники более качественных и оригинальных шрифтов, нежели уже существующие кириллические, разработанные ОНШ НИИПМ. С точки зрения 80-х такие практики рассматривались как непрофессиональные, а тех, кто это практиковал, называли «холодными сапожниками»²⁸⁵. Каждый художник создавал набор шрифтов, а так как тематика плакатов воспроизводилась из года в год, то в большей части плакатов можно наблюдать достаточно однообразные по графическим характеристикам шрифты.

Тексты в белорусских плакатах были достаточно длинные, зачастую четверостишия и пространные цитаты из речей. Для крупного текста изготавливался трафарет, тогда очертания текста получались более качественные, а трэкинг более равномерным. При необходимости нанесения на плакат пространных выдержек из постановлений и речей партийных лидеров, текст рисовался без трафарета. Редкое использование строчных наряду с прописными буквами обусловлено трудоемким процессом нанесения текста, когда нужно сделать трафарет, как для прописных, так и строчных букв. Написание текста только прописными буквами значительно ухудшает его читаемость²⁸⁶. В пособиях по наглядной агитации предлагается отказаться от использования только прописных букв, так как это затрудняет чтение, тем не менее, образцы шрифтов в приложениях даны только в прописном варианте, кроме курсива²⁸⁷, который крайне редко используется в плакате.

Нехватка шрифтов и трудоемкость процесса изготовления трафаретов и нанесения текста на плакат, так же, как и дефицит вещей, создавали почву для формирования практик,

²⁸⁴ *Ibid.*, с. 46

²⁸⁵ В книге «Москва и москвичи» Владимира Гиляровского упоминаются «холодные сапожники» - так в старое время называли сапожников, работавших на улице («прямо на холоде») с примитивными приспособлениями: «чинили обувь скоро, дешево и хорошо». В образный язык слова «холодный сапожник» пришли с иронической, осуждающей окраской – мастер третьего сорта; теперь «холодными сапожниками» именуют людей, относящихся к делу без души, без огонька.

²⁸⁶ В части «Надпись на плакате» дана статистика по способу подачи информации на плакате в СССР и за рубежом. В СССР в подавляющем количестве плакатов используются прописные буквы, в то время как в США и Европе надпись на плакате дается прописными и строчными. Опыты и опросы показали, что быстрее и проще считывается надпись данная прописными и строчными. Рейтынбарг Давид, *Плакат по безопасности труда в СССР и за границей*, Москва: Соцэкгиз, 1931, с. 129-143.

²⁸⁷ *Наглядная агитация*, Минск: «Беларусь», 1974.

позволявших решать проблемы с нанесением шрифта имеющимися ресурсами. Нехватка шрифтов порождала практики спонтанного их производства: копирование шрифтов из иностранных каталогов и кириллизация “на ходу”²⁸⁸. В пособиях по наглядной агитации практически не уделяется внимание технике письма или копирования, воспроизведения шрифта в нужном масштабе, поэтому каждый художник вынужден изобретать собственную технику масштабирования и рисования шрифта, которая позволит достичь приемлемого результата. Рисованные шрифты всячески уподоблялись формам, характерным для машинного набора текста²⁸⁹, хотя в этом не было никакой технологической необходимости. Устойчивое воспроизведение наборного текста объяснимо, если рассматривать его как знак механизации труда, связываемого с идеей модернизации, популярной в советской культуре. В этой связи можно выделить два значимых аспекта “вторичного” производства шрифтов в белорусском плакате 1966-1980:

- Актуализация спонтанных практик создания шрифтов, которые были ориентированы на достижение намеченного результата – воспроизведения знаков модернизации, т.е. важен был не процесс поэтапной и тщательной разработки качественных шрифтов, пригодных для акцидентного набора текста, а результат – текст, нарисованный шрифтом с подражанием машинному набору, передающему идею механизации труда и модернизации в целом (ради результата в жертву приносились профессиональные стандарты производства шрифтов);
- Отношение оригинала и копии, где в процессе “вторичного” потребления происходит подмена оригинала: копируются не шрифты ОНШ НИИПМ, а шрифты из иностранных каталогов и журналов; подмена имеет своей целью воспроизведение более современных шрифтов – знаков модернизации, хотя воспроизводились они путем срисовывания и подражания машинному набору.

Сложившиеся практики “вторичного” производства шрифтов важно анализировать не в свете нарушения авторских прав или профессиональных стандартов, а в перспективе тех значений, которыми наделялись эти практики в советском культурном пространстве. Выявление специфических черт “вторичного” производства позволяет понять характер творческой деятельности, ориентированной на изобретение разнообразных тактик для воспроизводства знаков модернизации СССР и БССР, а не, собственно, модернизацию – механизацию или оптимизацию доступных средств производства. Существенным

²⁸⁸ Так латинская буква “R” при зеркальном отражении превращалась в букву кириллического алфавита “Я” и т.д. Те, символы, которые не могли быть заимствованы из латинского алфавита – дорисовывались.

²⁸⁹ В плакатах никогда не использовался прием написания текста шрифтом, который передавал бы характеристики рисованной графики, письма от руки – прием, распространенный в 90-ые и 2000-ые.

моментом воспроизводства знаков модернизации было копирование “оригинала”, в качестве которого выступали не современные и оригинальные шрифты из европейских каталогов, а идея модернизации, передаваемая имитацией машинного труда²⁹⁰. В этой логике проявляется степень свободы в выборе “оригинала” для копирования: не столько важно, что копируется шрифт из европейского каталога, сколько те коннотации, которые будут ими переданы. В конце 70-х появляется новый аспект в репрезентации модернизации в виде нового, стандартизированного, легко опознаваемого, шрифта [илл. 43-44] – трафаретный шрифт²⁹¹.

На протяжении всего советского времени тексты на плакатах изготавливались при помощи трафаретов, но трафарет изготавливался художником для каждого плаката, так как трафарет позволял улучшить качество. В конце 70-х появляется новый шрифт, используемый в плакате, так называемый трафаретный шрифт, изготовленный промышленным способом. Трафарет этого шрифта, предназначенный для изготовления наглядной агитации, на прозрачной пленке продавался во всех магазинах СССР и был доступен любому советскому гражданину.

Использование стандартизированного трафаретного шрифта позволяет упростить процедуру нанесения текста на плакат, но в то же время этот шрифт достаточно узнаваем и по графическим характеристикам едва ли соответствует стандартам качественного шрифта. В книге А. Гордона этот шрифт характеризуется следующим образом: “Вопиющее безобразие букв и явный непрофессионализм их автора лучшим образом иллюстрируют упадок, в котором пребывала шрифтовая культура в позднесоветское время. Форма букв характерна для середины – конца 1940-х годов. [...] Даже не знаю, чего в этих буквах больше – тупой казенной мощи или рабской покорности арестанта”²⁹². Негативный отзыв о качестве графического решения символов шрифта трудно не признать справедливым, но в контексте данной работы шрифт рассматривается как культурная форма, чье появление обусловлено необходимостью вовлечения широких слоев населения в процесс создания наглядной агитации (предприятий, военных частей, школ, детских садов и пр.), отсутствия методики простого написания шрифтов, а так же, вероятно, как альтернатива практикам заимствования шрифтов из иностранных каталогов.

Трафаретный шрифт легко узнаваем по широким пропорциям и соотношению основного и дополнительных штрихов. Текст, написанный трафаретным шрифтом, традиционно

²⁹⁰ Эта тема достаточно часто освещается в сатирических плакатах.

²⁹¹ Этот шрифт продавался повсеместно во второй половине 70 и 80-х по всей территории БССР и не только.

²⁹² Гордон Юрий, *Книга про буквы от А до Я*. Москва: Издательство Артемия Лебедева, 2006, с. 56.

размещается либо поверх изображения, либо за рамкой изобразительной части плаката. Примечательно, что в этом шрифте были только прописные буквы, поэтому целые четверостишия пишутся прописными символами широкого по пропорциям шрифта, что ухудшает читаемость текста по сравнению с предыдущим периодом. Низкое качество шрифта, судя по его распространенности, не смущало художников плаката. Использование трафаретного шрифта позволяет выявить размытость границы между профессиональной художественной деятельностью и широким вовлечением непрофессионалов на местах для создания наглядной агитации. Не исключено, что художники использовали трафаретный шрифт для сохранения единой стилистики всего комплекса компонентов наглядной агитации, которая делалась на местах, где оригинальность и индивидуальное решение не представляло ценности. Борис Гройс пишет об одной из базовых черт соцреализма: типичность и конформизм, средствами которой создается тотальное пространство, необходимое для устранения различий между искусством (пространства воображаемого, ориентированного на созерцательный модус поведения) и реальной жизни. Ту же характеристику выделяет в качестве ключевой в соцреалистической литературе М. Балина, Х. Гюнтер (*Соцреалистический канон*). Воспроизведение типичных решений и приемов резонирует с повторением и закреплением устоявшихся формул в устной парадигме. Этот прием органичен концепции советской модернизации и индустриализации, которая дискурсивно оформляется через повторение мифов о больших стойках и ударном труде, в то время как о фактических средствах их реализации, например, о широком привлечении труда заключенных, умалчивается²⁹³.

Массовый выпуск трафаретного шрифта можно рассматривать и в контексте переосмысления техник письма, а так же приема копирования. Этот шрифт можно рассматривать как способ оптимизации процесса нанесения текста на материалы наглядной агитации, в том числе, и на плакаты. В основе выпуска трафарета лежит идея, что художник уже не должен изыскивать оригинал, копировать или переснимать, изготавливать трафарет, а затем наносить на плакат, лозунг и пр. Использование стандартизированного трафарета призвано сделать этот процесс более эффективным, т.е. с предсказуемым результатом при разумных затратах времени. Таким образом, трафарет

²⁹³ "В миллионах советских семей были репрессированные, но из этого не следует, что о лагерном опыте одни хотели узнать, а другие - поведать. Когда государство признало, что "культ личности" привел к ошибкам, что репрессии были часто необоснованны, непритязательные советские люди пролили слезы умиления и в большинстве случаев примирились с тем, что их постигло". Рыклин Михаил, "Жизнь за пределами жизни. Проклятый орден", in: Рыклин Михаил, *Пространства ликования: Тоталитаризм и различие*, Москва: Логос, 2002, С. 24., а так же Рыклин Михаил, "Мифы о строительстве метро", in: *Соцреалистически канон*, 2006.

может рассматриваться как знак модернизации, основанной на идее более эффективной организации процесса и экономии ресурсов (людских, временных), учитывая массовое вовлечение в процесс создания наглядной агитации, которое осуществлялось в рабочее время. Это знак качественно иного типа модернизации, ориентированного не на результат (достигаемый любой ценой), а на оптимизацию процесса. Но нужно принимать во внимание, что выпущен был единственный трафаретный шрифт, а учитывая массовый характер выпуска наглядной агитации, результаты его внедрения трудно рассматривать в оптимистическом ключе, и оценка А. Гордона, в некотором смысле, закономерна, так как оценивается качество графики шрифта, а не те процессы, знаком которых данный шрифт мог являться.

3.2.3. Рукописные шрифты как форма репрезентации способов индивидуализации в советской повседневности [илл. 45-53]

Помимо шрифтов, подражавших типографскому набору, в плакатах использовался рукописный текст, который мог быть передан средствами рукописного шрифта, а также являться шрифтом, воспроизводящим текст, написанный от руки. Рукописный шрифт представляет собой набор символов шрифта, чье графическое решение подобно буквам, написанным от руки. Характерной чертой является воспроизведение в шрифте движений руки и характеристик инструмента письма. В советских стандартах рукописный шрифт не квалифицировался как шрифт. Тем не менее, несколько рукописных шрифтов были разработаны, в том числе и для школьных прописей.

Можно выявить два принципиально различных варианта использования рукописного шрифта в белорусском плакате 1966-1980: в качестве акциденции – для выделения части текста и как форма репрезентации конкретного человека – культурного или политического деятеля. По графическим характеристикам ко второй группе относится и способ использования рукописного текста в сатирическом плакате, где роспись является практически обязательным элементом сюжета о бюрократах.

Использование рукописного шрифта в качестве акциденции можно наблюдать в плакатах на политическую тематику, рекламных и поздравительных. Такой способ акциденции достаточно распространен в плакатах 40–50-х и продолжает сохранять актуальность в 60–70-е. В плакатах, посвященных выборам и субботникам, рукописным шрифтом конкретизируется характер мероприятия. В плакате *Усе на суботнік!* Ганцевича, 1972 [илл. 45] рукописным шрифтом внутри очертаний страны написано: “Усесаюжны ленинскі

суботнік²⁹⁴»; в плакате *Усе на Выбары ў Вярхоўны Савет СССР!*²⁹⁵ Замах Л., 1970 [илл.42] рукописным шрифтом дана надпись на листке: “За далейшы росквіт Радзімы”²⁹⁶. Рукописный текст отделен от остального изображения и пишется на листе отрывного календаря, листке бумаги, внутри очертания страны, но включен в общую композицию изображения, а не располагается за его рамкой. В поздравительных и рекламных плакатах рукописным шрифтом пишутся восклицания: “*Са святам!*” на плакате, посвященном 8 сакавіка - *Міжнародны жаночы дзень*²⁹⁷ Шматова В., 1968 [илл. 46]; *З Новым годам! Будзьце ішчаслівы, будзьце здаровы! У годзе наступным вам поспехаў новых!*²⁹⁸ Чепик М., 1967 [илл. 47] и др. Подобная логика использования рукописных шрифтов используется в плакатах с обращениями: *Буду такім, як дзядуля*²⁹⁹. Красков, 1967 [илл. 48]; *Рабочы гонар беражы*³⁰⁰, Замах Л., 1970 [илл. 49]. В плакатах используется текст, написанный с правым наклоном, стройными, ровными буквами, линией одинаковой толщины, что неестественно при написании текста от руки, так как при письме даже шариковой ручкой легкий нажим рукой отражается на толщине линии. Одинаковая толщина линии лишает рукописное написание отсылки к телесным практикам, индивидуальным особенностям и органично сочетается с технологией вычерчивания букв, по тому же принципу, что и в советских прописях, которые Ю. Гордон назвал “вычертями”.

В плакате В. Васюка *Ідзі Леніна жывуць і перамагаюць*³⁰¹, 1980 [илл. 50] воспроизводится роспись Ленина. Несмотря на то, что буквы в подписи варьируются по росту и воспроизводят признаки быстрого письма, толщина линии росчерка остается неизменной, что связывает графику росписи, с одной стороны, с рукописным текстом, а с другой – с чертежом.

На другом полюсе можно выделить плакаты, где рукописный текст представлен в виде росчерка, подписи, ассоциируемых с конкретным человеком – культурным деятелем. В плакате “*Стану песняй у народзе*”. Цётка. 100 год з дня нараджэння выдатнай беларускай паэтэсы Цёткі /Пашкевіч А./³⁰² 15.7.1876 - 17.2.1906, Круковский, 1976 [илл. 51], слова: “Стану песняй у народзе” – показаны как прямая речь и представлены с

²⁹⁴ Всесоюзный ленинский субботник.

²⁹⁵ Все на Выборы в Верховный Совет СССР!

²⁹⁶ За дальнейший расцвет Родины.

²⁹⁷ С праздником! – рукописным шрифтом. 8 марта Международный женский день - текстовым.

²⁹⁸ С новым годом!-рукописным шрифтом. Будьте счастливы, будьте здоровы! В новом году вам успехов новых - текстовым.

²⁹⁹ Буду таким, как дедушка.

³⁰⁰ Береги честь рабочего.

³⁰¹ Идеи Ленина живут и побеждают.

³⁰² “Стану песней в народе” Тётка - написано от руки. 100 лет с дня рождения великой белорусской поэтессы Тётки (А. Пашкевич) – рисованным “печатным” шрифтом.

характерными признаками письма от руки. Графикой текста демонстрируются индивидуальные особенности почерка поэтессы, а также характерные утолщения при письме пером и чернилами. Рукописный текст контрастирует по живости написания и динамике с текстом, имитирующим типографский набор или вычерченный рукописный шрифт. Такого рода репрезентация культурных деятелей не характерна для этого периода. Ряд плакатов, посвященных писателям, напечатаны в стилистике стенгазеты, с большим количеством текстов произведений и черно-белой фотографией небольшого размера. Встречаются плакаты с портретами культурных деятелей, где указаны имена, даты рождения и смерти. Характерной чертой таких плакатов является воспроизведение одного шаблона в серии плакатов. Плакат, посвященный культурному деятелю с репрезентацией личностных черт, кажется достаточно неординарным для данного периода. Но индивидуализированное письмо часто встречается и в сатирическом плакате.

Однако в сатирическом плакате семантика рукописного шрифта обретает другое значение. Роспись и написанные от руки разрешения обозначают бюрократические манипуляции типа крючкотворства, приписок и пр. Рукописные шрифты используются при изображении командировочных удостоверений для демонстрации несоответствия целей, указанных в командировочном удостоверении [илл. 2] и деятельности персонажа сатиры, в плакатах, освещающих проблему взяток, где персонажи в финальной сцене оказываются за решеткой: *Вядома, якая ў хабарнікаў мэта... Давалі адзін аднаму па сакрэту... Абое яны атрымалі за гэта...*³⁰³ Гурло, 1976 [илл. 52]. Рукописный текст в сатирических плакатах представлен динамично, с характерным для письма от руки варьированием толщины штрихов и динамикой текста. Формы индивидуализированного письма может принимать даже телефонный провод, как в плакате *Сувязь з масамі*³⁰⁴ Ганцевича, 1968 [илл. 53] для того, чтобы показать насколько витиеватой и сложной может быть связь между бюрократами и населением страны.

По графическим характеристикам рукописный текст сатирического плаката, несомненно, ближе к плакату, посвященному Тётке, и воспроизводит логику подозрительного отношения к практикам письма, нежели плакатам, в которых рукописный текст вычерчен.

Такой способ использования пластических средств, связываемых с индивидуализацией,

³⁰³ Известно, какая у взяточников цель... Один другому дал по секрету... Оба получили за это...

³⁰⁴ Связь с массами – рукописный текст. За рукописным текстом размещены слова: папярэджанне, пастанова, дырэктыва, рэзалюцыя, загад, адпіска, цыркуляр, вымова (перевод: предупреждение, постановление, директива, резолюция, приказ, отписка, циркуляр, выговор). Вверху размещено четверостишие: Адні прамовы ды вымовы ад ніх карысці аніні. Сягодня стыль патрэбен новы – заўсёды быць з людзьмі. Перевод: Одни предложения, да выговоры, от которых никакой нет пользы. Сегодня нужен новый стиль – всегда быть с людьми.

репрезентирует, что возможности для индивидуализации в повседневности пресекаются или, по меньшей мере, рассматриваются в негативном ключе. Наделение индивидуализированными чертами выдающегося деятеля культуры может рассматриваться как тактики ускользания от необходимости воспроизведения ценности включенности до неразличимости в коллектив. Признанная в советской культуре поэтесса, чье творчество связывается с борьбой с угнетателями белорусов, во многом позволяет нейтрализовать негативные коннотации индивидуализированного письма.

3.2.4. Репрезентации времени повседневности замещением текста и цифр изобразительными элементами плаката

В 60-70-х в европейском графическом дизайне распространены эксперименты с текстом, в результате которых происходит эмансипация текста от изображения. Дизайнеры создают плакаты, в которых основное внимание зрителя фокусируется на выразительных возможностях шрифтовой графики³⁰⁵, благодаря чему наметилась тенденция доминирования шрифтов и текстов над изображением.

В белорусских плакатах изображение доминирует над текстом, за исключением тех плакатов, в которых шрифтовая графика наделяется художественно-выразительными свойствами предметов или стихий. Такой прием применяется в плакатах различной тематики: юбилейные плакаты, сатирические, о международных отношениях, социальная тематика, борьба с пьянством. Текст, представленный в виде предметов или стихий, особым образом включается в композицию плаката по принципам отличным от того, как включается текст, имитирующий типографский шрифт.

Замещение текста изобразительными элементами плаката [илл. 54-79]

В тексте, подчиненном логике изображения, выразительность шрифтовой графики заменяется на выразительность образов различных предметов (флаг, молот) или субстанций (кровь, водка), стихий (огонь, земля). Можно говорить о том, что текст обретает вещественность, так как слово “пишется” предметами: флагами, зерном, землей и пр. Придание тексту вещественности или воплощение текста в стихиях позволяет письму более органично вписаться в тотальность советского культурного пространства. В этом контексте уместно упомянуть трактовку вещи в тексте Е. Деготь, где описывается,

³⁰⁵ В этом контексте можно упомянуть Швейцарскую школу с разработкой принципа модульных сеток, семантическая типографика Херба Любалина и пр. (см. Megg Ph. *Type and Image*)

что вещь в советской культуре олицетворяет принцип социальной связности: вещь в советской культуре воспринимается не в контексте товарно-денежных отношений, а как “товарищ”. Из-за дефицита и необходимости ее доведения до функционального состояния вещь не отчуждена от человека, обмен и передача вещей позволяет укреплять неформальные отношения как между близкими и дальними родственниками, так и советскими гражданами. Также и в плакате вещь, воплощение текста в вещи помогает преодолеть отчужденность, неинтериоризированность письма.

В плакатах текст, замещающий пламя факела или кровь на стене такой же рисованный текст, как и тексты, рассмотренные в предыдущих частях, например, текст, имитирующий типографский набор. Текст, воплощенный в вещь, обретает уникальные очертания и пластику и не повторяется в других плакатах. Такую метаморфозу можно наблюдать как в плакатах на производственную, политическую, социальную тематику, так и в сатирических.

В плакате *Вытворчы брак, хвароба, прагул, злачынства...*³⁰⁶ Чурко, 1977 [илл. 54] — текст находит свое воплощение в водке, которая переливается из бутылки в стакан, текстом сообщаются последствия пьянства: “вытворчы брак, хвароба, прагул, злачынства, развод, аварыя”³⁰⁷. Слова повторяют пластику жидкости: капли и слова окрашены в один цвет и перекликаются по форме, но при этом текст сохраняет читаемость. Текст в плакате Чурко является композиционным центром, что практически не встречается, если текст написан наборным шрифтом.

В сатирическом плакате такой прием также распространен, и текст органично вписывается в сюжеты. В плакате *Чорных палкоўнікаў чорныя справы — над Грэцыяй хунта вісне крывава*³⁰⁸, Чуркина А., 1968 [илл. 55], где слово “Грэцыя”/Греция замещает фронтон Парфенона, а слово “хунта” – нож топора “черного полковника” – буквы воспроизводят характеристики тех предметов, которые замещаются ими и являются композиционными акцентами. Страна Греция представлена в виде достаточно основательного архитектурного строения, в то время как хунта в виде топора со стекающей кровью, полковник с топором превышает по размерам Парфенон. В таком противопоставлении предпринимается попытка показать масштаб угрозы, представляемой хунтой. В левой части плаката расположен текст, имитирующий типографский набор с правой выключкой над головой “полковника”, таким образом, что никак не связан ни с одним элементом композиции плаката.

³⁰⁶ Производственный брак, болезнь, прогул, преступление...

³⁰⁷ Производственный брак, болезнь, прогул, преступление, развод, авария

³⁰⁸ Черные дела черных полковников нависают кроваво над Грецией.

В контексте данного исследования важно отметить, что данный плакат интересен скорее с точки зрения репрезентации советской повседневности, нежели отображения периода политической истории Греции, поэтому наибольший интерес представляет та разница в выборе пластических средств, которая наблюдается при рисовании текста над головой полковника и для изображения слов “хунта” и “Греция”. Для экспликации этой разницы необходимо проследить, как этот принцип реализуется в других плакатах.

В плакатах на политическую тематику текст довольно часто замещает флаг и повторяет пластику развивающейся материи, как на плакате *Нашай планете – безпеку і мир*³⁰⁹, Терещенко Ю., 1975 [илл. 56], где весь текст плаката закомпонирован в виде флага, причем настолько органично, что буква “Г” стала флагштоком. На плакате *Мир – сцяг нашай эпохі*³¹⁰. Филимонова, 1978 [илл. 57], лишь слово “мир” представлено в пластике флага, остальной текст размещен в значительно меньшем масштабе под флагом. На плакате *ВЛКСМ. З нястрымным запалам юнацкіх гадоў мы ўперад нясём эстафету бацькоў*³¹¹ Соловьева, 1968 [илл. 58], аббревиатура ВЛКСМ представлена в виде флага, остальной текст нарисован в пластике, воспроизводящей типографский набор. В плакате *50 лет ЛКСМБ. Камсамол у барацьбе і працы заўсёды з партыяй, з народамі*³¹², Чепика М., 1970 [илл. 59] слово “комсомол” представлено в пластике пламени факела, остальной текст, как и на других плакатах, нарисован с воспроизведением характеристик типографского набора.

В каждом из перечисленных плакатов текст органично вписан в пространственную структуру изображения и стилистику плаката. Написание текста определяется общим графическим и стилистическим решением изобразительной части плаката. При таком подходе к изображению текст или отдельное слово оказывается центром композиции.

Такой подход к написанию текста близок пиктографическому письму – самому раннему типу письма, когда знаки не представляли собой системы и для каждого случая употребления придумывалось уникальное решение. Шрифт же представляет собой графическую систему знаков, обозначающих фонемы; форма знаков абстрагирована от конкретных ситуаций использования. Так, “завоевательный” потенциал письма, тематизируемый Мишелем де Серто, реализуется, потому что в отличие от меток, которые связаны с конкретной ситуацией, порядок, фиксируемый письмом, абстрагирован от конкретики. Воплощение текста в образы, связанные с сюжетом и композицией задает

³⁰⁹ Нашей планете – безопасность и мир.

³¹⁰ Мир - это знамя нашей эпохи.

³¹¹ С неукротимым запалом юношеских лет мы вперед несем эстафету отцов.

³¹² 50 лет ЛКСМБ. Комсомол в борьбе и труде всегда с партией, народом.

иной регистр восприятия текста. Так, в плакатах, можно видеть, что текст замещающий флаг решен достаточно оригинально в разных плакатах и не повторяется ни по графике, ни по пластике, т.е. резонирует с художественно-выразительными средствами плаката. Сравнивая логику включения текста, имитирующего типографский набор и текста, воплощенного в вещь, можно сказать, что прием воплощения делает текст более интересным и значимым для художника. Перевоплощение шрифтов в образы вещей и стихий вводит практики письма в резонанс с устной парадигмой, актуализированной в советской культуре.

Использование в плакатах объемного текста [илл. 60-63]

Практически в каждом пособии по наглядной агитации рекомендуется использовать объемный текст. Объемные буквы воспринимаются как объекты, поэтому их можно воспринимать как прием близкий к воплощению текста в вещь, но в то же время при такой подаче текста актуализируется письмо как графическая система передачи фонем, абстрагированная от конкретной ситуации использования. Благодаря использованию объемных шрифтов, появляется такой жанр, как советский шрифтовой плакат. В руководствах по созданию наглядной агитации 70-х в качестве примеров шрифтовых плакатов предлагаются решения с объемными шрифтами³¹³. Развитие этой формы подачи текста можно наблюдать в плакате *П'яцігодку датэрмінова выканаем!*³¹⁴ Выпаса Ф., 1967 [илл. 60], где объемный текст представлен в виде плиты, которая поднимается строительным краном. В плакате *Рашинні XXV з'езда КПСС выканаем!*³¹⁵ Владычика И., 1979 [илл. 61], и *Сустрэнем 26 з'езд КПСС ударнай працай!*³¹⁶ Владычика И., 1980 [илл. 62], объемный текст уже не уподоблен какой-либо материи или вещи, а представлен в виде объема, уходящего за видимое поле плаката. В плакате *XXVI з'езду ЛКСМБ ударную вахту*³¹⁷, Крейдика, 1979 [илл. 63], объемный текст включен в довольно сложную игру цветовых пятен. Этот пример показателен, так как позволяет обнаружить, что использование объемного текста может быть достаточно вариативным по графике, но в то же время тематически ограничено обозначением номеров съездов партий и комсомольских съездов. Съезды и юбилейные даты, значимые для советской культуры события маркируются особым образом и позволяют говорить о значимости времени,

³¹³ Смирнов С.И. *Шрифт и шрифтовой плакат*, Москва: "Плакат", 1-ое изд. 1977, 4-ое изд. 1980, с. 97.

³¹⁴ Пятилетку досрочно выполним!

³¹⁵ Решения XXV съезда КПСС выполним!

³¹⁶ Встретим XXVI съезд КПСС ударным трудом!

³¹⁷ XXVI съезд ЛКСМБ ударную вахту

отмеряемого съездами партий и пятилеток – абсолютного времени, времени, в котором обретают значимость истории фабрик и заводов, биографии трудящихся страны, как это было показано в плакатах, представляющих передовиков.

Выбор пластических средств для цифр, маркирующих юбилейные даты, пятилетки или сроки выполнения обязательств [илл. 64-74]

Можно выделить несколько магистральных решений в том, как подаются цифры, обозначающие юбилейные даты, номера съездов. Их особенностью является масштабное по сравнению с остальными элементами плаката изображение цифр – ими обозначаются памятные даты, номера съездов. Цифры являются идеограммой, т.е. предшествующей фонетической формой письменности, – для их прочтения и понимания не требуется знание языка, способов произнесения цифры на том или ином языке. Поэтому даты и номера съездов по графическому решению и значению, которое им придается в плакате ближе к изобразительному компоненту, нежели к текстовому. Юбилейные даты и номера съездов маркируют особую шкалу времени, актуальную для советской культуры – шкалу абсолютного времени, в то время как астрономическое время и пространственное измерение представляется однообразным, на что указывает политика разработки шрифтов для разных народностей в СССР.

В конце 50-х юбилейная цифра может быть выделена, будучи набранной прописными буквами, как на плакате *Сорак год Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі*³¹⁸ Давидович И., 1958 [илл. 64]. В середине 60-х получает распространение прием, когда цифра замещена каким-либо предметом, предстает в овеществленном виде: римские цифры могут быть замещены строительными кранами или лучами, составленными в нужную конфигурацию: *З малога доміка над Свіслаччу пралёг у будучыню, партыя, твой шлях, шлях барацьбы і слаўных перамог, якія не пагаснуць у вяках*³¹⁹, Замах Л. 1966 [илл. 65], – цифра “XXIII” изображена в ряду архитектурных сооружений и возвышается над заводами и фабриками, линиями электропередач и пр. – занимает всю высоту от линии горизонта до верхнего края плаката. В этом плакате цифра доминирует в композиции, но обладает несколько иной архитектурной, нежели все остальные элементы плаката. В плакате *XXIV съезд Ленинской партии. Я планов наших люблю грамадзе*. Радунский, 1971 [илл. 66], цифра XXIV тоже занимает все пространство плаката и составлена из стояков

³¹⁸ 40 лет Белорусской Советской Социалистической Республики.

³¹⁹ Из маленького домика над Свислочью пролег в будущее, партия, твой путь, путь борьбы и славных побед, которые не померкнут в веках.

строительных кранов, зрителем прочитывается как часть грандиозной конструкции; *XXXV год перамогі савецкага народа ў Вялікай Айчыннай вайне*³²⁰. Крейдик, 1980 [илл. 67] – римские цифры также занимают практически всю плоскость плаката и представлены уже в виде лучей, венчающихся салютом.

Приемы изображения арабских цифр, означающих юбилейные даты, также варьируются, но диапазон вариаций ограничен приемом их овеществления: флагами, лучами с крейсера “Авроры”. В плакате *50 год Саюзу ССР*³²¹, Круковского, 1972 [илл. 68] цифра 50 выложена флагами национальных республик СССР на фоне флага СССР; В плакате, посвященном 35-летию окончания ВОВ *Бясконца перамогі нашай слава, бо кожны дзень наш – пераможны дзень! На помнікі, на залатыя лаўры наш кожны год свае жывыя справы як цытадэлі ўзятыя кладзе*³²², Чуркина, 1980 [илл. 69] – цифра “35” выложена из георгиевских лент во всю высоту плаката, являясь фоном для памятника неизвестному солдату, но так как ленточки прорисованы намного ярче и объемнее, чем памятник, то композиционным центром является все же цифра.

В плакате *Прамень Кастрычніка нам асвятляе шлях*³²³, Круковского, 1978 [илл. 70], как и в других плакатах подобной тематики, цифра 1917 поднимается из-за линии горизонта и занимает практически всю плоскость плаката.

Номера съездов и юбилейные даты наделяются специфическим значением в советской культуре. На это указывает сравнение масштаба изображения цифр и остальных элементов композиции. Даты и номера, как правило, занимают верхний сегмент плаката – над линией горизонта, линия горизонта в таких плакатах приближена к нижнему краю листа. Время, связываемое с юбилейными датами (Социалистическая революция и победа в ВОВ), номерами съездов – абсолютное время, с этим временем соотнобразовываются все социальные процессы и природные циклы страны.

По сравнению с формами репрезентации абсолютного времени, способы изображения временных циклов, отмеряемых пятилетками, скромнее, но их значение связывается с процессами модернизации, воплощаемыми в образах фабрик, заводов, строек. В плакатах *Беларусь! Зямля працоўнай славы, край вясны і сонечных дарог. Поступам упэўненым, дзяржаўным ты ідзеш да новых перамог. 1966-1970*³²⁴. Замаха Л., 1966 [илл. 71], 50 год

³²⁰ XXXV лет победе советского народа в Великой Отечественной Войне.

³²¹ 50 лет Союзу ССР

³²² Бесконечна слава нашей победы, потому что каждый день – это победный день. На памятники, на золотые лавры наш каждый год свои живые дела как завоеванные цитадели возлагает.

³²³ Луч Октября нам освещает дорогу.

³²⁴ Беларусь! Земля трудовой славы, страна весны и солнечных дорог. Уверенным государственным шагом

*першай п'яцігодкі*³²⁵, Радунского, 1973 [илл. 72]: пятерка напоминает рог изобилия, из которого блага модернизации устремляются вовне – по направлению к зрителю. Плакат *Праца шчырая, на службе ў цябе наш родны край. Са спаборніцтвам мы ў дружбе – слова даў, стрымай! 3 год рашаючы*³²⁶, Хайруліна Я., 1973 [илл. 73], посвящен не пятилетке, а только третьему году, который обозначен как решающий. В этом плакате массивная цифра “три” занимает всю плоскость плаката и является фоном для индустриальных зарисовок. За границами графемы цифры – пустота. В плакате *9 п'яцігодка. Партыі нашай - шчырае слова: планы працоўныя здзейсніць гатовы!*³²⁷, Выпаса Ф., 1971 [илл. 74] – используется довольно распространенный прием, который приводится даже в пособиях по наглядной агитации: репрезентация пятилетки в виде отдельного строительного блока масштабной стройки (масштаб стройки – СССР, как показано в плакате 1971 года). В книге Смирнова С. *Шрифт и шрифтовой плакат*³²⁸, первое издание которого было опубликовано в 1977 году и ориентировано на начинающих художников-оформителей, в качестве образца композиций шрифтового плаката приводится плакат с нарисованной в объеме цифрой в виде строительной панели, поднимаемой подъемным краном. Этот пример показателен, так как демонстрирует легитимный для устной культуры прием повторения уже знакомых мотивов с незначительными вариациями.

Репрезентация астрономического времени в плакатах, посвященных Новому году, характеризуется малыми масштабами, в некоторых плакатах год может быть не обозначен совсем, например, в плакате *3 Новым годам!*³²⁹ Науменко, 1970 [илл. 75].

В плакатах *Новых Вам поспехаў у Новым годзе!*³³⁰ 1970 Выпаса Ф., 1969 [илл. 76]; *3 Новым 1972 годам!*³³¹ Крейдика, 1971 [илл. 77]; *3 новым 1973 годам!*³³² Крейдика, 1972 [илл. 78], – размер цифр едва ли отличается от кегля остального текста. Исключением является плакат *1978 Мы вітаем цябе, зычым плёну багата, Новы год – працаўнік п'яцігодкі дзесятай*³³³, Малиновского, 1977 [илл. 79]. Тут год написан крупными цифрами, венчая индустриальный пейзаж на фоне неба. Масштабный способ репрезентации астрономического времени стал возможен, видимо, в контексте

ты идешь к новым победам. 1966-1970

³²⁵ 50 лет первой пятилетки

³²⁶ Щедрый труд на службе у тебя, наш родной край. С соревнованием мы в дружбе – слово дал, сдержи! 3 год решающий.

³²⁷ 9 пятилетка. Партии нашей — честное слово: трудовые планы выполнить готовы!

³²⁸ Смирнов Сергей, *Шрифт и шрифтовой плакат*, Москва: “Плакат”, 1977, с. 97.

³²⁹ С Новым годом!

³³⁰ Новых вам успехов в Новом году!

³³¹ С Новым 1972 годом!

³³² С Новым 1973 годом!

³³³ 1978 Мы поздравляем тебя, желаем больших успехов. Новый год – работник пятилетки десятой.

упоминания пятилетки.

При анализе способов репрезентации цифр в белорусском плакате 1966-1980 лет было выявлено, что юбилейные даты Октябрьской революции, номера съездов КПСС маркируют абсолютное время советского культурного пространства, в то время как пятилетки маркируют время объективное, которому подчинены время работы фабрик и заводов. Плакаты, посвященные передовикам производства, демонстрируют, что биография конкретных людей – время субъективное – рассматривается в контексте времени объективного – перевыполнение норм и обязательств пятилеток.

При анализе форм репрезентации астрономического и субъективного времени выявлено, что оно наделяется значением только в контексте объективного времени. Масштабность и достаточное разнообразие форм репрезентации абсолютного и объективного времени указывает на значимость временного измерения и воспроизводство устной парадигмы.

3.2.5. Репрезентации историчности средствами шрифтовой графики в белорусском плакате

Время, отмеряемое юбилейными датами Октябрьской революции, ВОВ и пятилетками, являлось важным измерением советской повседневности. Репрезентация историчности осуществлялась в координатах абсолютного и объективного времени и обозначалась итальянской (иногда обозначаемой как тосканская) гарнитурой, ассоциировавшейся с изданиями 1910-20-х. Гротескные шрифты, доминировавшие в белорусских плакатах 1966-1980 годов, воспроизводись как знаки современности, модернизации, конструировавшие историчность в соцреалистическом ключе, фактически ее стирая, согласно тезису Гройса об утилитарном отношении к дореволюционному наследию. Специфический характер ее воспроизводства демонстрирует ситуация, сложившиеся вокруг форм репрезентации времени, традиций до установления БССР.

Плакаты, посвященные культурным деятелям досоветского и советского периодов, воспроизводятся по шаблонным макетам, издававшимся в сериях. Крупное портретное изображение сопровождается подписью, выполненной шрифтами группы антиква, которые в пособиях по наглядной агитации рекомендовались для торжественных случаев. В довольно однообразном ряду черно-белых портретов [илл. 80-81] различия в способе репрезентации деятелей культуры досоветского и советского периодов заключаются в выборе шрифтов, которыми выполнены подписи: узкий шрифт брусковой газетной

гарнитуры для обозначения деятелей досоветского времени, например, плакат посвященный Франциску Скорине [илл. 80] и шрифт латинской гарнитуры – антиква – для деятелей советского времени, как на плакате Янки Брыля [илл. 81]. Антиква имеет историю, уходящую к Ренессансу и Древнему Риму, в то время как брусковые шрифты разрабатывались в конце XIX века. Обозначение советских писателей антиквой симптоматично, так как они представляют советскую культуру как кульминацию исторического развития и в то же время возводят ее в глубину веков. Важно отметить, что антиквенные шрифты в плакатах культурной тематики были наборными (не рисовались) и плакаты печатались офсетным способом большими тиражами.

В период 1966-1980 годов в плакатах встречается шрифтовая графика, стилизованная под старославянский/старобелорусский язык – полуустав. Во второй половине 60-х такой элемент композиции несет негативные смыслы. Например, в плакате *Рэлігія - цемра*³³⁴ Кроля Л., 1967 [илл. 82], слово “*Рэлігія*” написано шрифтом, стилизованным под полуустав, и нанесено на повязку на глазах. Похожий шрифт используется для обозначения юбилейной даты города Минска: “900 год” в плакате *900 год Мінску*³³⁵, Выпаса Ф., 1967 [илл. 83] – в сером цвете, что может обозначать уже не существующее прошлое, в то время как остальное изображение дано в цвете, а текст – гротеском красного цвета – шрифт, символизирующий современность.

Репрезентация историчности в шрифтовой графике белорусских плакатов 1966-1980 годов продуктивно рассматривать в рамке популярной в перестроечном плакате тематики двуязычия, в которой актуализировалась проблема дискриминации белорусского языка, несмотря на то, что подавляющая часть плакатов послевоенного периода, вплоть до распада СССР, была на белорусском языке. Стилизация шрифтовой графики под полуустав в перестроечные годы широко используется в плакатах, но уже имеет другую семантику по сравнению с советским периодом. Полуустав близок по графике к наборному шрифту Ф. Скорины, который часто используется для репрезентации белорусской идентичности. Это неудивительно, так как наследие Ф. Скорины касается письменной традиции: им был разработан оригинальный наборный шрифт для печати Библии, а развитие печатных технологий явилось условием формирования национальной идентичности (Андерсон, Мак-Люэн). Сложные перипетии истории Беларуси не позволили закрепить белорусскую идентичность средствами письменной культуры и, возможно, поэтому фигура Ф. Скорины является ключевой для белорусов. Можно

³³⁴ Религия – тьма.

³³⁵ 900 лет Минску.

предположить, что репрезентация Ф. Скорины в ряду советских деятелей культуры в 70-ые, а также изучение его наследия в контексте книгопечатания на кириллице явилось способом апроприации советской культурой локальных традиций, связанных с письменной культурой.

3.3. Репрезентация повседневности на фигуративном и пластическом уровнях в плакатах, выпущенных в Литве в 60-70-е

Исследуя формы репрезентации повседневности в литовском плакате 60-70-х, необходимо принимать во внимание, что Литва находилась в составе СССР с 1940 года. В Литве, так же как и в других республиках, был организован выпуск плакатов, посвященных популяризации советской идеологии и соответствующего образа жизни. Институционально выпуск плакатов закреплялся за государственными издательствами. Создание и печать плакатов с 1940 года осуществлялась в рамках организации по наглядной агитации “Агитпроп”, позднее эти функции были переданы Государственному издательству Литовской ССР, а в послевоенный период – издательству “Минтис”. К концу 60-х формирование норм и правил производства и использования наглядной агитации закрепляется за Вильнюсским филиалом ВНИИТЭ³³⁶.

В Литве, так же как и в странах Прибалтики, используется латинский алфавит, поэтому необходимо обозначить несколько моментов, которые вытекают из этого обстоятельства.

В повседневном письме, так же как и в Европе, и в Беларуси, в Литве в конце XIX–начале XX-го происходит переход от наклонного письма вправо к письму прямому (рондо). Примеры писем, приведенные в книге Альбертаса Гурскаса³³⁷ показывают, что к 20-м годам прямое письмо было уже достаточно распространено на территории Литвы, благодаря применявшимся в Литве методиками обучения письму. В методическом пособии Брашишкиса Стасиса³³⁸ обозначено, что обучение изначально должно вестись моноширинному письму, которое в то время достигалось при использовании перьев типа “редис”. После освоения прямого моноширинного письма печатными буквами, автором рекомендуется переход к моноширинному прямому письму, в котором буквы

³³⁶ Pulokas Algimantas, Vaizdinė informacija ir agitacija. Visasajunginio Techninės Estetikos Mokslinio Tyrimo Instituto Vilniaus Filialas - Наглядная информация и агитация. Вильнюсский филиал Всесоюзного Научно-исследовательского Института Технической Эстетики. Vilnius: Mintis, 1967.

³³⁷ Gurskas Albertas, *Kaligrafišios ir Šrišto Pagrindai=The Basics of Calligraphy and Script*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, p. 251-252

³³⁸ Brašiškis Stasys, Raštas jo mokymo naujieji keliai ir 19 rankos rašto ravyzdžiu. “Kultūros“ b-vės eridiys/Šiauliai, 1922.

соединяются, а затем, когда графемы всех букв и техника их написания будут усвоены, рекомендуется переходить к письму двуширинному и изучению исторических шрифтов. В этом пособии очень интересна предложенная последовательность изучения письма, направленная на интериоризацию письма. Подобная последовательность обосновывается достаточно обширными исследованиями в области методики письма, физиологических и психологических особенностей нажима при письме. Во внимание принимаются не только визуальные характеристики письма, которые должны получиться в результате, но и телесные практики (координация тела и инструмента письма), как необходимые составляющие методики обучения письму. Данное методическое пособие было разработано и написано под влиянием немецкой школы каллиграфии и письма, о том, что пособие подготовлено в Лейпциге, пишет сам автор.

В послевоенный период, когда Литва была уже частью СССР, в школах осуществляется обучение письму с наклоном вправо. Но по воспоминаниям А. Гурскаса, шрифт для прописей и сами прописи были изготовлены в Литве под влиянием концепции обучения письму ГДР. Особенности методики подготовки прописей для школ ГДР описываются в книге А. Капра: «Графемы очерчены с учетом латинских графем печатного шрифта, что позволит детям быстрее научиться писать и читать³³⁹». Там же Альберт Капр отмечает, что в кириллическом шрифте различия между графемами печатных букв и рукописных значительно больше, чем в латинице, поэтому целесообразно обучать сразу письму, приближенному к печатным шрифтам:

Введение прописи 68³⁴⁰, единой для всех школ ГДР, означало колоссальный прогресс. Новый образец шрифта для детей логичен, пригоден для быстрого письма, удобочитаем и постепенно трансформируется в индивидуальный почерк. К тому же при освоении данной прописи дети экономят почти три месяца, поскольку графемы прописи 68 очень близки графемам печатного шрифта³⁴¹.

Использование моноширинного шрифта, написанного от руки, отличало литовские прописи от прописей, выпущенных в Москве и использовавшихся в школах БССР.

Можно предположить, что использование латинского алфавита сделало возможным издание прописей в Литве, с использованием написанных от руки букв в качестве образца. Этот нюанс не вносит существенных изменений в методику преподавания письма, генетический метод, основанный на копировании, но написанный от руки шрифт делает

³³⁹ Капр Альберт, *Эстетика искусства шрифта*, Москва: Книга, 1979, с. 86.

³⁴⁰ Речь идет о прописях, созданных Ренатой Тотс, которые введены в образовательный процесс в 1968 году.

³⁴¹ Капр Альберт, *Эстетика искусства шрифта*, Москва: Книга, 1979, с. 87.

образец достижимым. Тот факт, что в республиках СССР и странах соцлагеря используются методики, аналогичные европейским, говорит о том, что методики письма едва ли формировались с понимания функций и эффектов письма.

Возможность внедрения методик, ориентированных на формирование индивидуализированного письма в повседневных практиках, привело к тому, что в профессиональной художественной деятельности в значительной меньшей степени используется копирование.

Так, в Литве под влиянием школы типографики ГДР получает распространение концепция эмоциональной типографики, которая разрабатывается Альбертосом Гурскасом. Эмоциональная типографика нацелена как на формирование индивидуального звучания текста, надписи, так и на усиление визуального измерения текстовой информации. На текст можно смотреть – подача текста на бумаге не идентична головному прочтению текста с листа. Такая концепция типографики противоречит общей концепции соцреализма и в большей степени приближена к капиталистической, в рамках которой размещением слова, текста в пространстве осуществляется реификация слова, иными словами, слово превращается в товар.

В 1971 году Витаутас Баченас под руководством Банниковой в НИИ Полиграфмаша разрабатывает многофункциональный текстовый шрифт В2. Графическая основа этого шрифта была взята от шрифта литовского молитвенника, хотя в шрифте можно увидеть влияние банниковской гарнитуры. В классификации шрифтов ОНШ эта гарнитура относится к группе шрифтов “с ярко выраженными индивидуальными особенностями автора шрифта”³⁴². Тем не менее, важен факт разработки литовского шрифта, в котором содержатся реминисценции литовских изданий досоветского периода. Для сравнения можно упомянуть, что все шрифты белорусского алфавита создавались в Отделе нового шрифта НИИ Полиграфмаша московскими художниками шрифта.

Шрифты для издания книг, журналов и газет отливались в том числе и на Центральной цинкографии Комитета по печати при Совете Министров ЛатССР³⁴³. В каталоге достаточно объемным является раздел “Орнаменты”, в котором представлено 438 вариантов наборного орнамента величиной от 4 до 24 кегля. Набор представленных шрифтов демонстрирует, что предлагались шрифты типа Универсум, т.е. те, которые не разрабатывались Отделом новых шрифтов НИИ Полиграфмаша. Это означает, что

³⁴² Тагиров Фаик, “Некоторые вопросы стандартизации типографских шрифтов”, in: *Вопросы разработки новых типографских шрифтов для русского и латинского алфавитов. Труды ВНИИОПИТ*, М., 1974, с. 16.

³⁴³ *Каталог шрифтов Центральной цинкографии Комитета по печати при Совете Министров Латвийской ССР*, Рига, 1971.

палитра выразительных средств для оформления книги была шире и в большей степени сохранялась преемственность с досоветским наследием.

Можно говорить, о том, что использование латинского алфавита создавало дополнительные возможности для ускользания от доминирующих в СССР правил и норм. В первую очередь это выразилось в возможности использования индивидуализированного письма и возможности репрезентировать национальную историю (не связанную с советским временем) в шрифтах и плакатах. Причем такие возможности широко допускались как в художественном и театральном плакате (который был менее скован правилами и канонами изображения), так и в плакатах общественно-политической тематики.

Из-за отсутствия типографских акцидентных шрифтов в плакатах используется рисованный шрифт. По воспоминаниям Гурскаса Альбертаса, образцами для рисования шрифтов были немецкие издания, используя которые литовским художникам не приходилось изменять графику букв³⁴⁴. Тем не менее, в Литве существует традиция написания шрифтов, поэтому симптоматичным кажется замечание о том, что шрифты пишутся в методическом пособии по шрифту для конструкторской документации Яана Рийвес: “Стандартный шрифт не чертят, а **пишут** (выделено А.П.)”³⁴⁵. Такого рода акцентов не было обнаружено в пособиях по шрифтам, выпущенных в Беларуси или России, более того, отдельные элементы шрифта – пламенеvidные, например, – предлагается составлять из простых геометрических форм³⁴⁶.

Однако общая логика компоновки текста и изображения сохраняется: доминанта изображения, текст имеет второстепенное значение и воспринимается как подпись, комментарий к изображению; не редки случаи использования текста в качестве рамки. Однако есть некоторое количество плакатов, в которых логика использования шрифтов несколько отличается: плакаты, в которых текст написан кистью от руки, т.е. присутствуют элементы индивидуализированного письма, например плакат Биндлера И. *Ленин с нами, 1965*³⁴⁷ [илл. 84]. В плакате Гелгуды Ю. *В.И. Ленин, 1967 года* [илл. 85],

³⁴⁴ В плакатах, изданных в Литве, не встречаются четверостишия и пространные цитаты решений КПСС.

³⁴⁵ Ryvesas Janas, *Standartinis šriftas/ Стандартный шрифт*, Vilnius: Maklas, 1987, с. 12.

³⁴⁶ Большаков достаточно много внимания уделяет построению шрифтов, но не рекомендует художникам писать каллиграфические шрифты, а скорее стоит их при помощи чертежных инструментов. Им предлагается методика построения пламенеvidного элемента: “чтобы легче овладеть построением этого [пламенеvidного] элемента, нужно иметь в виду, что в основе лежит параллелограмм, трапеция или вытянутый четырехугольник. Пользуясь этим, можно найти большое количество разных форм пламенеvidного элемента”. Большаков *Книжный шрифт*, 1964, с. 146. Цитата из этой книги приводится, так как во многих рекомендациях по организации наглядной агитации упоминается данная книга как один из авторитетных источников.

³⁴⁷ Gedminas A., Galkus J. *Lietuvos Plakatas*, Vilnius “Mintis”, 1971. Плакат, размещенный под номером 173.

текст размещен за спиной Ленина и по своим графическим характеристикам отсылает к индивидуализированному письму, несмотря на то, что текст написан построчно, с отсутствующим интерлиньяжем, достаточно свободно расположен на плоскости листа – эта надпись играет достаточно важную роль: не столько подпись, сколько равноценный изображению композиционный элемент. Так же индивидуализированное письмо можно встретить в театральных и выставочных плакатах, которые были в значительной степени более многочисленные по сравнению с Беларусью. Разновидность индивидуализированного письма можно увидеть и в плакатах, сделанных в технике линогравюры или гравюры на дереве.

В литовских плакатах используется мало текста, Гедминас А. отмечает, что “характерная черта литовских плакатов – мало слов, много мысли”³⁴⁸ – это характеризует определенное отношение к визуальному образу. Позволяет говорить о меньшем значении литературной или устной рамки восприятия наглядной агитации по сравнению с Беларусью.

Визуальный язык литовских плакатов уже с начала 60-х становится плоскостным, трактовка формы достаточно условная³⁴⁹. Так, даже в плакате Гвалда К. *Дорогой великого Октября* [илл. 86] образы мужчины и женщины стилизованы (можно увидеть намеки на стилистику кубизма).

Визуальный язык литовских плакатов сложный, в нем нет реализма, нарративности, что показывает сравнение одного и того же приема в литовском и белорусском плакате – разбитое на полосы изображение³⁵⁰. Этот прием используется в плакате Круковского 1976 года [илл. 51], посвященного белорусской поэтессе Тётке и в плакате Гудмонаса И., посвященном концерту камерной музыки [илл. 87]. В плакате Круковского этот прием применяется только к портретному изображению поэтессы, фон остается сплошным. В плакате Гудмонаса фон и головка грифа виолончели решены в едином ключе. Силуэт головки грифа возникает как некоторая абберрация ритмически разделенного полосами фона, что очень созвучно общей теме плаката – музыке. В этом плакате важна не фигуративность, а ритмический рисунок. В плакате Круковского фигуративность сохраняется, в то время как выразительность этого приема несколько нивелируется, так как высокая детализация портрета это графическое решение делает второстепенным.

Сравнение этих двух плакатов показывает, насколько разным отношением складывалось

³⁴⁸ *Lietuvos Plakatas*. Eds. Gedminas Antanas, Galkus Juzas. Vilnius: Mintis, 1971.

³⁴⁹ Что отмечается в диссертации Якайте Каполины *Lithuanian Graphic Design in the 1950s-1970s: between National and International*, 2012.

³⁵⁰ В интервью В. Васюк говорит о том, что это прием был очень модным в 70-ые и требовал достаточно значительных затрат по времени.

по отношению к визуальному измерению плаката. В Литве визуальное могло быть самодостаточным, художники пренебрегали нарративностью, литературностью соцреализма. Художественный прием рассматривался как способ дистанцирования от реалистической манеры.

Эта тенденция прослеживается и в рекомендациях по размещению плакатов в городской среде:

В просторных помещениях, на улицах и площадях одиноко вывешенный плакат не соответствует масштабам окружающей обстановки, теряется, его могут просто не заметить. Если же сгруппировать несколько различных плакатов, то они, как правило, далеко не всегда удачно сочетаются между собой как по композиции рисунка, так и по цвету. Вот почему для того, чтобы агитационный эффект от плаката был максимальным, рекомендуется группировать по несколько (два – пять и более) одинаковых плакатов вместе. Кстати, подобные плакаты обладают отличной декоративностью [...] Одинаковые плакаты, изображающие выдающихся людей группировать вместе не следует, так как это в определенной мере умалет ту высокую честь, которую мы хотим оказать этим людям [...] Несколько одинаковых плакатов рекомендуется помещать в один горизонтальный ряд [...] группы из нескольких рядов плакатов, расположенных друг над другом, громоздки и менее выразительны³⁵¹.

Такого рода замечаний по размещению плакатов не встречается в белорусских и российских изданиях. Обращает на себя внимание то, что размещение в ряд одинаковых плакатов создает эффект орнамента, когда воспринимаются не отдельные части, а целое, что позволяет говорить о доминировании визуального над нарративным.

Более значительное дистанцирование от визуальных кодов советской культуры можно наблюдать в плакатах, в которых прочитывается влияние швейцарской школы. Это плакаты Каушиниса В., Сонгайлайте Р. и др. Помимо свидетельствования о доступности литературы о западном искусстве и дизайне, эта стилистика может быть репрезентацией тактик ускользания от доминирующего реалистического канона и однородности визуальной среды в советской культуре. Стилистика швейцарской школы предполагала отказ от фигуративности и переоценку роли шрифта, шрифтовой графики в композиции. Отказ от фигуративности можно обнаружить в плакатах Каушинис В. *Здравствуй, май!*, 1967 [илл. 88], Юргиленене Н. *Октябрь – всему человечеству на вечные времена*, 1967 [илл. 89] и др. В этих плакатах звезда – символ советской власти – мультиплицируется и

³⁵¹ *Vaizdinė agitacija*, Vilnius: Mintis, 1969, с. 43-44.

встраивается в равномерный орнаментальный порядок.

В плакатах к выставкам отказ от фигуративности применяется еще более широко, что может быть интерпретировано как тактика ускользания от норм советской культуры.

В литовском (то же можно сказать и о латышском, и о эстонском) плакате при общем соблюдении и следовании официально допустимых форм репрезентации советской идеологии, появляются приемы, которые противоречат ей. Так, использование латинского алфавита создает иные возможности для компоновки текста на плакатах, переоценивается роль изображения: условный визуальный язык не выполняет функции удвоения советской реальности в модусе долженствования, а значит, не может рассматриваться как инструмент трансформации реальности. Использование индивидуализированных способов написания текста на плакатах также противоречит общей установке создания гомогенного пространства, насыщенного советской символикой. Можно сделать вывод о том, что в отличие от Беларуси, где письмо функционирует как механизм закрепления устной парадигмы коммуникации, в Литве письмо сохраняет функции письменной культуры, так как письмом (в широком смысле) осуществляется дифференциация визуального пространства по сравнению с остальными республиками. Маркирование пространства (в терминах де Серто – письменное обозначение предполагает “завоевание” пространства) осуществляется воспроизведением национальных традиций в шрифтовой графике, сохранением за письмом функции индивидуализации даже в плакатах общественно-политической тематики, переосмыслением роли изображения: изображение не воспроизводит реальность, изображение создается для созерцания и принципиально отличается от визуальной среды Советского Союза.

ВЫВОДЫ

В результате проделанной исследовательской работы можно обозначить следующие выводы:

1. При анализе плакатов как формы репрезентации повседневности целесообразно рассматривать типичные приемы и графические решения, которые воспроизводились по умолчанию, т.е. без установления рефлексивной дистанции. Типичные приемы можно выявить как на фигуративном уровне, так и пластическом. Фигуративные и пластические средства анализируются как форма культурной репрезентации по методологии С. Холла.

В ходе исследования было выявлено, что логика отбора фигуративных и пластических средств для создания плаката резонирует с общей логикой совершения повседневных практик, характерных для того или иного культурного контекста. В рамках анализа работ дадаистов, сюрреалистов было показано, что плакат может рассматриваться как средство воспроизведения повседневных практик и их реконфигурации.

2. Изучение советских повседневных практик в контексте устной и письменной парадигм, предложенное Мишелем де Серто, позволяет выявить логику совершения повседневных действий, в том числе и рутинных художественных практик. Выявленное доминирование устной парадигмы в советской культуре, определяет значение и логику совершения практик повседневного письма и художественных практик. Типологические черты устной парадигмы – повторение с целью сохранения значимого для культурного контекста знания, закрепление существующего (традиционного) порядка, подчинение субъективного времени абсолютному, гомогенизация пространства, письменно изложенные нормы и правила менее значимы, чем “правила неписанные”, – делают востребованными такие практики как копирование, имитация, повторение “значимых” образов и символов, отказ от локальных традиций и контекстов.

Культуры с доминирующей письменной парадигмой ориентированы на дифференциацию пространства, доминанту субъективного времени, индивидуализацию, что делает востребованными индивидуализированные визуальные формы. Визуальное рассматривается как средство дифференциации пространства и времени, и потому наделяется чрезвычайной значимостью, что делает возможным появление достаточно разнообразных визуальных форм в графическом дизайне.

В культурах с доминирующей устной парадигмой, но с развитыми письменными технологиями (развитое издательское дело, всеобщая грамотность) визуальное является нарративным и призвано воспроизводить ценные для сообщества формулы и знания. В

ходе исследования было выявлено, что в такого рода культурах блокируются возможности для индивидуализации и дифференциации пространства и эти установки структурируют повседневные и рутинные художественные практики.

Отличительной особенностью культур с доминирующей письменной парадигмой является отношение к нарушению “закона”, правил, норм: нарушения пресекаются и потому не видимы/не визуализируются. В культурах с доминирующей устной парадигмой нарушения письменных норм и правил обретают визуальные и литературные формы и воспроизводятся разнообразными средствами, в то же время нарушение “неписанных” правил и законов пресекается.

В процессе определения типологических черт советской повседневности показано, что методики и практики обучения письму структурированы в соответствии с доминирующей в культуре парадигмой. Письмо может рассматриваться как форма репрезентации степени интериоризации надзора и контроля, что также структурирует практики повседневности. В культуре с доминирующей письменной парадигмой методики обучения письму обусловлены экономическими соображениями (время, затрачиваемое на обучение) и критериями эффективности (скорость письма, изменяемость почерка на протяжении жизни – степень индивидуализации почерка). В культурах с доминирующей устной парадигмой методики основываются на принципе копирования, а временные затраты и проблематика постоянства почерка не рассматриваются как значимые.

В ходе исследования было выявлено значение политики русификации и использования белорусского языка на основе кириллического алфавита, что сделало возможным использование только централизованно разработанных шрифтов, без учета локальных традиций и истории. Это способствовало гомогенизации белорусского культурного пространства и существенным образом предопределило практики письма, рисования шрифтовой графики в профессиональной художественной деятельности.

Выявление типологических черт советской повседневности позволило наметить референциальное поле интерпретации как фигуративного, так и пластического уровней плаката: устная и письменная парадигмы, так как доминирование одной из парадигм структурирует художественные практики в той же логике, что и повседневные практики и практики письма.

3. В ходе исследования было выявлено, что типологические черты устной парадигмы, актуализируемые советской культурой: отношение к “закону”, способ освоения пространства и разграничения частной и общественной сферы, способы осмысления

времени – определяют тематический репертуар плакатов, выпускавшихся в Беларуси в период с 1966 по 1980 год.

Доминирование устной парадигмы в культуре повседневности Беларуси закрепляется средствами изъятия локальных контекстов. Исключением являются те сюжеты, которые вписаны в “большую” историю СССР. В ходе исследования фигуративного уровня плакатов было выявлено, что локальная история визуально представлена только в виде памятников, посвященных Великой Отечественной войне, так как война вписана в “большую” историю.

В ходе анализа форм репрезентации процессов модернизации было выявлено, что визуальное воплощение нашли процессы, относящиеся к сфере производства, точнее, производства средств производства, не затрагивая бытовую сферу. Плакаты, посвященные передовикам производства позволили реконструировать характер советской модернизации, которая была ориентирована не на целенаправленную рационализацию производственного процесса, а на результат, выразившийся во временных параметрах (опережение планов пятилеток) и на стимулирование изобретений локальных, зависимых от обстоятельств способов ускорения производства.

В визуальных формах репрезентации процессов модернизации, проходившей в 60-70-е под лозунгом перехода от механизации труда к его автоматизации, исключаются 70% населения, занятого ручным трудом в Беларуси. Даже в сатирических плакатах не регистрируется расхождение между декларациями и фактическим состоянием дел в модернизационных процессах, но воспроизводятся всевозможные нарушения трудовой дисциплины: прогулы, длительные перекуры, брак и пр.

В ходе анализа способов репрезентации положительных и отрицательных персонажей было выявлено, что положительными чертами наделяются стандартизированные в едином движении или теле персонажи, с суровыми лицами, напряженными телами, лишённые эмоциональных контактов друг с другом. В то время как негативные персонажи наделяются интеллигентными манерами, улыбкой, расслабленной пластикой тела. В визуальной репрезентации уравниваются как нарушители трудовой дисциплины, так и представители враждебного класса – капиталисты.

Сопоставление визуальной репрезентации международной тематики в политическом и сатирическом плакате показывает два регистра ее присутствия в повседневности: сочувствие мучениками капиталистического режима и очарование бытовым измерением этого же режима. Достаточно широкое распространение нелегально ввезенных из-за

границы товаров бытового назначения осуждалось в сатире, но являлось нормой повседневности не только в Беларуси, но и в стране в целом.

В ходе исследования было выявлено, что из-за вытеснения локальных контекстов, визуальная репрезентация повседневности на фигуративном уровне может быть прочитана/дешифрована только с привлечением внешних текстов.

4. Значимость сатиры для советской культуры показывают пропорции выпущенных в период с 1966 по 1980 год в Беларуси сатирических и политических плакатов. Около половины выпущенных плакатов – сатирические. Исследуя тематику плакатов, мы предположили, что в сатире представлены способы уклонения от навязываемых обязательств и невыполнимых норм, в терминах де Серто – тактики. Неизменный тематический репертуар сатирических плакатов на протяжении всего исследуемого периода показал, что актуальность сатирического плаката едва ли заключается в искоренении визуально представленных нарушений – приписок, ложных отчетов, бюрократизма. Сатира позволяет реконструировать настороженное отношение к письму, а также предписывает настороженное, недоверчивое отношение к видимости и письму как разновидности видимого. В сатирическом плакате в различных сюжетах воспроизводится необходимость корректной дешифровки видимости и написанного, так как за положительной характеристикой может скрываться хулиган, прогульщик и пьяница, за доброжелательной улыбкой чиновника может скрываться бездеятельный бюрократ. Анализ показал, что воспроизводимое в сатирическом плакате настороженное отношение к видимости и написанному, характерно для культур с доминирующим устным типом коммуникации и воспроизводит стратегии, которые заключаются в необходимости следовать “неписанным” правилам, что и воспроизводится визуальными образами. В ходе исследования было установлено, что сатирический плакат также является средством закрепления устной парадигмы на фигуративном уровне.

5. Подача и компоновка текстовой информации, а также характер шрифтовой графики рассматривались как формы репрезентации повседневности на пластическом уровне. В ходе исследования были выявлены средства, благодаря которым письмо, шрифты воспроизводили типологические черты устной парадигмы. Однообразное повторение двух приемов компоновки текста и изображения (текст размещается в отдельной плоскости от изображения или за рамкой изображения) показывает, что подача и компоновка текста не являлись приоритетными задачами для художника. Это интерпретировалось как низкая степень интериоризации письма и настороженное отношение к нему (безопаснее размещать в рамках привычных, сложившихся схем). Такая

трактовка однообразной компоновки текста и изображения получает значение именно как типичный прием и ни в коем случае не может быть отнесена к отдельным плакатам или авторам.

Имитация типографского набора – механического или даже автоматизированного набора в условиях, когда текст рисовался, а плакат тиражировался трафаретной печатью, была интерпретирована как репрезентация форм механизации труда. Т.е. при написании текстов воспроизводится та же логика модернизации, что и на заводах и фабриках. Заимствование образцов для имитации типографского набора в плакатах из европейских журналов и техники “спонтанной” кириллизации латинских шрифтов рассматривается как репрезентация допустимого диапазона индивидуализации в советской повседневности.

Новаторским решением в техническом отношении послужило создание трафаретного шрифта. Этот шрифт является исключительным примером рационализации процесса производства текстовой информации для наглядной агитации любителями и профессионалами, что делает этот элемент близким письменной парадигме. Однако циркулирование единственного трафаретного шрифта и его однообразное использование в композиции плаката позволяет рассматривать его как средство гомогенизации пространства.

Вычерченный рукописный шрифт в политических плакатах, который наделялся положительными значениями, и индивидуализированное письмо в сатирических плакатах, которое наделялось негативным значением, интерпретированы как репрезентация ценности средств, исключающих визуальную дифференциацию в повседневных практиках.

В ходе анализа была выделена группа плакатов, в которых текстовая информация была представлена не в виде абстрактной шрифтовой графики, а воплощена в виде различных предметов, стихий и субстанций. Было отмечено разнообразие пластических средств, используемых для репрезентации юбилейных дат, пятилеток и съездов партии, т.е. для репрезентации абсолютного времени.

Использование разнообразных графических и композиционных решений при воплощении текстовой информации в различные материалы и субстанции было интерпретировано как возврат к идеограммам, что явилось следствием низкой степени интериоризации письма.

6. Анализ типичных приемов на фигуративном и пластическом уровнях в плакатах, выпущенных в Литве в 60-70-х, позволил увидеть, что визуальный язык плакатов обладает значительной степенью условности. В большом количестве плакатов используется

нефигуративная графика, что позволило сделать вывод о том, что культурное пространство Литвы было в большей степени дифференцировано по отношению к тотальности советской визуальной среды. Использование индивидуализированного письма с положительной семантикой, разработка литовского текстового шрифта стало возможно преимущественно благодаря использованию латинского алфавита. Это обстоятельство предопределило и выбор образца при обучении письму и техник, как повседневного письма, так и письма в художественных практиках. Рассматривая, использование латинского алфавита при письме и в художественных практиках, в контексте асимметрии властных отношений, в исследовании было выявлено смещение в способе совершения повседневных практик по направлению к письменной парадигме, когда письмо обретает властные функции. Письмо выполняет функцию дифференциации пространства и индивидуализации, что не соответствовало общей канве советской идеологии, но и не пресекалось ею. Использование латинского алфавита можно рассматривать как механизм для реализации тактик, т.е. того что не предусмотрено доминирующим порядком советской культуры, но соответствовало устремлениям, желаниям, составляло “выгоду” (*la perruque*) жителей Литвы. В этом случае можно говорить о реконфигурирующей роли плакатов в повседневных практиках.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

ИСТОЧНИКИ

Архивы плакатов

Коллекция плакатов Национальной Библиотеки Беларуси, отдел искусств
Коллекция плакатов Белорусского Союза Дизайнеров

Методические пособия и альбомы

1. Brašiškis Stasys, *Raštasjo mokymo naujieji keliai ir 19 rankos rašto ravyzdžiu*. "Kultūros" b-vės eridiys/Šiauliai, 1922.
2. *Lietuvos Plakatas*. Eds. Gedminas Antanas, Galkus Juozas, Vilnius: Mintis, 1971.
3. *II Respublikinė Plakato Paroda. Katalogas*, Vilnius: Lietuvos TSR Dailės Muziejus, 1975.
4. *Juozas Galkus Plakato Parodas Katalogas*, Vilnius: Lietuvos TSR Dailės Muziejus, 1982.
5. *Pabaltijo Plakato Paroda. Katalogas*, Vilnius: Lietuvos TSR Dailės Muziejus, 1970.
6. Pulokas Algimantas, *Vaizdinė informacija ir agitacija. Visasąjunginio Techninės Estetikos Mokslinio Tyrimo Instituto Vilniaus Filialas - Наглядная информация и агитация. Вильнюсский филиал Всесоюзного Научно-исследовательского Института Технической Эстетики*, Vilnius: Mintis, 1967.
7. *Respublikinė Plakatu Paroda. Katalogas*, Vilnius: Lietuvos TSR Dailės Muziejus, 1967.
8. Ryvesas Janas, *Standartinis šriftas – Стандартный шрифт*, Vilnius: Maklas, 1987.
9. *Šriftai. Lietuvos TSR Kultūros Ministerija. Respublikinis Kultūros-Švietimo Darbo. Mokslinis-Metodinis Kabinetas*, Vilnius, 1962.
10. *Vaizdinė agitacija*, Vilnius: Mintis, 1969 (на русском и литовском языках).
11. *Vaizdinė agitacija ir aplinka*, Vilnius: Mintis, 1967 (на русском и литовском языках).
12. *Trečioji Respublikinė Plakato Paroda 1979.XII – 1980.I Katalogas*, Vilnius: Lietuvos TSR Dailės Muziejus, 1980.
13. Kaušinis Vytautas, *Siuolaikiniai Lietuvių Dailininkai*, Vilnius, 1981.
14. *Агітплакат Саюза Мастакоў БССР*. Минск: Польша. 1986.
15. *Беларускі палітычны плакат*. Минск: Беларусь, 1989.
16. Боголюбов Николай, *Методика чистописания: Учеб. пособие для пед. училищ*. Изд. 4-е, переработ., Ленинград: Учпедгиз, Ленингр. отд-ние, 1963.
17. Большаков Михаил, *Книжный шрифт*, Москва: Книга, 1964.
18. Коклюхин Владимир, *Борьба с влиянием буржуазной идеологии на молодежь*. Минск: Вышэйшая школа, 1979.
19. *Выстава шрыфта і каліграфіі. Літ-арт-96*, Мінск, 1992.
20. *Выстаўка Беларускага палітычнага друкаванага плаката. Каталог*, Минск: Беларусь, 1987.
21. *Выстаўка кнігі, графікі і плаката*, Минск: Изд-во Академіі навук БССР, 1950.
22. Гербач Василий, *Методическое руководство к обучению письму: Пособие для родителей, учителей, учительск. ин-тов и семинарий: [С прил. статей : "Круглый шрифт" и "Прямое письмо"] / Сост. Василий Гербач. – 16-е испр. и знач. доп. изд., СПб. : тип. В. Безобразова и К°, 1899.*
23. Герценберг Вера, *Плакат в полит просвет работе*, Москва-Ленинград: ОГИЗ-

ИЗОГИЗ, 1932.

24. *Декоративные шрифты для художественно-оформительских работ*, составитель Григорий Кликушин, Минск: Полымя, 1987.
25. Евсеев Иван, *Образцы шрифтов. Круглого, готического, фактурного, батард, славянского и др.* М., 1918.
26. Илюхина Вера, *Письмо с "секретом" (из опыта формирования каллиграфических навыков письма учащихся)*, Москва: Новая школа, 1964.
27. Коф-Лайф, Рахиль, *Английская каллиграфия: Пособие для учителей англ. яз.*, Москва: Учпедгиз, 1959.
28. *Московские плакатисты*. Авт.-сост. Михайлова Татьяна, Москва: Советский художник, 1982.
29. *Наглядная агитация Белорусского филиала ВНИИТЭ*, Минск: Издательство "Беларусь", 1968.
30. *Наглядная агитация*, Минск: Издательство "Беларусь", 1974.
31. *Памятка для культармейца на навучанні непісьменных чытанню і пісьму*: Дапам. для культармейцаў-настаўнікаў лічпунктаў, Минск: Дзяржвыд Беларусі. Вучпедсектар, 1931.
32. Писаревский Дмитрий, ... *Исправление почерка : 60 практич. Упражнений*, Ленинград : изд. авт., 1926.
33. Писаревский Дмитрий, *Обучение письму*: Допущено НКП РСФСР: Метод. пособие для учителей начал. школ. Изд. 2. испр. и доп., Москва: Учпедгиз, 1938.
34. *Плакат. Першая рэспубліканская выстаўка. Каталог*, Минск, 1968.
35. *Подзвіг народа бессмяротны. Рэспубліканская мастацкая выстаўка, высвечаная 35-годдзю Перамогі савецкага народа у Вялікай Айчыннай вайне. Каталог*, Минск: Беларусь, 1984.
36. *Пропагандистский вестник*, Минск: Беларусь, 1982.
37. Рейтынбарг Давид, *Плакат по безопасности труда в СССР и за границей*, Москва: Соцэкгиз, 1931.
38. Семчанка Павел, *Основы шрифтовой графики*, Минск: Вышэйшая школа, 1978.
39. Смирнов Сергей, *Шрифт в наглядной агитации*, Москва: Плакат, 1988.
40. Смирнов Сергей, *Шрифт и шрифтовой плакат*, Москва: Плакат, 1-ое изд. 1977, 4-ое изд. 1980.
41. *Состояние и некоторые проблемы совершенствования наглядной агитации. Пропагандистский вестник*, Минск: Беларусь, 1982.
42. *Шрифты*, Минск: Выш. шк., 1964.

Каталоги шрифтов

1. *Шрифты типографские* / Всесоюз. НИИ оборудования для печатных изданий, картонной и бумажной тары. Отд. новых шрифтов, Москва: Книга, 1974.
2. *Узоры шрыфтоў* / Друк. газ. "Звязда", Мн., 1930.
3. *Узоры шрыфтоў друкарні "Камінтэрн"*. Віцебск, 1933.
4. *Каталог машинных и ручных шрифтов* / Тип. им. Франциска (Георгия) Скорины, Минск, 1971.
5. *Минский полиграфический комбинат имени Я. Коласа. Образцы шрифтов, знаков, линеек и украшений* / Полиграфический комбинат им. Я. Коласа Государственного комитета Совета Министров БССР по печати, Минск : [б. и.], 1963.
6. *Образцы шрифтов : ... в соответствии с общесоюз. стандартом (ОСТ-1937) / ГУГСК НКВД СССР, 9-я картогр. ф-ка*, Минск, 1936.
7. *Образцы шрифтов для районных и политотдельских газет*, Минск, 1951.
8. *Образцы шрифтов и орнаментов типографии Боргоркомбината*, Борисов,

(предположительно 1926-1930).

9. *Образцы шрифтов*, б.м. : изд.тип.гидр.управл., 1932.

10. *Каталог шрифтов / Центральная цинкография Комитета по печати при Совете Министров Латвийской ССР*, Рига, 1972.

ИНТЕРВЬЮ

Интервью с Власюком Владимиром. Член редколлегии секции “Агітплакат” СХ БССР с 1975 по 1989 гг.

Интервью с Дмитрием Сурским и Градашниковой Татьяной, члены БСД, дизайнеры, выпускавшие плакаты в рамках БФ ВНИИТЭ, “Агітплакат” СХ БССР

Интервью с Павлом Семченко, член СХ БССР, БСД, преподаватель каллиграфии в Белорусской Академии Искусств с 1975 года.

Интервью с Альбертосом Гурскасом, с 1967 года постоянный участник республиканских и международных выставок, создатель эмблем и фирменных знаков для культурных событий и различных организаций и предприятий Литвы (Вильнюсский университет, Литовская филармония, Министерство Просвещения Литвы, конкурса М.Чюрлениса и др.), автор книги “Основы шрифта и каллиграфии” (2006).

ЛИТЕРАТУРА

1. Anderson Donald, *The Art of Written Forms. The Theory and Practice of Calligraphy*, New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, inc., 1969.
2. Aynsley Jeremy, *A Century of Graphic Design*, London: Reaktion Books, 2009.
3. Aynsley Jeremy, *Graphic Design in Germany 1890-1945*, Los Angeles: University of California Press. Berkeley, 2000.
4. Betts Paul, Crowley David, “Introduction”, in: *Journal of Contemporary History*, 2005, vol.40, 2, p. 213-236.
5. Betts Paul, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2004.
6. Bonnell Victoria, *Iconography of Power: Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Berkeley: University of California Press, 1999.
7. Boobbyer Philip, “Truth telling, Conscience and Dissent in Late Soviet Russia: Evidence from Oral Histories”, in: *European History Quarterly*, 2000, Vol. 30(4), p. 553-585.
8. Burke Peter, *What is Cultural History?* Cambridge: Polity Press, 2004.
9. Castillo Greg, “Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany”, in: *Journal of Contemporary History*, 2005, Vol 40(2), p. 261–288.
10. Certeau Michel de, *L'Invention du quotidien*, 1.: *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1^{re} éd. 1980).
11. Certeau Michel de, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California

- Press, 1984.
12. *Cold War Modern: Design 1945-1970*, eds. David Crowley and Jane Pavitt, London: V & A Publishing; First edition 2008.
 13. Crowley David, *Posters of the Cold War*, London: V&A Publishing, 2008.
 14. *Design Issues: How Graphic Design Informs Society*, ed. DK Holland. Allworth Press, 2001.
 15. Dovydaite Linara, "Language and Politics: Expressionism in Lithuanian Propaganda Painting during the Thaw", in: *Art and Politics: Case-studies from Eastern Europe*, MIK, Kaunas: VDU, 2007.
 16. Drucker Johanna, McVarish Emily, *Graphic design history: a critical guide*. Pearson, 2009.
 17. Eskilson S. *Graphic design: a new history*, Yale University Press, 2007.
 18. Fiske John, *Reading the Popular*, London, New York: Routledge, 1989.
 19. Fitzpatrick Sheila, "The Soviet Union th the twenty-first century", in: *Journal of European Studies*, 2007, Vol. 37(1), p. 51-71.
 20. Floch Jean-Marie, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, John Benjamins Pub Co. 1985.
 21. Gardiner Michel, *Critiques of Everyday Life*, London, New York: Routledge, 2000.
 22. Gramsie Patrick, *The Story of Graphic Design. From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design*, Abrams, 2010.
 23. Gurskas Albertas, *Kaligrafrašijos ir Šrišto Pagrindai=The Basics of Calligraphy and Script*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.
 24. Guy Julier, *The culture of design*, Sage Publications Ltd., 2001.
 25. Hall Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, The Open University: Milton Keynes, 1997.
 26. Hazel Clark, Brody David, *Design Studies: A Reader*, Berg Publishers, 2009.
 27. Highmore Ben, *Michel de Certeau Analysing Culture*, Continuum, 2006.
 28. Highmore Ben, *Everyday Life and Cultural Theory*, London, New York: Routledge, 2002.
 29. Highmore Ben, *The Everyday Life Reader*, London, New York: Routledge, 2002.
 30. Hollis Richard, *Graphic design: a concise history*, Thames & Hudson, 2001.
 31. Hollis Richard, *Swiss graphic design: the origins and growth of an International style, 1920-1965*, London: Laurence King, 2006.
 32. Jakaitė Karolina, *Lithuanian Graphic Design in the 1950s-1970s: between National and International*, 2012, докторская диссертация, Vilnius, 2012.
 33. Jobling Paul, Crowley David, *Graphic Design: Reproduction and Representation since 1800*, Manchester University Press, 1996.
 34. Kress Gunther, Van Leeuwen Theo, *Reading Images: The Grammar Of Visual Design*, London, New York: Routledge, 2006.
 35. Lefebvre Henry, *Everyday Life in the Modern World*, The Athlon Press, 2000.
 36. *Looking Closer 3, Classic Writings on Graphic Design*, eds. Bierut Michael, Heller Steven, Poynor Rick, Allworth Press, 2006.
 37. *Looking Closer 5, Classic Writings on Graphic Design*, eds. Bierut Michael, Heller Steven, Poynor Rick, Allworth Press, 1999.
 38. Lubyte Elona, *Tylusis modernizmasLietuvoje / Quiet Modernism in Lithuania 1962-1982*, Vilnius: Tyto Alba, 1997.
 39. Lupton Ellen, Miller Abbott, *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*, Phaidon Press, 1999.
 40. Martin Henri Jean, *The history and power of writing*, The University Of Chicago Press, 1994.
 41. Megg Philip, *A History of Graphic Design*, New York: John Wiley, 4th ed. 2005.
 42. Megg Philip, *Type and Image: The Language of Graphic Design*, Van Nostrand

- Reinhold, 1992.
43. Muller-Brockman Josef, *The Grid in Graphic Design*, Ram Publications, 1996.
 44. Ong Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2002.
 45. Paterson Mark, *Consumption and Everyday Life*. Routledge, 2006.
 46. Pershai Alexander, "Localness and Mobility in Belarusian Nationalism: The Tactic of Tuteishaść ", in *Nationalities Papers*, 2008, № 36:1, p. 85–103.
 47. Péteri György, "Nylon Curtain – Transnational and Transsystematic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe", in: *Slavonica*, 2004, Vol. 10, No. 2, p. 113-123.
 48. *Power of the Poster*. Ed. Timmers Margaret, London: V & A Publishing, 1999.
 49. Reid Susan, "Communist Comfort: Socialist Modernism and the Making of Cosy Homes in the Khrushchev Era", in: *Gender and History*, 2009, Vol. 21, No. 3, p. 465-498.
 50. Reid Susan E. "The Khrushchev Kitchen: Domesticating the Scientific-Technological Revolution", in: *Journal of Contemporary History*, 2005, Vol. 40(2), p. 289-316.
 51. Reid Susan E, "Photography in the Thaw", in: *Art Journal*, 1994, Vol.53, Issue 2, p. 33-39.
 52. Reid Susan, Destalinization and Taste, 1953-1963, in: *Journal of Design History*, 1997, Vol. 10 No. 2, p. 177-201.
 53. Sassoon Rosemary, *Handwriting of the Twentieth Century*, Routledge, 1999.
 54. Schnapp Jeffrey, *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989*, Milan: Skira, 2005.
 55. *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*. Ed. by Sonja Neef, José van Dijck, and Eric Ketelaar, Amsterdam University Press, 2006.
 56. Skolos Nancy, Wedell Thomas, *Type, Image, Message. A Graphic Design Layout Workshop*, Rockport, 2006.
 57. *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, eds. Crowley David, Reid Susan, New York: Oxford, 2002.
 58. Starks Tricia, *The Body Soviet: propaganda, hygiene, and the revolutionary state*, The University of Wisconsin Press, 2008.
 59. Storkerson, P. "Antinomies of Semiotics in Graphic Design", in: *Visible Language*. 2010, № 44,1, p. 5.
 60. Sull M. R. *Early American Handwriting. Spencerian Script and Ornamental Penmanship*. Volume 1. L D G Publishing, 1990.
 61. *The landscape of Stalinism: the art and ideology of Soviet space*, eds. Dobrenko Evgeny, Naiman Eric, Seattle: University of Washington Press, 2003.
 62. Whitening Cecile, *A taste for pop: pop art, gender, and consumer culture*. Cambridge University Press, 1997.
 63. Wilcox Donald, *The Measure of Times Past*, The University of Chicago Press, 1987.
 64. Woodham Jonathan, *Twentieth- Century Design*, New York: Oxford University Press, 1997.
 65. Zelinski Florian, "The rise and fall of governmental patronage of art: a sociologist's case study of the polish poster between 1945 and 1990", in: *International Sociology*. 1994, Vol. 9, No. 1, p. 29-41.
 66. *Актуальныя пытанні гісторыі БССР*, Мінск: Народная Асвета, 1991.
 67. *Актуальныя пытанні гісторыі БССР: Савецкі перыяд*, Мінск, 1991.
 68. *Альманах дада*. Под ред. Хюльзенбека Рихарда, Москва: Гилея, 2000.
 69. Амосова Татьяна, "Языковая политика в Белоруссии: прошлое и настоящее", in: *Репрессивная политика советской власти в Беларуси: сб. науч. работ. Вып.3 / Сост. Кузнецов Игорь, Басин Яков; науч. ред. В.П. Андреев, Минск, 2007, с. 295-312*.
 70. Андерсон Бенедикт, *Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и*

- распространении национализма, Москва: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2001.
71. *Антология французского сюрреализма, 20-е годы*, Москва: ГИТИС, 1994.
 72. Арендт Ханна, *Vita Activa или О деятельной жизни*. СПб.: Алетейя, 2000.
 73. Бак-Морс Сьюзан, "Биография мысли. 'Passagen-Werk' В.Беньямина", in: *Историко-философский ежегодник*, 1990, Москва: Наука, 1991, с. 247-267.
 74. Балина Марина, Дикурс времени в соцреализме, in: *Соцреалистический канон*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 585-595.
 75. Баразна Михаил, "Плакат эпохи таталитаризму", in: *Спадчына*, 1994, №5, с. 30-36.
 76. Барт Ролан, *Мифологии*. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1995.
 77. *Беларускі дызайн: вопыт і перспектывы адукацыі: матэрыялы 1-й Рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі, 9-10 снежня 2003 года / рэдкалегія: Баразна Міхаіл і інш.* Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, 2004.
 78. Беньямин Вальтер, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. Москва: Медиум, 1996.
 79. Бергер Питер, Лукман Томас, *Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания*. Москва: Медиум, 1995.
 80. Бодрийар Жан, *Система вещей*, Москва: Рудомино, 1995.
 81. Бойм Светлана, *Обице места. Мифология повседневной жизни*. М: НЛО, 2002.
 82. Боннел Виктория, "Крестьянка в политическом искусстве сталинской эпохи", in: *Советская социальная политика 1920-х-1930-х годов: идеология и повседневность*. Москва: ООО "Вариант", ЦСПГИ, 2007, с.263-295.
 83. Брингхерст Роберт, *Основы стиля в типографике*, Москва: Д. Аронов, 2006.
 84. Бродель Фернан, "История и общественные науки. Историческая длительность", in: *Философия и методология истории*. Под ред. Кона Игоря, РИО БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000 (переиздание 1963), с. 115-142.
 85. Бродель Фернан, *Материальная цивилизация, экономика, капитализм 15-18 вв.: В 3 т.* Москва, 1986-1992. Т. 1: *Структуры повседневности*, Москва, 1986.
 86. Булгакова Оксана, *Фабрика жестов*, Москва: НЛО, 2005.
 87. Вайль Пётр, *60-е. Мир советского человека*. Изд. 2-е, испр, М.: Новое литературное обозрение, 1998.
 88. Вайсс Даниэль, "«Новояз» как историческое явление", in: *Соцреалистический канон*, СПб.: Академический проект, 2000, с. 543.
 89. Вальденфельс Бернхард "Повседневность как плавильный тигль рациональности", in: *Социо-Логос, вып. 1, Общество и сферы смысла*. Москва: Прогресс, 1991, с. 17-23.
 90. Вашик Клаус, Бабурина Нина, *Реальность утопии: история русского плаката XX*, Москва: Прогресс-Традиция, 2004.
 91. *Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под редакцией Ярской-Смирновой Елены, Романова Павла (Библиотека Журнала исследований социальной политики)*, Москва: ООО "Вариант", ЦСПГИ, 2009.
 92. Гавришина Оксана, "Повседневность во множественном числе", in: *Объять обыкновенное. Повседневность как текст по-американски и по-русски*, Москва: Издательство МГУ, 2004, с.11-18.
 93. Глазычев Вячеслав, *О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе*, Москва: Искусство, 1970.
 94. Голофаст Валерий, "Повседневность в социокультурных измерениях", in: *ИНТЕРакция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпртация*, 2002, №2, с. 67-74.
 95. Гордон Юрий, *Книга про буквы от А до Я*. Москва: Издательство Артемия Лебедева, 2006.
 96. Гройс Борис, *Утопия и Обмен. Стилль Сталин. О Новом. Статьи*. Москва: Знак, 1993.

97. *Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Авангард и авангардисты: Тексты, иллюстрации, документы*, М.: Республика, 2002.
98. Деготь Екатерина, "От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета", in: *Логос*, 2000, №5-6 (26), с. 29-37.
99. Добренко Евгений, *Политэкономия соцреализма*. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2007.
100. Капр Альберт, *Эстетика искусства шрифта*, Москва: Книга, 1979.
101. Кларк Катерина, *Советский роман: история как ритуал*, Екатеринбург, 2002.
102. Краусс Розалинд, *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*, Москва: Художеств. журнал, 2003.
103. Лебина Наталья, *Энциклопедия банальностей: советская повседневность: контуры, символы, знаки десятилетия*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006.
104. Лебина Наталья, Чистиков Александр, *Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы НЭПа и Хрущёвского десятилетия*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2003.
105. Ленсу Яков, *Гісторыя беларускага дызайну*: вучэбная распрацоўка па курсе "Гісторыя дызайну", Мінск: Выдавецтва МІК, 2008.
106. Ленсу Яков, *О пользе красоты вещей: из истории белорусского, советского и мирового дизайна*, Минск: Беларусь, 2008.
107. Лотман Юрий, "Художественная природа русских народных картинок", in: Его же. Об искусстве, С-Пб: Искусство СПб, 1998, с. 322-339.
108. Мазец Валянцін, "Асіміляцыя нацыянальных меншасцяў у БССР у 1945-1985гг. як вынік дзярдаўна-нацыянальнай палітыкі", in: *Репрессивная политика советской власти в Беларуси: сб. науч. работ. Вып.3* / Сост. Кузнецов Игорь, Басин Яков; науч. ред. В.П. Андреев, Минск, 2007, с. 207-238.
109. Мак-Люэн Маршалл, *Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры*. Киев: Ника-Центр, 2004.
110. Маклюэн Маршалл, *Понимание медиа: внешние расширения человека*. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.
111. Мещеркина Елена, "Субъектив камеры", in: *ИНТЕРАкция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпртация*, 2002, №2, с. 84-66.
112. Мещеркина Елена, "Фотография из семейного альбома", in: *ИНТЕРАкция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпртация*, 2004, №2-3, с. 94-96.
113. Мурашев Юрий, "Преступление письма и голос наказания: о медиальной репрезентации показательных процессов 1930-х годов", in: *Соцреалистический канон*, СПб.: Академический проект, 2000. С. 729-739.
114. *Палітычныя рэпрэсіі 20-50-х гадоў на Беларусі*. Мінск, 1994.
115. Паперный Владимир, *Культура "Два"*, Москва: НЛО, 1996.
116. Рудер Эмиль, *Типографика: Руководство по оформлению*, Москва: Книга, 1982.
117. Рыклин Михаил, *Пространства ликования: Тоталитаризм и различие*. Москва: Логос, 2002.
118. Рыклин Михаил, *Свобода и запрет. Культура в эпоху террора*. Москва: Логос, Прогресс-Традиция, 2008.
119. Рыклин Михаил, *Террорологики*. Тарту: Эйдос, 1992.
120. Сануйе Мишель, *Дада в Париже*, Москва: Науч.-изд. центр "Ладомир", 1999.
121. Сеннет Ричард, *Падение публичного человека*. М.: Логос, 2002.
122. Серто Мишель де, "Хозяйство письма". Пер. Б. Дубина, in: *НЛО*, 1997, №28, с. 31.
123. Серто Мишель де, "Искаженный голос: Речь бесноватой", in: *НЛО*, 1997, № 28, с. 10-28.
124. Соколов Борис, *Художественный язык русского лубка*. Москва: РГГУ, 1999.
125. Соколов Константин, *Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953-1989гг.)*, Санкт-Петербург: "Нестор-Итсория", 2007.

126. *Социология вещей*. Сборник статей. Под ред. Вахштайна Виктора, М.: Издательский дом "Территория будущего", 2006.
127. *Соцреалистический канон* : Сборник статей / Под общ. ред. Гюнтера Ханса, ДобренкоЕвгения. СПб. : Гуманитар. агентство "Акад. проект", 2000.
128. *СССР: Жизнь после смерти*. Сб. статей под ред. Глущенко Ирины, Кагарлицкого Бориса, Куренного Виталия. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2012.
129. Усманова Альмира, "Культурные исследования", in: *История философии: Энциклопедия*, Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2002, с. 294-400.
130. Ушакин Сергей, "Поле боя на лоне природы: от какого наследства мы отказывались", in: *НЛО*, 2005, № 71, с. 263-299.
131. Ферро Марк, "Кино и история", in: *Вопросы истории*, 1993, № 2, с. 47-57.
132. Фитцпатрик Шейла, *Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: Город*. Москва: РОССПЭН, 2001.
133. Фуко Мишель, *Археология знания*, СПб.: ИЦ "Гуманитарная Академия"; Университетская книга, 2004.
134. Фуко Мишель, *Надзирать и наказывать*, Москва: AdMarginem, 1999.
135. Хиллер Бивис, *Стиль XX века*. Москва: слово/slovo, 2004.
136. Шартье Роже, *Письменная культура и общество*, Москва: Новое издательство, 2006.
137. Шенье-Жандрон Жаклин, *Сюрреализм*. Пер. с фр. и коммент. С.Дубина. Москва: НЛО, 2002.
138. Эко Умберто, *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*, Москва: ТОО ТК "Петрополис", 1998.
139. Якимович Александр, *Реализмы двадцатого века: Магич. и метафиз. реализм. Идеол. реализм. Сюрреализм: Европа, Америка, Россия, 1916-1970*. Москва: Галарт : ОЛМА-пресс, 2001.
140. Якобсон Роман, "О художественном реализме", in: Якобсон Роман, *Работы по поэтике*. Москва, 1987.

Интернет-публикации

Klumbyte Neringa, "Political Intimacy: Power, Laughter, and Coexistence in Late Soviet Lithuania", in: *East European Politics and Societies*, 2011, № 25: 658.
URL: <http://eep.sagepub.com/content/25/4/658>

Poynor Rick, "Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies", in *Design Observer* 1.10.11. URL: <http://observatory.designobserver.com/feature/out-of-the-studio-graphic-design-history-and-visual-studies/24048/>

Kruk Sergei, "Semiotics of visual iconicity in Leninist 'monumental' propaganda", in *Visual Communication Journal*, 2008, Vol 7(1): 27–56. URL: <http://vcj.sagepub.com/10.1177/1470357207084864>

Серто Мишель де, "Разновидности письма, разновидности истории", in: *Логос*, 2001, №4. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_4/02.htm

Орлова Галина, "Апология странной вещи: 'маленькие хитрости' советского человека", in: *Неприкосновенный запас*, 2004, №2(34). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2004/34/orl10.html>

Дубин Борис, "Мишель де Серто, летописец вычеркнутого", in: *Логос*, 2001, №4. URL:

http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_4/01.htm

Добренко Екатерина, “Ты записался добровольцем?”, in: *Новый мир*, 1998, №9. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/9/dobrov.html

Гурова Ольга, “Продолжительность жизни вещей в советском обществе: заметки по социологии нижнего белья”, in: *Неприкосновенный запас*, 2004, №2(34). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2004/34/gurov9.html>

Аронсон Олег, “Пустое время. Монтаж и документальность кино”, in: *Киноведческие записки*. 2000, №49. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/362/>

Гройс Борис, “Борьба против музея или демонстрация искусства в тоталитарном пространстве”, in: *Арт-Азбука*. Под ред. М. Фрая. URL: <http://azbuka.gif.ru/critics/grois-borba-s-muzejami>

Мурашов Юрий, “Интимизация политического: СССР после ‘великого перелома’. Советский этос и радиофикация письма”, in: *НЛО*, 2007, №86. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/mu2.html>

Серов Сергей, “Картинка и текст”, in: *Kak.ru*. URL: kak.ru/columns/serov/a3316/

Социально – экономическое развитие БССР в 70-80 годы XX века. URL: <http://www.historias.ru/hias-897-1.html>

Кузнецов Георгий, Месяцев Николай, “Золотые годы отечественного телевидения”, Сайт: Музей телевидения и радио в интернете, URL: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=4623&page=1

Исследования и публикации советского периода

1. Атрахович Алена, “Творчы патэнцыял плаката”, in: *Мастацтва*, 1985. № 12, с. 26-30.
2. Атрахович Елена, *Тенденции развития белорусского плаката 1960-1980-х годов* [Микроформа]. Минск, 1987.
3. Атраховіч Алена, “Вобраз і слова ў плакаце”, in: *Мастацтва Беларусі*, 1984, № 8, с. 50-53.
4. Атраховіч Алена, “Лаканізм, логіка, пучуцці. Выяўленча-вобразная структура беларускага плаката 1960-ых – першай паловы 1980-ых гадоў”, in: *Мастацтва Беларусі*, 1987, № 3, с. 5-8.
5. Атраховіч Алена, “Несупакоенасць”, in: *Мастацтва Беларусі*, 1987, № 5, с. 33-34.
6. Атраховіч Алена, “Плакат-дыялог”, in: *Мастацтва Беларусі*, 1986, № 3, с. 18-20.
7. Атраховіч Алена, “Плакат-змагар”, in: *Мастацтва Беларусі*, 1986, № 3, с. 18-20.
8. Атраховіч Алена, “Шрыфт як прадмет мастацтва”, in: *Мастацтва Беларусі*, 1989, № 5, с. 37-41.
9. Атраховіч Алена, “Эвалюцыя мастацкіх асаблівасцей беларуская плакатнай графікі”, in: *Веці Акадэміі навук Беларуская ССР*, 1986, № 6.
10. Белорусская Советская Социалистическая Республика. Мн., 1978.
11. Богдеско Илья, *Иллюстрация, каллиграфия, станковая графика, рисунок, монум. искусство*. Москва: Сов. художник, 1987.
12. Валадзько Франц, “І заклік, і вобраз. Нататкі пра стан нагляднай агітацыі”, in:

Мастацтва Беларусі, 1986, № 2, с. 12-16.

13. *Вопросы разработки новых типографских шрифтов для русского и латинского алфавитов*. Труды ВНИИОПИТ.— М., 1974.

14. Гущева Т. “Шрифт в промышленности”, in: *Техническая эстетика*, 1964, № 10, с. 18-21.

15. Ігнаценка Трафим, Шматаў Віктар, “Прапагандыст, агітатар, выхавачель”, in: *Мастацтва Беларусі*, 1984, №8, с.54-56.

16. Ладур Михаил, “Заметки редактора. О высоком призвании заводского художника”, in *Декоративное Искусство СССР*, 1966, №4, с. 1.

17. Ленсу Яков, “Гармония ў свеце рэчаў. Дзесяць гадоў дызайну мясцовай прамысловасці Беларусі”, in: *Мастацтва*, 1983, №6, с. 20-21.

18. Наливайка Людміла, “Беларуская плакатная Ленініяна”, in: *Мастацтва*, 1983, №1, с.16-18.

19. Налівайка Людміла, “Залатыя сны па сцэнарыю”, in: *Мастацтва Беларусі*, 1991, №5, с. 28-32.

20. Свирида Инесса, *Советский плакат*. Москва: Знание, 1979.

21. Сильвестров Д. “Между поэзией и живописью”, in: *Декоративное искусство СССР*, 1988, №3(124), с. 10-17.

22. Тагиров Фаик, “Некоторые вопросы стандартизации типографских шрифтов”, in: *Вопросы разработки новых типографских шрифтов для русского и латинского алфавитов* : Труды / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т оборудования для печ. изд. картонной и бум. Тары, Москва, 1974.

23. Тагиров Фаик, *Советские типографские шрифты: (СССР) / Междунар. выставка "Инполиграфмаш-69"*. Москва : ВИНТИ, 1969.

24. Тагиров Фаик, “О развитии шрифтового дела в Советском Союзе”, in: *Книга. Исследования и материалы*. Сборник / Всесоюз. кн. палата. Москва : Книга, 1966. сб. XIII.с. 81-91.

25. Тагиров Фаик, “Многонациональная шрифтовая культура”, in: *Полиграфия*, 1972, №12, с. 44-45.

26. Телингатер Соломон, Каплан Лев, *Искусство акцидентного набора*. М. : Книга, 1965.

27. *Художники печати Советской Белоруссии*. Мн.: Беларусь. 1986.

28. Церашчатава В.В. *Беларуская кніжная графіка 1917-1941*. Мн.: Навука і тэхніка, 1978.

29. Шицгал Абрам, *Русский рисованный книжный шрифт советских художников: Альбом образцов / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т полигр. пром-сти и техники Главиздата М-ва культуры СССР*. Москва: Искусство, 1953.

30. Шицгал Абрам, *Русский типографский шрифт: Вопр. истории и практика применения*, 2-е изд., испр. и доп., Москва: Книга, 1985.

31. Шицгал Абрам, *Шрифтовое оформление современной книги СССР и зарубежных стран : Обзор отечеств. и зарубежных изданий / Гос. ком. Совета Министров СССР по печати*. Всесоюз. науч.-исслед. ин-т полигр. пром-сти. Москва, 1964.

32. Шматаў Віктар, “Беларускі плакат”, in: *Малодосць*, 1981, №2, с. 160-161.

33. Шматаў Віктар, “Заўсёды ў пошуку”, in: *Мастацтва Беларусі*, 1989, № 6, с. 40-42.

34. Шматаў Віктар, *Беларуская сатырычная графіка*. Мінск: Навука і тэхніка, 1971.

35. Антонович Славомир, *Петр Машероов: Документальная повесть*, Минск: МП “Веснік”, 1993

36. Симонов Константин, “Чувство долга”, in: Смирнов Сергей, *Брестская крепость. Документальная книга*, Мінск: Маст. Літ., 1991, с. 409-410.

37. Смирнов Сергей, *Брестская крепость. Документальная книга*. Мінск.: Маст. Літ., 1991.

СОКРАЩЕНИЯ

БСД – Белорусский союз дизайнеров

БФ ВНИИТЭ – Белорусский филиал Всесоюзного Института Технической Эстетики

ВЛКСМ – Всесоюзный Ленинский Коммунистический Союз Молодежи

КП РБ – Книжная палата Республики Беларусь

КПБ – Коммунистическая партия Белоруссии

КСМБ – Коммунистический Союз Молодёжи Белоруссии

ЛКСМБ – Ленинский Коммунистический Союз Молодежи Белоруссии

МВК - Мастацка-вытворчы камбінат (Художественно-производственный комбинат)

НББ – Национальная библиотека Беларуси, Минск

НИИ Полиграфмаша – Научно-исследовательский институт Полиграфического машиностроения

ОНШ НИИ Полиграфмаша - Отдел новых шрифтов Научно-исследовательского института Полиграфического машиностроения

ПК им. Я. Колоса – Полиграфический комбинат имени Якуба Колоса.

СМ БССР - Саюз Мастакоў БССР (Союз художников БССР)

СПИСОК ІЛЛЮСТРАЦІЙ³⁵²

1. Волков Сергей, (1942). *Турбот і працы ў нас багата, ляжыць і ў вус не дзьме Іван – хоць падымай яго дамкратам, ці подганяй пад'ёмны кран* (Забот и работы у нас достаточно, лежит и в ус не дует Иван – хоть поднимай его домкратом или подгоняй подъемный кран). Агітплакат, МВК, 1974. 79х59,5 см. Шелкография. Тираж 870 экз., НББ.
2. Шматов Виктор, (1936). *Была ў раён камандыроўка – уладкаваўся вельмі лоўка, пад выглядам адказнай справы ён лынды біў за кошт дзяржавы*. (Была в район командировка – устроился он очень ловко, под видом ответственного дела, он бил баклуши за государственный счет). Агітплакат, МВК, 1973. 60х80 см. Шелкография. Тираж 1070 экз. НББ.
3. Гурло Николай, (1914—1980). *Было заўсёды так: дзе п'янства, там і брак. Не здрыганецца ў нас рука – далей такога ад станка!* (Всегда было так: где пьянство, там и брак. Не дрогнет у нас рука – подальше такого от станка!) Агітплакат, МВК, 1972. 79,5х52,5 см. Шелкография. Тираж 860 экз. НББ.
4. Чуркин Аскольд, (1930—1985). *Аб “гармоніі класаў” крычаць багатыя, бакатыя і памагатыя. “Гармоніі з капіталам у нас не будзе!” гавораць рабочыя, простыя людзі.* (О “гармонии классов” кричат богатые, пузатые и их помощники. “Гармонии с капиталом у нас не будет”, говорят рабочие простые люди). Агітплакат, МВК, 1973. 60х80 см. Шелкография. Тираж 1000 экз. КП РБ.
5. Малиновский Роман, (1926). *Юнацтва выкрывае імперыялізм. Анджэла, мы з табой.* (Юношество (молодежь) обличает империализм. Анжела, мы с тобой!) Агітплакат, МВК, 1972. 60х80 см. Шелкография. Тираж 800 экз. КП РБ.
6. Чурко Леонард, (1931—1983). *Жыццё шматграннае навокал такому вось не вабіць вока. Круг ітарэсаў яго вузкі – мазгам ніякае нагрузкі.* (Разнообразная жизнь вокруг такому не радует глаз. Круг интересов его узкий – мозгам никакой нагрузки). Агітплакат, МВК, 1974. 79,5х59,5 см. Шелкография. Тираж 800 экз. НББ.
7. Чуркин Аскольд, (1930—1985). *Шыпяць гадзюкі з-пад калоды пра слізкі “рай” свой і “Свабоду”, а выцінае кожны гад усё адно – змяіны яд.* (Шипят гадюки из-под колоды про скользкий “рай” свой и “Свободу”, но выделяет каждый гад – всё равно только – змеиный яд). Агітплакат, МВК, 1968. 60х80 см. Шелкография. Тираж 600 экз. НББ.
8. Выпас Фёдор, (1927). *Адзіная мэта ўсіх народаў: мір, дружба, роўнасьць, свабода.* (У всех народов единая цель: мир, дружба, равенство, свобода). Агітплакат, МВК, 1966. 80х60 см. Шелкография. Тираж 500 экз. КП РБ.
9. Кальмаева Людмила, (1946). *Навекі народы з'яднаны ў змаганні за ішчасце і мір.* (Навсегда народы объединены в борьбе за счастье и мир). Агітплакат, 1978. 82х58 см.

³⁵² Приводится следующая информация: имя автора, дата рождения и если известна – сметри, название плаката, которое, как правило, совпадает с текстом плаката, перевод названия/текста на русский язык, организация заказчик плаката, место печати, год издания плаката, размер листа, технология печати, тираж и место хранения плаката. Если плакат печатался в двух вариантах, например, шелкографией и офсетной печатью, то указывается заказчик, место печати, размер и техника печати, тираж и место хранения под цифрой 1 и 2.

Офсетная печать. Тираж неизвестен. КП РБ.

10. Филимонов Виктор, (1938—1998). *Упэўненым крокам да новых перамог!* (Уверенным шагом к новым победам!). 1) Агітплакат, МВК, 1974. 79,5х59,5 см. Трафарет. Тираж 868 экз. НББ.

2) Издательство “Беларусь”, ПК им. Я. Колоса, 1974. 56,5х90 см. Офсетная печать. Тираж 6000 экз.

11. Данченко Григорий, (1942). *Упэўненым крокам да камунізму!* (Уверенным шагом к коммунизму!) Агітплакат, МВК, 1978. 60х80 см. Шелкография. Тираж 1880 экз. НББ.

12. Крейдик Игорь, (1937). *Канстытуцыя дзейнічае, жыве, працуе!* (Конституция живет, действует, работает!) Агітплакат, МВК, 1978. 79,5х59 см. Шелкография. Тираж 1880 экз. НББ.

13. Малиновский Роман, (1926). *Юноши и девушки! Следуйте дорогами отцов, умножайте их революционные, боевые и трудовые традиции!* Агітплакат, МВК, 1972. 60х80 см. Шелкография. Тираж 860 экз. НББ.

14. Малиновский Роман, (1926). *Аб тых, хто ўжо не прыйдзе ніколі, памятайце!* (О тех, кто уже никогда не придет, помните!) Агітплакат, МВК, 1975. 79х59 см. Шелкография. Тираж 2221 экз. НББ.

15. Гурло Николай, (1914—1980). *Ніякай літасці буянам – спыніце хатніх хуліганаў!* (Никакого снисхождения дебоширам – остановите домашних хулиганов!) Агітплакат, МВК, 1971. 79,5х59 см. Шелкография. Тираж 951 экз. НББ.

16. Игнатенко Трофим, (1916—1984). *Сёння вучань – заўтра рабочы.* (Сегодня ученик – завтра рабочий). Агітплакат, МВК, 1974. 60х80 см. Шелкография. Тираж 870 экз. НББ.

17. Крейдик Игорь, (1937). *Горда трымае наша пакаленне сцяг, што ўручыў вялікі Ленін.* (Гордо держит наше поколение флаг, который вручил великий Ленин). Агітплакат, МВК, 1970. 60х79,5 см. Шелкография. Тираж 1140 экз. НББ.

18. Чурко Леонард, (1931—1983). *Саламаха Варвара Міхайлаўна.* (Соломахо Варвара Михайловна). Агітплакат, МВК, 1972. 60х79,5 см. Шелкография. Тираж 800 экз. НББ.

19. Калинин Петр, (1928). *Героям працы – слава! Тітов М. С.* (Героям труда – слава! Титов М.С.). Агітплакат, ПК им. Я. Колоса, 1972. 58х82 см. Офсетная печать. Тираж 1000 экз. НББ.

20. Белецкий Израиль, *Новабудоўлям – ударныя тэмпы.* (Новостройкам – ударные темпы). Агітплакат, Издательство “Беларусь”; Гродно. Гродненская фабрика офсетной печати, 1976. 56,5х84 см. Офсетная печать. Тираж 2500 экз. НББ.

21. Крейдик Игорь, (1937). *У імя росквіту Радзімы працаваць з натхненнем, творча.* (Во имя процветания Родины работать с вдохновением, творчески). Агітплакат, МВК, 1976. 59,5х80 см. Шелкография. Тираж 2532 экз. НББ.

22. Исыпов Г. *Тебе, Радзіма, наша праца!* (Тебе, Родина, наш труд!) Агітплакат, МВК, 1968. 59,5х80 см. Шелкография. Тираж 700 экз. НББ.

23. Замах Леонид, (1911—1982). *50 год БССР і КПБ. (50 лет БССР и КПБ).* Агітплакат, МВК, 1968. 59,5х80 см. Шелкография. Тираж 700 экз. НББ.
24. Круковский Владимир, (1937). *Сейбіт! Не траць часу, зямля чакае!* (Сеятель! Не трать время, земля ждет!) Агітплакат, МВК, 1975. 60х79,5 см. Шелкография. Тираж 2200 экз. НББ.
25. Филимонов Виктор, (1938—1998). *Паўвека пад ленинскім сцягам чырвоным ідзе камсамол - наша слава і гонар!* (Полвека под ленинским красным флагом идет комсомол - наша слава и честь!) Агітплакат, МВК, 1974. 60х79,5 см. Шелкография. Тираж 870 экз. КП РБ.
26. Кузьмичёв Сергей, (1954). *КСМБ.* 1980. Агітплакат, издательство “Беларусь”, ПК им. Я. Колоса. 87х116 см. Офсетная печать. Тираж 3000 экз. НББ.
27. Малиновский Роман, (1926). *Будзь варты памяці бацькоў!* (Будь достоин памяти отцов!) Агітплакат, МВК, 1974. 60х80 см. Шелкография. Тираж 870 экз. НББ.
28. Капелян Иосиф, *У боях з інтэрвентамі і белогвардзейцамі, у агні Грамадзянскай вайны нарадзілася Чырвоная рабоча-сялянская армія – армія рэвалюцыі, армія працоўных. З тэзісаў ЦК КПСС да 50-годдзя Вялікага Кастрычніка.* (В боях с интервентами и белогвардейцами, в огне Гражданской войны, родилась рабоче-крестьянская Красная армия – армия революции, армия трудящихся. Из тезисов ЦК КПСС к 50-летию Великого Октября). Агітплакат, МВК, 1967. 80х60 см. Шелкография. Тираж 1000 экз. НББ.
29. Стома Николай, (1939-1993) *Радзіма мая дарагая, красуйся і ў ішчасці жыві!* (Родина моя дорогая, красуйся и в счастье живи!) Агітплакат, МВК, 1978. 60х80 см. Шелкография. Тираж 1000 экз. НББ.
30. Лалеев О. *Выкананне заданняў дзевятай пяцігодкі не магчыма без усеагульнага ўскарэння навукова-тэхнічнага прагрэсу.* (Выполнение заданий девятой пятилетки невозможно без всеобщего ускорения научно-технического прогресса). Агітплакат, МВК, 1973. 60х79 см. Шелкография. Тираж 1053 экз. НББ.
31. Капелян Иосиф, (1936) *Хлебароб, час не чакае!* (Крестьянин (хлебопашец), время не ждет!) Агітплакат, МВК, 1972. 60х80 см. Шелкография. Тираж 1000 экз. НББ.
32. Филимонов Виктор, (1938—1998). *Ударныя стройкі камсомала – школа закалки, мужества школа.* Агітплакат, МВК, 1971. 60х80 см. Шелкография. Тираж 654 экз. НББ.
33. Филимонов Виктор, (1938—1998). *Будаўнікам слава!* (Строителям слава!) Агітплакат, МВК, 1974. 60х79 см. Шелкография. Тираж 870 экз. НББ.
34. Крейдик Игорь, (1937) *Збярэм ураджай бульбы хутка і без страт!* (Соберем урожай картошки быстро и без потерь!) Агітплакат, МВК, 1976. 60х80 см. Шелкография. Тираж 1320 экз. НББ.
35. Крейдик Игорь, (1937). *Камсамольцы! Рашэнні XXVI з'езда ЛКСМБ выканаем!* (Комсомольцы! Решения XXVI съезда ЛКСМБ выполним!) Агітплакат, МВК, 1979. 60х80 см. Шелкография. Тираж 2154 экз. НББ.
36. Сикора Жанна, (1939). *Рытм дакладны, тэмпы высокія, якасць выдатная.* (Ритм

точный, темп высокий, качество отличное). Агітплакат, МВК, 1978. 60х80 см. Шелкография. Тираж 2745 экз. НББ.

37. Чуркин Аскольд, (1930—1985). *25 год Савета эканамічнай узаемадапамогі.* (25 лет Совета экономической взаимопомощи). Агітплакат, МВК, 1974. 60х80 см. Шелкография. Тираж 870 экз. НББ.

38. Малиновский Роман, (1926). *Час не чакае! Мы гатовы, а вы?* (Время не ждет! Мы готовы, а вы?) Агітплакат, МВК, 1975. Шелкография. Тираж 2100 экз. КП РБ.

39. Калинин Петр, (1928). *Усе на выбары! 4 сакавіка 1979 года Выбары ў Вярхоўны Савет СССР.* (Все на выборы! 4 марта 1979 года Выборы в Верховный Совет СССР). Издательство “Беларусь”, ПК им. Я. Колоса, 1979. 86х58 см. Офсетная печать. Тираж 20 000 экз. НББ.

40. Малиновский Роман, (1926). *Справедлівая справа арабаў – пераможжа!* (Справедливое дело арабов – победит!) Агітплакат, МВК, 1972. 60х80 см. Шелкография. Тираж 800 экз. НББ.

41. Крейдик Игорь, (1937). *Ударнаю працай, юнацтвам гарачым рашаючы год пяцігодкі адзначым.* (Ударным трудом, горячим юношеством отметим решающий год пятилетки). Агітплакат, МВК, 1973. 60х80 см. Шелкография. Тираж 800 экз. КП РБ.

42. Замах Леонид, (1911—1982). *Усе на Вибары ў Вярхоўны Савет СССР!* (Все на выборы в Верховный Совет СССР!) Агітплакат, МВК, 1970. 80х60 см. Шелкография. Тираж 2300 экз. НББ.

43. Ересько Виктор, (1952). *Усе на выбары! 24 лютага 1980 года Вибары ў Вярхоўны Савет БССР і мясцовыя саветы народных дэпутатаў.* (Все на выборы! 24 февраля 1980 года Выборы в Верховный Совет БССР и местные советы народных депутатов). Издательство “Беларусь”, ПК им. Я. Колоса, 1980. 86х58 см. Офсетная печать. Тираж 5 000 экз. НББ.

44. Волков Сергей, (1942). *Як радым не быць нам з прычыны такой: выдатная якасць – выдатны настрой!* (Как не радоваться по причине такой: отличное качество – отличное настроение!) Агітплакат, МВК, 1977. 79,5х59,5 см. Шелкография. Тираж 2300 экз. НББ.

45. Ганцевич Григорий, (1918-1986). *Усе на суботнік!* (Все на субботник!) Агітплакат, МВК, 1972. 60х80 см. Шелкография. Тираж 800 экз. НББ.

46. Шматов Виктор, (1936). *Са святам! 8 сакавіка Міжнародны жаночы дзень.* (С праздником! 8 марта Международный женский день). Агітплакат, МВК, 1968. Шелкография. 60х80 см. Тираж 600 экз. НББ.

47. Чепик Михаил, (1925—2000). *З Новым годам! Будзьце шчаслівы, будзьце здаровы! У годзе наступным вам поспехаў новых!* (С новым годом! Будьте счастливы, будьте здоровы! В новом году вам успехов новых!) Агітплакат, МВК, 1967. 80х60 см. Шелкография. Тираж 1000 экз. НББ.

48. Красков Владимир, *Буду такім, як дзядуля.* (Буду таким, как дедушка). Агітплакат, МВК, 1967. 84х60 см. Шелкография. Тираж 1140 экз. НББ.

49. Замах Леонид, (1911—1982). *Рабочы гонар беражы. (Береги честь рабочего).* 1) Агітплакат, МВК, 1967. 60х80 см. Шелкография. Тираж 600 экз. НББ. 2) Гос. издательство БССР, издательство «Звязда», 95х65 см. Офсетная печать. Тираж 4000 экз. НББ.
50. Васюк Владимир, *Ідэі Леніна жывуць і перамагаюць. (Идеи Ленина живут и побеждают).* Издательство “Беларусь”, ПК им. Я. Колоса, 1980. 84х56 см. Офсетная печать. Тираж 4000 экз. НББ.
51. Круковский Владимир, (1937). *“Стану песняй у народзе”. Цётка. 100 год з дня нараджэння выдатнай беларускай паэтэсы Цёткі /Пашкевіч А./ 15.7.1876 – 17.2.1906. (“Стану песней в народе”. Тётка. 100 лет со дня рождения великой белорусской поэтессы Тётки (А. Пашкевич).* Агітплакат, МВК, 1976. 60х79,5 см. Трафарет. Тираж 2539 экз. НББ.
52. Гурло Николай, (1914—1980). *Вядома, якая ў хабарнікаў мэта... Давалі адзін аднаму па сакрэту... Абое яны атрымалі за гэта... (Известно, какая у взяточников цель... Один другому дал по секрету... Оба получили за это...).* Агітплакат, МВК, 1976. 59х79,5 см. Шелкография. Тираж 2543 экз. НББ.
53. Ганцевич Григорий, (1918-1986). *Адны прамовы ды вымовы ад ніх карысці аніні. Сягодня стыль патрэбен новы – заўсёды быць з людзьмі. (Одни предложения да выговоры, от которых никакой нет пользы. Сегодня нужен новый стиль – всегда быть с людьми).* Агітплакат, МВК, 1968. 60х81 см. Шелкография. Тираж 600 экз. НББ.
54. Чурко Леонард, (1931—1983). *Вытворчы брак, хвароба, прагул, злачынства... (Производственный брак, болезнь, прогул, преступление...)* Агітплакат, издательство “Беларусь”, 1977. 58х84 см. Офсетная печать. НББ.
55. Чуркин Аскольд, (1930—1985). *Чорных палкоўнікаў чорныя справы — над Грэцыяй хунта вісне крывава. (Черные дела черных полковников нависают кроваво над Грецией).* Агітплакат, МВК, 1968. 80х59,5 см. Шелкография. Тираж 700 экз. НББ.
56. Терещенко Юрий, *Нашай планеце – бяспеку і мір. (Нашей планете – безопасность и мир).* 59х84 см. Агітплакат, издательство “Беларусь”, 1975. Офсетная печать. НББ.
57. Филимонов Виктор, (1938—1998). *Мір – сцяг нашай эпохі. (Мир – это знамя нашей эпохи).* Агітплакат, издательство “Беларусь”, 1978. 56,5х76 см. Офсетная печать. НББ.
58. Соловьев Валерий, (1952). *ВЛКСМ. З нястрымным запалам юнацкіх гадоў мы ўперад нясем эстафету бацькоў. (С неудержимым запалом юношеских лет мы вперед несем эстафету отцов).* Агітплакат, МВК, 1968. 80х60 см. Шелкография. Тираж 700 экз. НББ.
59. Чепик Михаил, (1925—2000). *50 лет ЛКСМБ. Камсамол у барацьбе і працы заўсёды з партыяй, з народамі. (50 лет ЛКСМБ. Комсомол в борьбе и труде всегда с партией, народом).* Агітплакат, МВК, 1970. 60х80 см. Шелкография. Тираж 1140 экз. НББ.
60. Выпас Фёдор, (1927). *Пяцігодку датэрмінова выканаем! (Пятилетку досрочно выполним!)* Агітплакат, МВК, 1967. 59,5х79,5 см. Шелкография. Тираж 600 экз. НББ.
61. Владычик Иван, (1939). *Рашэнні XXV з'езда КПСС выканаем! (Решения XXV съезда КПСС выполним!)* Агітплакат, МВК, 1979. 60х79 см. Шелкография. Тираж 1140 экз. НББ.
62. Владычик Иван, (1939). *Сустрэнем 26 з'езд КПСС ударнай працай! (Встретим 26 съезд*

КПСС ударным трудом!) Агітплакат, ПК им. Я. Колоса, 1980. 54x85 см. Офсетная печать. Тираж 9000 экз. НББ.

63. Крейдик Игорь, (1937). *XXVI з'езду ЛКСМБ ударную вахту*. (XXVI съезд ЛКСМБ ударную вахту). Агітплакат, МВК, 1979. 60x78 см. Шелкография. Тираж 1850 экз. НББ.

64. Давидович Исаак, (1911—1993). *Сорак год Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі*. (40 лет Белорусской Советской Социалистической Республике). Гос. Издательство БССР, ПК им. Я. Колоса, 1958. 66x102 см. Офсетная печать. Тираж 5000 экз. НББ.

65. Замах Леонид, (1911—1982). *З малога доміка над Свіслаччу пралёг у будучыню, партыя, твой шлях, шлях барацьбы і слаўных перамог, якія не пагаснуць у вяках*. (Из маленького домика над Свислочью пролег в будущее, партия, твой путь, путь борьбы и славных побед, которые не померкнут в веках). Агітплакат, МВК, 1966. 80x120 см. Шелкография. Тираж 850 экз. КП РБ.

66. Радунский Израиль, (1929) *XXIV съезд Ленинской партии. Я планов наших люблю грамадзьё*. Агітплакат, МВК, 1971. 80x60 см. Шелкография. Тираж 332 экз. НББ.

67. Крейдик Игорь, (1937). *XXXV год перамогі савецкага народа ў Вялікай Айчыннай вайне*. (XXXV лет победе советского народа в Великой Отечественной войне). Агітплакат, МВК, 1980. 60x90 см. Шелкография. Тираж 2000 экз. НББ.

68. Круковский Владимир, (1937). *50 год Саюзу ССР*. (50 лет Союзу ССР). Агітплакат, МВК, 1972. 60x80 см. Шелкография. Тираж 840 экз. НББ.

69. Чуркин Аскольд, (1930—1985). *Бясконца перамогі нашай слава, бо кожны дзень наш – пераможны дзень! На помнікі, на залатыя лаўры наш кожны год свае жывыя справы, як цытадэлі ўзятыя кладзе*. (Бесконечна слава нашей победы, потому что каждый день – это победный день. На памятники, на золотые лавры наш каждый год свои живые дела, как завоеванные цитадели возлагает). Агітплакат, МВК, 1980. 90x60 см. Шелкография. Тираж 2000 экз. НББ.

70. Круковский Владимир, (1937). *Прамень Кастрычніка нам асвятляе шлях*. (Луч Октября нам освещает дорогу). Агітплакат, МВК, 1978. 79,5x59 см. Шелкография. Тираж 1880 экз. НББ.

71. Замах Леонид, (1911—1982). *Беларусь! Зямля працоўнай славы, край вясны і сонечных дарог. Поступам упэўненым, дзяржаўным ты ідзеш да новых перамог. 1966-1970*. (Беларусь! Земля трудовой славы, страна весны и солнечных дорог. Уверенным государственным шагом ты идешь к новым победам). Агітплакат, МВК, 1966. 80x120 см. Шелкография. КП РБ.

72. Радунский Израиль, (1929). *50 год першай пяцігодкі*. (50 лет первой пятилетки). Агітплакат, МВК, 1979. 59x79,5 см. Шелкография. Тираж 2154 экз. НББ.

73. Хайрулин Якун, (1931). *Праца шчырая на службе ў цябе, наш родны край. Са спаборніцтвам мы ў дружбе – слова даў, стрымай! 3 год рашаючы*. (Щедрый труд на службе у тебя, наш родной край. С соревнованием мы в дружбе – слово дал, сдержи! 3 год решающий). Агітплакат, МВК, 1973. 60x80 см. Шелкография. Тираж 1070 экз. НББ.

74. Выпас Фёдор, (1927). *9 пяцігодка. Партый нашай - шчырае слова: планы працоўных здзейсніць гатовы!* (9 пятилетка. Партии нашей — честное слово: трудовые планы выполнить готовы!) Агітплакат, МВК, 1971. 60x80 см. Шелкография. Тираж 479 экз. КП РБ.
75. Науменко В. *З Новым годам!* (С новым годом!) Агітплакат, МВК, 1970. 80x60 см. Шелкография. Тираж 1100 экз. КП РБ.
76. Выпас Фёдор, (1927). *Новых Вам поспехаў у Новым годзе!* (Новых вам успехов в Новом году!) Агітплакат, МВК, 1969. 59,5x79,5 см. Шелкография. Тираж 1350 экз. НББ.
77. Крейдик Игорь, (1937). *З Новым 1972 годам!* (С новым 1972 годом!) Агітплакат, МВК, 1971. 60x80 см. Шелкография. Тираж 921 экз. КП РБ.
78. Крейдик Игорь, (1937). *З новым 1973 годам!* (С новым 1973 годом!) Агітплакат, МВК, 1972. 60x80 см. Шелкография. Тираж 840 экз. НББ.
79. Малиновский Роман, (1926). *1978. Мы вітаем цябе, зычым плёну багата. Новы год – працаўнік пяцігодкі дзесятай.* (1978. Мы поздравляем тебя, желаем больших успехов. Новый год – работник пятилетки десятой). Агітплакат, МВК, 1977. 79x59,5 см. Шелкография. Тираж 797 экз. НББ.
80. Автор неизвестен. *Янка Брыль.* Издательство “Народная Асвета”, 1979. 45x59 см. Офсет. Тираж 7000 экз. НББ.
81. Автор неизвестен. *Франциск (Георгий) Скорина.* Издательство “Народная Асвета”, 1980. Тираж 4500 экз. НББ.
82. Кроль Липа, (1909-1977). *Рэлігія – цемра.* (Религия – тьма). Агітплакат, МВК, 1967. 79x59 см. Шелкография. Тираж 600 экз. КП РБ.
83. Выпас Фёдор, (1927). *900 год Мінску. Гасцей сустракаем усім, чым багаты. У Мінск запрашаем сардэчна на свята!* (900 лет Минску. Гостей встречаем всем, чем богаты. В Минск приглашаем сердечно на праздник!) Агітплакат, МВК, 1967. 60x80 см. Шелкография. Тираж 3500 экз. НББ.
84. Биндлер Изабелла, (1932). *Ленин с нами*, 1965, in: *Lietuvos Plakatas*. Eds. Gedeminas A., Galkus J. Vilnius: Mintis, 1971, No. 173.
85. Гелгуда Юзас, (1938). *В.И. Ленин*, 1967, in: *Lietuvos Plakatas*. Eds. Gedeminas A., Galkus J. Vilnius: Mintis, 1971, No. 201.
86. Гвалда Кейстутис, (1927-2011). *Дорогой великого Октября*, 1966, in: *Lietuvos Plakatas*. Eds. Gedeminas A., Galkus J. Vilnius: Mintis, 1971, No. 194.
87. Гудмонас Ионас, (1941). *Концерт камерной музыки*, 1967, in: *Lietuvos Plakatas*. Eds. Gedeminas A., Galkus J. Vilnius: Mintis, 1971, No. 204.
88. Каушинис Витаутас, (1930). *Здравствуй, май!* 1967, in: *Lietuvos Plakatas*. Eds. Gedeminas A., Galkus J. Vilnius: Mintis, 1971, No. 213.
89. Юргиленене Нийоле, (1938). *Октябрь – всему человечеству на вечные времена*, 1967, in: *Lietuvos Plakatas*. Eds. Gedeminas A., Galkus J. Vilnius: Mintis, 1971, No. 203.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Волков С. *Турбот і працы ў нас багата, ляжыць і ў вус не дзьме Іван – хоць падымай яго дамкратам, ці падганяй пад'ёмны кран*, 1974.

Забот и работы у нас достаточно, лежит и в ус не дует Иван – хоть поднимай его домкратом или подгоняй подъемный кран.



2. Шматов В. *Была ў раён камандыроўка – уладкаваўся вельмі лоўка, пад выглядам адказнай справы ён лынды біў за кошт дзяржавы*, 1973.

Была в район командировка – устроился он очень ловко, под видом ответственного дела, он бил баклуши за государственный счет.





3. Гурло Н. Было заўсёды так: дзе п'янства, там і брак. Не здрыганецца ў нас рука – далей такога ад станка! 1972.

Всегда было так: где пьянство, там и брак. Не дрогнет у нас рука – подальше такого от станка!



4. Чуркин А. Аб “гармоніі класаў” крычаць багатыя, бакатыя і памагатыя. “Гармоніі з капіталам у нас не будзе!” гавораць рабочыя, простыя людзі, 1973.

О “гармонии классов” кричат богатые, пузатые и их помощники. “Гармонии с капиталом у нас не будет”, говорят рабочие простые люди.

5. Малиновский Р. Юнацтва выкрывае імперыялізм. Анджэла, мы з табой, 1972.

Юношество (молодежь) обличает империализм. Анжела, мы с тобой!



6. Чурко Л. Жыццё шматграннае навокал такому вась не вабіць вока. Круг ітарэсаў яго вузкі – мазгам ніякае нагрузкі, 1974.

Разнообразная жизнь вокруг такому не радует глаз. Круг интересов его узкий – мозгам никакой нагрузки.



9. Кальмаева Л. *Навекі народы з'яднаны ў змаганні за шчасце і мір*, 1978.

Навсегда народы объединены в борьбе за счастье и мир.



10. Филимонов В. *Упэўненым крокам да новых перамог!* 1974.

Уверенным шагом к новым победам!





11. Данченко Г. *Упэўненым крокам да камунізму!* 1978.

Уверенным шагом к коммунизму!



12. Крейдик И. *Канстытуцыя дзейнічае, жыве, працуе!* 1978.

Конституция живет, действует, работает!

13. Малиновский Р. *Юноши и девушки!*
Следуйте дорогами отцов, умножайте их
революционные, боевые и трудовые традиции!
 1972.



14. Малиновский Р. *Аб тых, хто ўжо не прыйдзе ніколі, памятайце!* 1975.

О тех, кто уже никогда не придет, помните!



15. Гурло М. *Ніякай літасці буянам – спыніце хатніх хуліганаў!* 1971.

Никакого снисхождения дебоширам – остановите домашних хулиганов!



18. Чурко Л. Саламаха Варвара Міхайлаўна., 1972



19. Калинин П. Героям працы – слава! Титов М. С., 1972

Героям труда – слава! Титов М. С.

20. Белецкий И. *Новабудоўлям – ударныя тэмпы*, 1976.

Новостройкам – ударные темпы.



21. Крейдик И. *У імя росквіту Радзімы працаваць з натхненнем, творча*, 1976.

Во имя процветания Родины работать с вдохновением, творчески.





22. Исыпов Г. *Табе, Радзіма, наша праца!* 1968

Тебе, Родина, наш труд!



23. Замах Л. 50 год БССР і КПБ, 1968.

50 лет БССР и КПБ

Сеятель! Не трать время, земля ждет!





25. Филимонов В. *Паўвека пад лєнінскім сцягам чырвоным ідзе камсамол - наша слава і гонар!* 1974.

Полвека под ленинским красным флагом идет комсомол - наша слава и честь!



26. Кузьмичёв С. *КСМБ*, 1980.

27. Малиновский Р. *Будзь варты памяці бацькоў!* 1974.

Будь достоин памяти отцов!



28. Капелян И. *У баях з інтэрвентамі і белавардзейцамі, у агні Грамадзянскай вайны нарадзілася Чырвоная рабоча-сялянская армія — армія рэвалюцыі, армія працоўных. З тэзісаў ЦК КПСС да 50-годдзя Вялікага Кастрычніка,* 1967.

В боях с интервентами и белогвардейцами, в огне Гражданской войны, родилась рабоче-крестьянская Красная армия — армия революции, армия трудящихся. Из тезисов ЦК КПСС к 50-летию Великого Октября.



29. Стома М. *Радзіма мая дарагая, красуйся і ў шчасці жыві!* 1978.

Родина моя дорогая, красуйся и в счастье живи!



30. Палеев О. *Выкананне заданняў дзевятай пяцігодкі не магчыма без усеагульнага ўскарэння навукова-тэхнічнага прагрэсу*, 1973.

Выполнение заданий девятой пятилетки невозможно без всеобщего ускорения научно-технического прогресса.

Крестьянин (хлебопашец), время не ждет!

[illegible]



33. Филимонов В. *Будаўнікам слава!* 1974 .

Строителям слава!



34. Крейдик И. *Зьярэм ураджай бульбы хутка і без страт!* 1976 .

Соберем урожай картошки быстро и без потерь!

35. Крейдик И. *Комсомольцы! Решения XXVI съезда ЛКСМБ выполняем!* 1979.

Комсомольцы! Решения XXVI съезда ЛКСМБ выполним!



36. Сикора Ж. *Ритм дакладны, тэмпы высокія, якасць выдатная*, 1978.

Ритм точный, темп высокий, качество отличное.





37. Чуркин А. 25 год Совета экономичнай узаемадапамогі, 1974.

25 лет Совета экономической взаимопомощи.



38. Малиновский Р. Час не чакае! Мы гатовы, а вы? 1975.

Время не ждет! Мы готовы, а вы?

39. Калинин П. *Усе на выбары! 4 сакавіка 1979 года Выбары ў Вярхоўны Савет СССР*, 1979.

Все на выборы! 4 марта 1979 года Выборы в
Верховный Совет СССР.



40. Малиновский Р. *Справедливая справа арабаў – пераможца!* 1972.

Справедливое дело арабов – победит!





41. Крейдик И. Ударною працай, юнацтвам гарачым рашаючы год пяцігодкі адзначым, 1973.

Ударным трудом, горячим юношеством отметим решающий год пятилетки.



42. Замах Л. Усе на Выбары ў Вярхоўны Савет СССР! 1970.

Все на выборы в Верховный Совет СССР!

Все на выборы! 24 февраля 1980 года Выборы
в Верховный Совет БССР и местные советы
народных депутатов.



Как не радоваться по причине такой: отличное
качество – отличное настроение!





45. Ганцевич Р. *Усе на суботнік!* 1972.

Все на субботник!



46. Шматов В. *Са святам! 8 сакавіка Міжнародны жаночы дзень*, 1968.

С праздником! 8 марта Международный женский день.



47. Чепик М. *З Новым годам! Будзьце шчаслівы, будзьце здаровы! У годзе наступным вам поспехаў новых!* 1967

С новым годом! Будьте счастливы, будьте здоровы! В новом году вам успехов новых!

48. Красков В. *Буду такім, як дзядуля,* 1967.

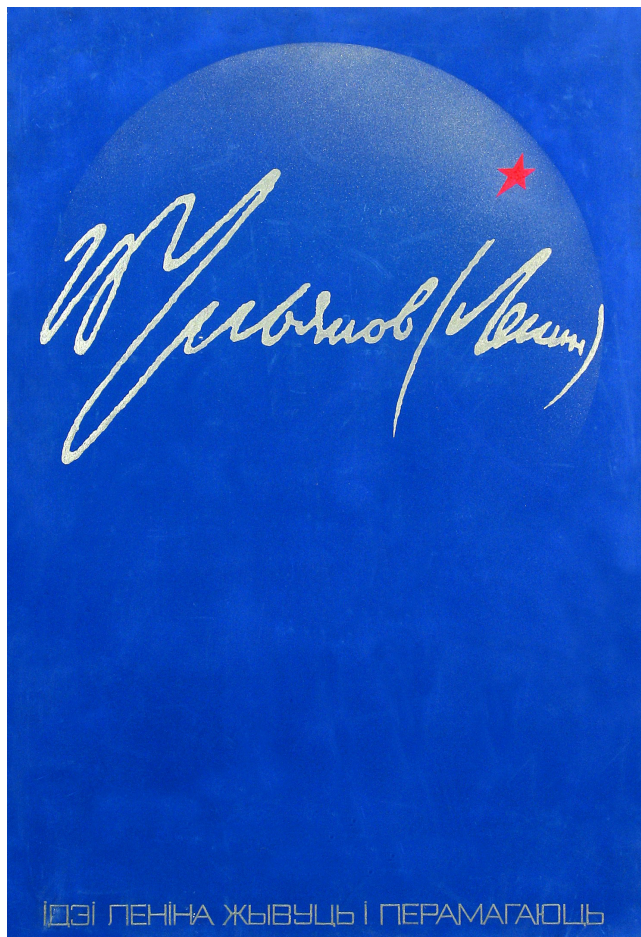
Буду таким, как дедушка.





49. Замах Л. *Рабочы гонар беражы*, 1970.

Береги честь рабочего.

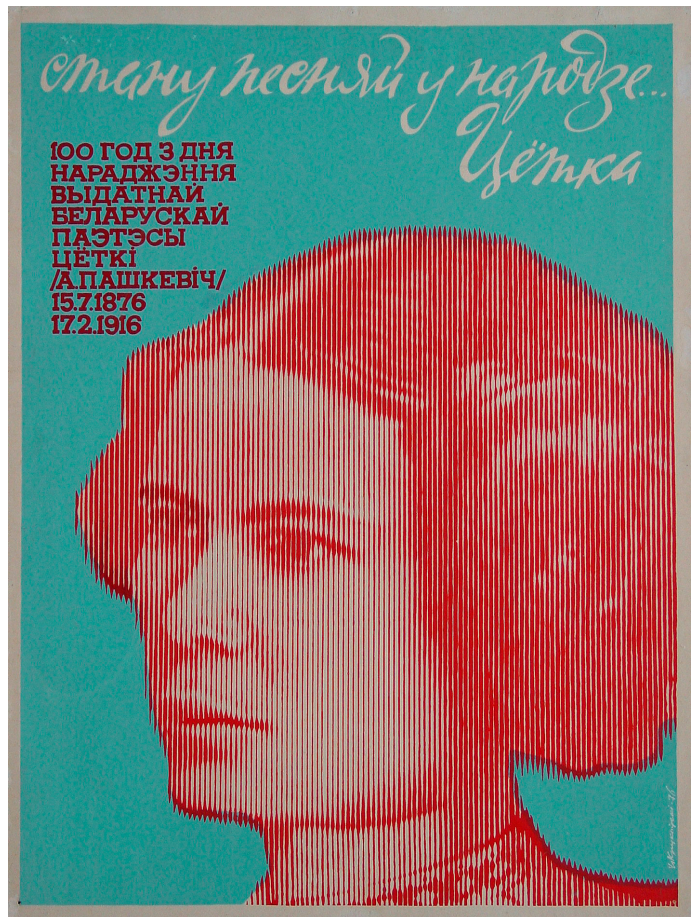


50. Васюк В. *Ідэі Леніна жывуць і перамагаюць*, 1980.

Идеи Ленина живут и побеждают.

51. Круковский В. “Стану песняй у народзе...”
Цётка. 100 год з дня нараджэння выдатнай
беларускай паэтэсы Цёткі /Пашкевіч А./
15.7.1876 – 17.2.1906, 1976.

“Стану песней в народе...” Тётка. 100 лет со дня
рождения великой белорусской поэтессы Тётки
(А. Пашкевич).



54. Чурко Л. *Выворчи брак, хвароба, прагул, злачынства...* 1977.

Производственный брак, болезнь, прогул, преступление...



55. Чуркін А. *Чорных палкоўнікаў чорныя справы — над Грэцыяй хунта вісне кровава*, 1968.

Черные дела черных полковников нависают кроваво над Грецией.



56. Терещенко Ю. *Нашай планете – безпеку і мир*, 1975.

Нашей планете – безопасность и мир.



57. Филимонов В. *Мир – стяг нашей эпохи*, 1978.

Мир – это знамя нашей эпохи.



58. Соловьев В. ВЛКСМ. З нястрымным запалам юнацкіх гадоў мы ўперад нясем эстафету бацькоў, 1968.

С неухватным запалам юнацескіх лет мы ўперад несем эстафету отцов.

59. Чепик М. 50 лет ЛКСМБ. Камсамол у барацьбе і працы заўсёды з партыяй, з народам, 1970.

50 лет ЛКСМБ. Комсомол в борьбе и труде всегда с партией, народом.





60. Выпас Ф. *П'яцігодку датэрмінова выканаем!* 1967.

Пятилетку досрочно выполним!



61. Владычик И. *Рашэнні XXV з'езда КПСС выканаем!* 1979.

Решения XXV съезда КПСС выполним!

62. Владычик И. *Сустрэнем 26 з'езд КПСС
ударнай працай!* 1980.

Встретим 26 съезд КПСС ударным трудом!



63. Крейдик И. *XXVI з'езду ЛКСМБ ударную
вахту,* 1979.

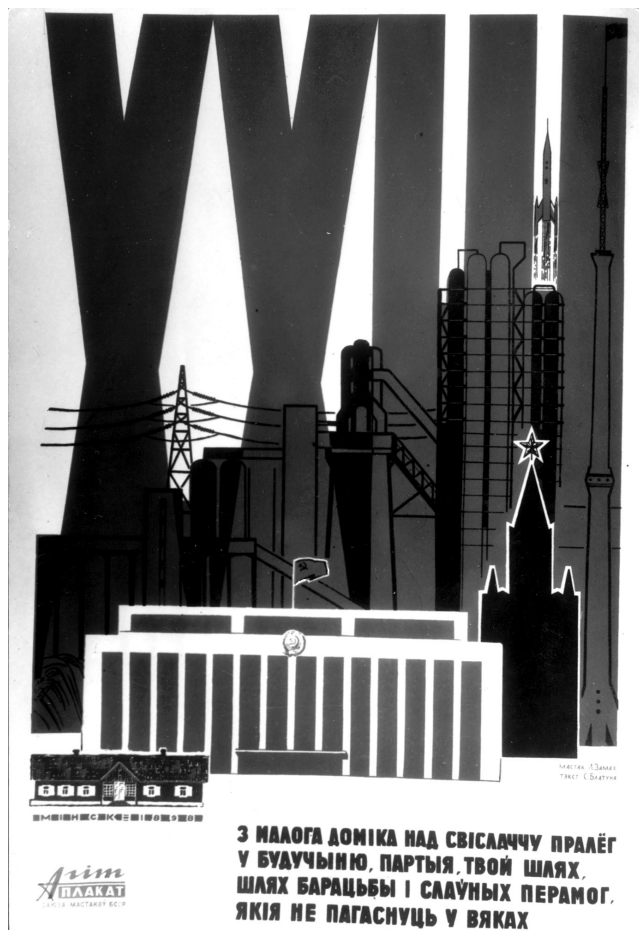
XXVI съезд ЛКСМБ ударную вахту.





64. Давидович І. *Сорак год Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі*, 1958.

Сорок лет Белорусской Советской Социалистической Республике.



65. Замах Л. *З малога доміка над Свіслаччу пралёг у будучыню, партыя, твой шлях, шлях барацьбы і слаўных перамог, якія не пагаснуць у вяках*, 1966.

Из маленького домика над Свислочью пролег в будущее, партия, твой путь, путь борьбы и славных побед, которые не померкнут в веках.



66. Радунский И. XXIV съезд Ленинской партии. Я планов наших люблю громадьё, 1971.

67. Крейдик И. XXXV год перамогі савецкага народа ў Вялікай Айчыннай вайне, 1980.

XXXV лет победе советского народа в Великой
Отечественной войне.





68. Круковский В. *50 год Союзу ССР*, 1972.

50 лет Союзу ССР



69. Чуркин А. *Бясконца перамогі нашай слава, бо кожны дзень наш – пераможны дзень! На помнікі, на залатыя лаўры наш кожны год свае жывыя справы, як цытадэлі ўзятыя кладзе*, 1980.

Бесконечна слава нашей победы, потому что каждый день – это победный день. На памятники, на золотые лавры наш каждый год свои живые дела, как завоеванные цитадели возлагает.



70. Круковский В. Промень Кастрычніка нам асвятляе шлях, 1978.

Луч Октября нам освещает дорогу.

71. Замах Л. Беларусь! Зямля працоўнай славы,
край вясны і сонечных дарог. Поступам
упэўненым, дзяржаўным ты ідзеш да новых
перамог. 1966-1970, 1966.

Беларусь! Земля трудовой славы, страна весны и
солнечных дорог. Уверенным государственным
шагом ты идешь к новым победам.





72. Радунский И. 50 год першай пяцігодкі, 1973.

50 лет первой пятилетки.



73. Хайрулин Я. Праца шчырая на службе ў цябе, наш родны край. Са спаборніцтвам мы ў дружбе – слова даў, стрымай! 3 год рашаючы, 1973.

Щедрый труд на службе у тебя, наш родной край. С соревнованием мы в дружбе – слово дал, сдержи! 3 год решающий.

74. Выпас Ф. 9 п'яцігодка. Партыі нашай - шчырае слова: планы працоўныя здзейсніць гатовы! 1971.

9 пятилетка. Партии нашей — честное слово: трудовые планы выполнить готовы!



75. Круковский В. 3 Новым годом! 1970.

С Новым годом!



76. Выпас Ф. *Новых Вам поспехаў у Новым годзе!* 1969.

Новых Вам успехов в Новом году!



77. Крейдик И. *3 Новым 1972 годам!* 1971.

С новым 1972 годом!

78. Крейдик И. *3 новым 1973 годам!* 1972.

С новым 1973 годом!

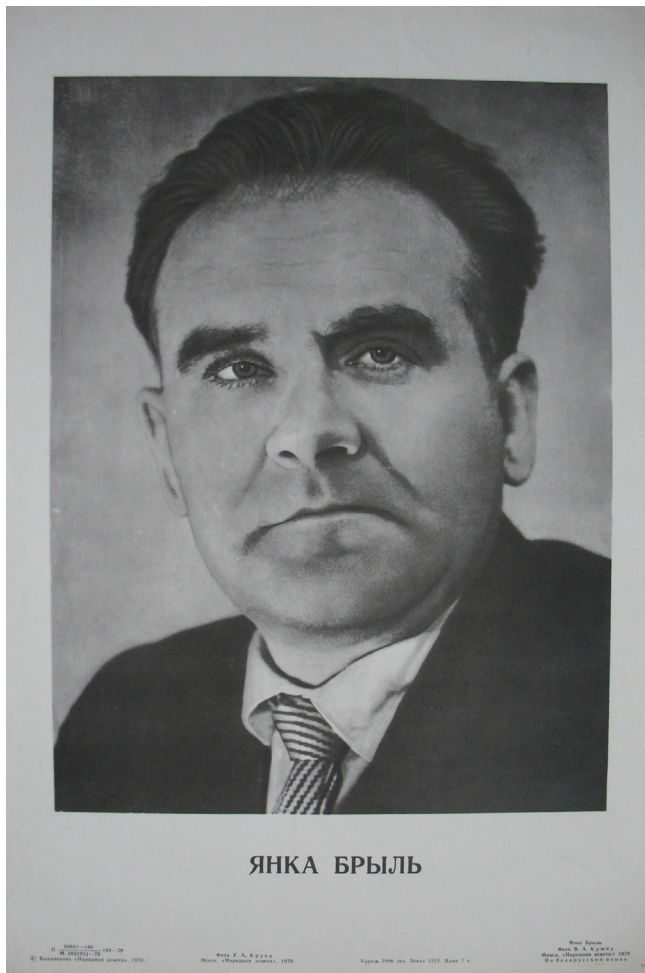


79. Малиновский Р. 1978 *Мы вітаем цябе, зычым плёну багата. Новы год – працаўнік пяцігодкі дзесятай, 1977.*

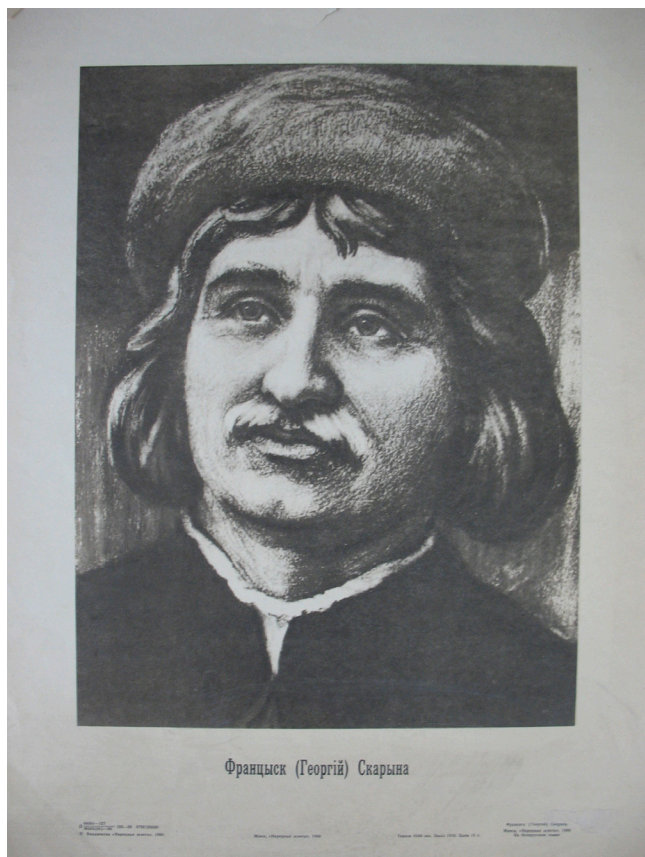
1978 Мы поздравляем тебя, желаем больших успехов. Новый год – работник пятилетки десятой.



80. Янка Брыль, 1979.



81. Франциск (Георгий) Скорина, 1980.



82. Крoль Л. Рэлігія – цемра, 1967.

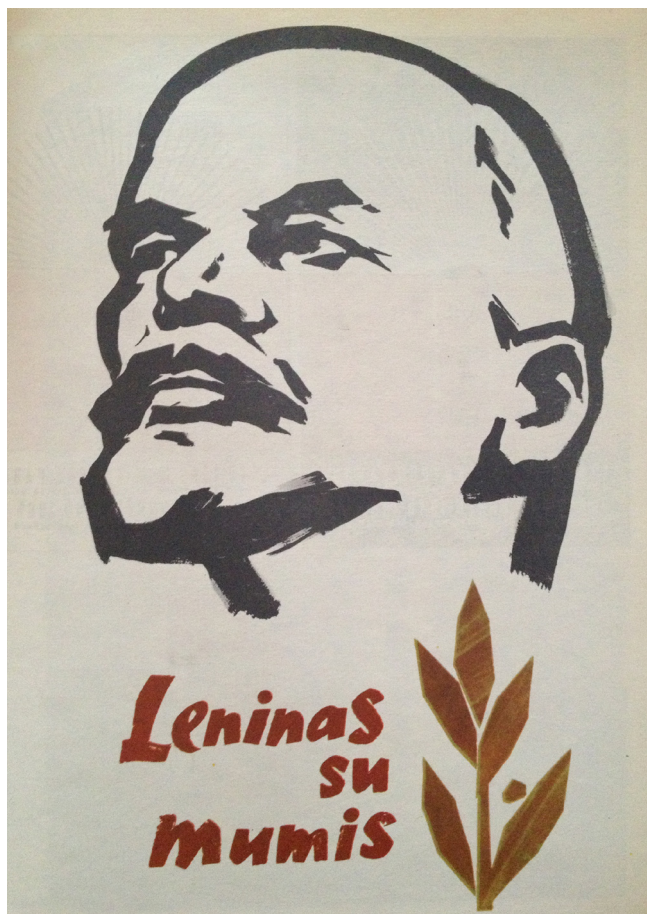
Религия – тьма.



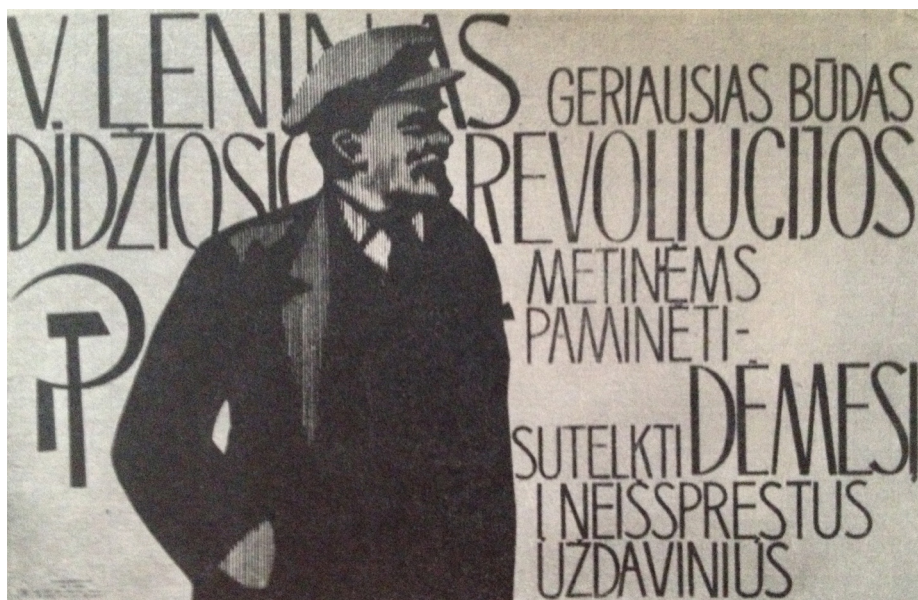
83. Выпас Ф. 900 год Мінску. Гасцей сустракаем усім, чым багаты. У Мінск запрашаем сардэчна на свята! 1967.

900 лет Минску. Гостей встречаем всем, чем богаты. В Минск приглашаем сердечно на праздник!





84. Биндлер И. *Ленин с нами*, 1965.

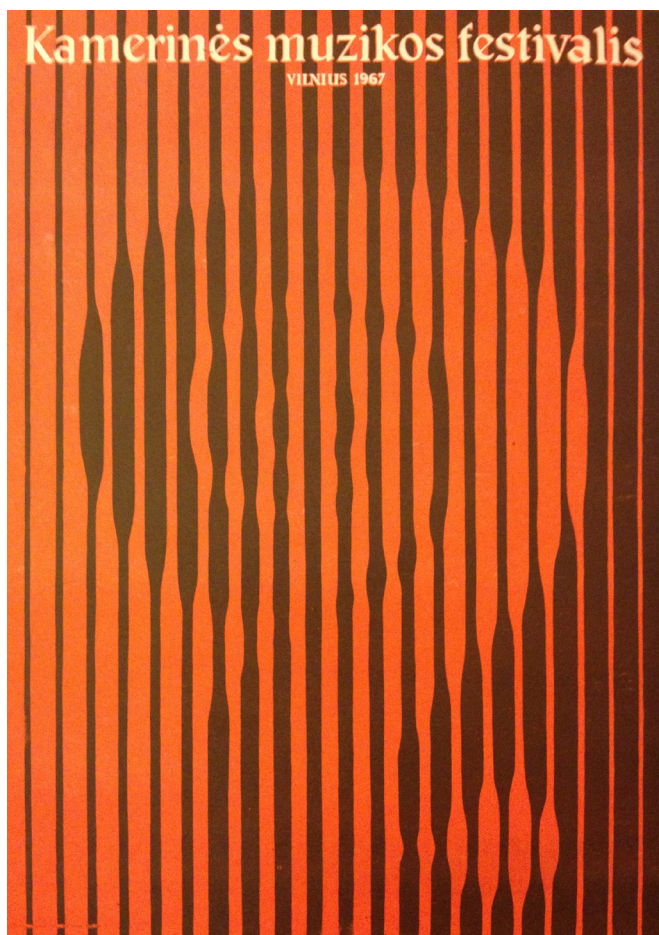


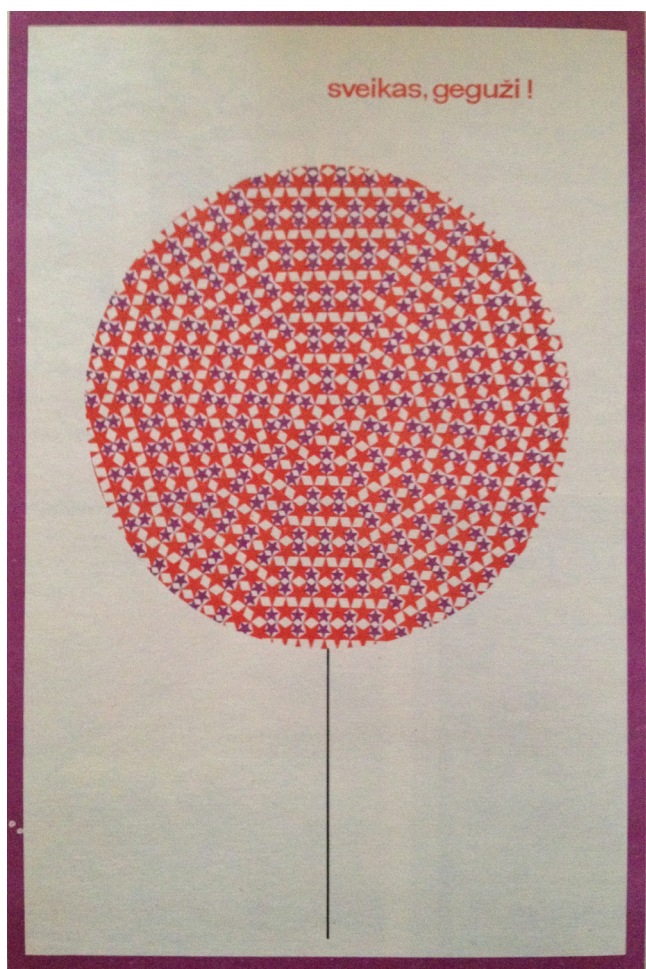
85. Гелгуда Ю. *В.И. Ленин*, 1967.



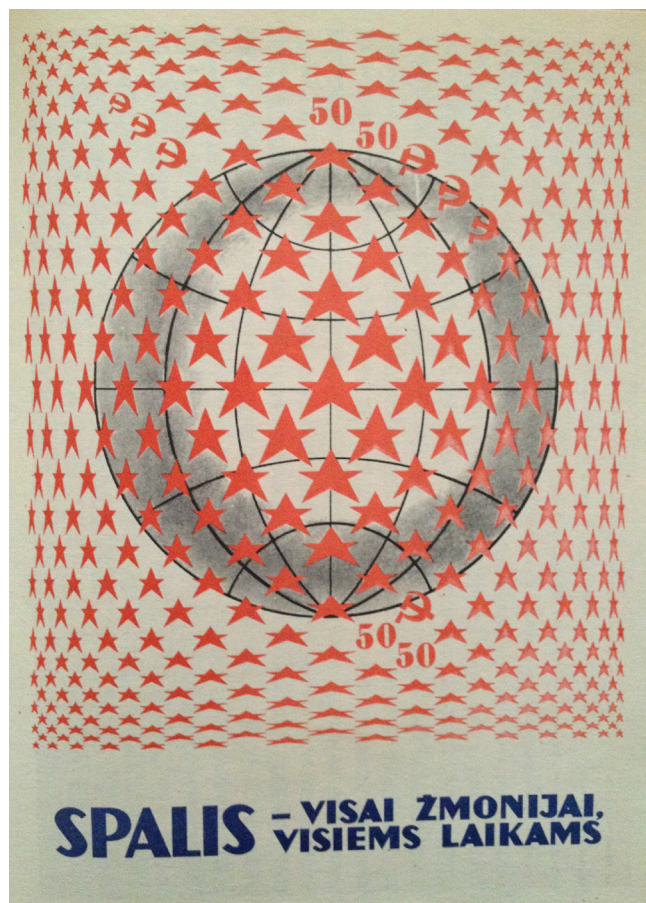
86. Гвалда К. *Дорогой великого Октября*, 1966

87. Гудмонас И. *Концерт камерной музыки*,
1967.





88. Каушинис В. *Здравствуй, май!* 1967.



89. Юргиленене Н. *Октябрь — всему человечеству на вечные времена*, 1967.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ

Публикации по теме диссертации

1. Пигальская Алла, “История дизайна и политика повседневности: конструирование истории графического дизайна Беларуси”, in: *Перекрёстки*, 2012, №1-2, с. 225-252. – ISSN 1822-5136
“History of Design and Politics of Everyday Practices: Reconstructing History of Graphic Design of Belarus”, in: *Crossroads Digest*, 2012, № 7, с. 140-166. - ISSN 2029-199X
2. Пигальская Алла, “Подходы к конструированию истории дизайна и его практики”, in: *Культурологический журнал*, 2012, 2 (8). – ISSN 2222-2480. URL: http://cjournal.ru/rus/journals/131.html&j_id=10

Другие публикации по теме диссертации

Пігальская Ала, “Беларускі графічны дызан”, in: *Культура Беларусі: энцыклапедыя* Т. 3 - Мінск: Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2012, с. 543-545. – ISBN 978-985-11-0662-8(т.3). - ISBN 978-985-11-0495-2

Пигальская Алла, Структурная “нехватка” дизайна или Дед Мороз за Беларусь, in: *Белорусский формат: невидимая реальность*. Сборник научных трудов / отв. ред. А. Р. Усманова, Вильнюс : ЕГУ, 2008, с. 200-230. – ISBN 978-9955-773-17-7

Конференции

Конференция *Культурная политика в СССР*, декабрь 2012 Отделение культурологи НИУ ВШЭсовместно с ИГСО. Доклад: “Шрифтовая политика в СССР и практики использования шрифтов в наглядной агитации (на примере плакатов, выпускавшихся в период с 1966 по 1980 в БССР)”.

Конференция *Коммуникативная революция. Медиа и социальные трансформации в Восточной Европе после 1989 г.*, Май, 2009. Европейский Гуманитарный Университет, Centre for Advanced Studies and Education (CASE). Доклад: “Дизайн и логика потребления в Беларуси”.

Алла Пигальская

ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В БЕЛОРУССКОМ ПЛАКАТЕ 1966-1980

Докторская диссертация, Гуманитарные науки, Искусствознание (03Н)

ISBN 978-609-447-076-9

Tiražas 20 egz.

Vilniaus dailės akademijos leidykla ir spaustuė
Dominikonų g. 15, LT-01131 Vilnius