

*Л.Ю. Лиманская**доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой Теории и истории искусства нового и новейшего времени
факультета истории искусства РГТУ
lydmila55@mail.ru*

ТИПИЧЕСКОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В СОЦРЕАЛИЗМЕ И СОЦ-АРТЕ

В статье сопоставляется концепция и семиотические функции метагероев в искусстве соцреализма и соц-арта. Прослеживается роль идеологии в формировании и функционировании культурных архетипов. При анализе идеологической стратегии соцреализма прослеживаются смысловые инверсии метагероев соцреализма в сопоставлении с предшествующими и последующими художественными традициями в искусстве XX века.

Ключевые слова: типизация, метагерой, идеология, пропаганда, коммунистический миф, соцреализм, соц-арт

The article compares concepts and semiotics of meta-heroes function in social realist art and sots-art. We seek the role of ideology in the formation and functioning of cultural archetypes. When analyzing the ideological strategy of socialist realism we correlate meta-heroes of it with previous cultural archetype.

Keywords: typing, meta-hero, ideology, propaganda, communist myth, social realism, sots-art

Политическая детерминированность художественной системы соцреализма предполагала разработку соответствующих семиотических кодов, иконографических формул, при помощи которых коммунистическая идеология могла обрести статус художественной картины мира. Определяющую роль в идеологической дидактике соцреализма играл миф о светлом будущем коммунизма, строителями которого являлись рабочие, крестьяне, революционеры и вожди мирового пролетариата. Предлагаемый идеологической системой набор метагероев наделял их дидактическими функциями и идеологической «праведностью». При сопоставлении методов ведения религиозной и коммунистической пропаганды возникает впечатление, что произошедшая смена христианской мифологии на коммунистическую оказалась возможной благодаря их структурной симметричности. При анализе идеологической стратегии марксизма-ленинизма прослеживается его связь с предшествующим и, отчасти существовавшим параллельно, культурным архетипом религиозного мировосприятия Троиственный союз К.Маркса, Ф.Энгельса и В.И.Ленина, как идеологический и духовный фундамент марксизма-ленинизма, структурно симметричен идее религиозной тринитарности, дидактические аспекты марксизма-ленинизма напоминают об их мессианском назначении. Тайные общества, кружки, в недрах которых зарождалась и проповедовалась коммунистическая идеология, первоначально имели сектантский характер. Преклонение перед безусловным авторитетом вождей мирового пролетариата и их последователей отводило им роль апостолов мирового пролетариата. Обращение к народным массам, пламенные речи революционных трибунов, напоминают о различных формах проповеднической деятельности, которую вели церковные институты с целью перевоспитания массового сознания. Как и в рамках религиозной этики, в общественной и личной жизни коммунистического социума важная роль отводилась необходимости покаяния за инакомыслие. Таким образом, личное становилось достоянием общественной морали. Личная и общественная жизнь человека, как и искусство эпохи соцреализма, были встроены в систему идеологических детерминант. Один из важнейших аспектов самосознания и самооценки советского гражданина – его стремление уподобиться образу и подобию

политического кумира, вождю мирового пролетариата В. И. Ленину. Нравственное воспитание строилось на принципах самоидентификации, художник соцреализма воспитывался в системе нравственно-идеологических императивов. И творческая самооценка и оценки «художественной значимости» произведений искусства формировались в контексте соответствий основным принципам марксистско-ленинской эстетики: партийности, массовости и народности. В результате задача, которую ставили перед собой художники соцреализма – это создание типически обобщенных, идеологически канонизированных образов. Осознание типического как исторически конкретного предполагает признание и того, что общественное явление может иметь родовые и видовые признаки типичности. Так, у каждого класса наряду с типическими чертами общеклассового характера имеются и типические черты, присущие той или иной его социальной группе. В связи с этим Ленин утверждает наличие «групповых и классовых типов».

Например, сельский пролетариат, как класс, включает в себя неимущих крестьян, то есть наемных рабочих с наделом и совершенно безземельных крестьян. При этом «типичнейшим представителем русского сельского пролетариата является батрак, поденщик, чернорабочий, строительный или иной рабочий с наделом....» [Ревякин, 1959].

Идеологическая дидактика определила принципы обобщения, идеализации персонажей соцреализма. Семантика визуальных знаков – поз, движений, мимики и жестов, легко укоренялись на уровне коллективного бессознательного. С метагероя соцреализма, как и в христианской агиографической традиции, снимались любые негативные коннотации, он наделялся символической праведностью, добротой, справедливостью, верой в светлые идеалы коммунизма, бесстрашием: «страх, как и другие экзистенциальные состояния пределов – не имеет места в соцреалистическом дискурсе, так как там трансцендентное теряет свой бытийный смысл» [Круглова, 2013, 226]. Нормативные критерии соцреализма активно обсуждались в художественной критике: «Кого может привлечь и взволновать поэт, выражая лишь ему свойственные настроения, радости и горести? ...Смысл и ценность лирического «я» лишь в степени и силе отражения в нем типических социальных идей и чувств определенного времени, являющихся конкретно-исторической формой общечеловеческого, в стремлении откликнуться на переживания возможно большего количества людей» [Ревякин, 1959].

Очевидно, знаковая система соцреализма, на уровне архетипа, была подготовлена христианской дидактикой и, по существу, являлась ее смысловой инверсией. Центральное место в искусстве соцреализма занимал образ Ленина. Трактовка главного метагероя соцреализма разворачивалась по двум основным направлениям. В рамках лирического толкования в Ленине раскрывались черты простого и близкого народу учителя. Он изображался с характерным прищуром и улыбкой, внимательно всматривающимся, вслушивающимся в слова и чаяния своих собеседников: И. Бродский «В. И. Ленин в Смольном», 1930; В. Серов «Ходоки у Ленина», 1950; Н. Жуков «Аппассионата», 1959 и др.

Обобщенно-монументальный подход раскрывал образ Ленина как революционера, пламенного трибуна и вождю мирового пролетариата. Выдвинутая вперед в эмоциональном порыве фигура, как правило, сопровождалась одним и тем же набором призывных жестов – поднятой правой рукой, указывающей путь в «светлое будущее» и левой – зажимающей лацкан пиджака или пальто, жест, символизировавший твердость и искреннюю веру в идеалы коммунизма. Такой тип образной трактовки получил широкое распространение в официальной живописи: И. Бродский «Выступление В. И. Ленина на Путиловском заводе в 1917 году» (1926), А. Герасимов «Ленин на трибуне» (1930) (рис. 1) и др. и в монументальной скульптуре: С. Евсеев, В. Щуко. «Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде», 1925, И. Шадр «Памятник В. И. Ленину на ЗАГЭС», 1927, и др. Иконография образа наделялась двойной дидактикой и встраивалась в социально-психологический фон эпохи. И первый, и второй тип трактовки образа, широко популяризировались, тиражировались в различных изданиях, открытках, марках, плакатах, использовались как прототипы для сложения образов в театре и кинематографе. При этом, при помощи камерного



Рис. 1
Ленин на трибуне. А.Герасимов, 1930, ГТГ, Москва.

прочтения, формировалась лирическая парадигма восприятия, когда образ Ленина являл в себе образец коммунистической «праведности», подражание которому гарантировало позитивную самооценку, определяло норму социально одобренного поведенческого стандарта. С другой стороны, образ Ленина как вождя пролетариата, революционера, являлся важнейшим элементом политической иконографии и определял символический вектор развития официальной политики в сфере культуры и искусства. Трактовка Ленина, как метагероя, воспринималась в искусстве соцреализма как символический оберег, гарантировавший социально-политическую защищенность и нравственную силу, а принцип типизации, на котором строилась трактовка метагероя, содействовал жизнеспособности и функциональности нового культурного архетипа.

Если учесть тот факт, что 1930-1950-е годы – это период сталинских репрессий, то психогенез культурного архетипа этого периода функционировал в условиях особого социального напряжения, когда страх перед внешней угрозой со стороны «буржуазного Запада» и внутренним наказанием за инакомыслие замещал собой традиционное для христианского мировосприятия ожидание эсхатологической перспективы. Конечно, социальное напряжение всегда требует психологической релаксации. Важная функция в этом отводилась образу коммунистического Эдема. Вселяемая в сознание людей вера в светлое будущее коммунизма определяла их духовную и нравственную устремленность по пути строительства блаженного коммунистического рая. Мировоззрение строителей коммунизма – рабочих и крестьян, воспитывалось в мечтах о трудовых подвигах, совершаемых во имя светлого будущего. Особое место в нравственном воспитании общества отводилось пропаганде трудового энтузиазма, направленного на построение коммунизма. Трудовые подвиги рабочих и крестьян воспевались в искусстве и символизировали победу нового мироустройства. Образы рабочих и крестьян символизировали веру в коммунистические идеалы и устремленность к новым горизонтам, трактовали социализм, как наступившую эру совершенного человека – Б. Иогансон «Рабфак идет», 1928, В. Мухина «Рабочий и колхозница», 1937, А. Дейнека «Стахановцы», 1937. Семантика мимики, движений, поз – идущих навстречу зрителю, обобщенно-идеализированных образов рабочих, крестьян, олицетворяли мифопоэтическую модель новой социалистической общности (рис. 2).



Рис. 2
Стахановцы. А.Дейнека, 1937,
Пермская художественная
галерея.

Революционеры-воины, борцы за справедливость во всем мире, – перед лицом демонизируемых политических оппонентов наделялись идеологической «святостью», готовностью к духовному подвигу, и символическим бесстрашием. В коллективном бессознательном метагероям соцреализма отводилась функция Сверх-Я – особой инстанции, выступающей, как голос совести, направленный на подавление запретных влечений. Поэтика соцреализма была направлена на преодоление опасений перед внутренним и внешним врагом, путем «преломления и сверхкомпенсации собственных внутренних страхов» [Жолковский 2005, 250] и погружение в воображаемую коммунистическую утопию.

Подавление страха реализовалось путем занижения образа врага, высмеивания социальных и политических оппонентов. В знаковом для эпохи раннего соцреализма в произведении «Допрос коммунистов» (1933, ГТГ) Б. Иогансон строит идею картины на противопоставлении двух идеологических антитез: идеологической «святости» и «духовном подвиге», совершаемым коммунистами, которые бесстрашно противостоят иронически демонизируемым образам белогвардейских офицеров (рис. 3).

Мимика, движения и жесты коммунистов символизировали героизм, отвагу, мудрость и бесстрашие, которые противопоставлялись гротескно искаженным фигурам белогвардейских офицеров. Примечателен фокус восприятия документальных фактов, источников, литературно-драматических произведений и фото-архивов, которыми пользовался Б. Иогансон при работе над картиной. Описывая свою задачу, он отмечал, что для него наиболее важно было раскрыть «тему борьбы двух миров, мира крепостничества, насилия, эксплуатации со светлым миром борцов за



Рис. 3
Допрос коммунистов.
Б.Иогансон, 1933,
ГТГ, Москва.

счастье людей на земле. <...> Тема борьбы двух миров в гражданской войне выражалась в борьбе Советской власти с белогвардейцами» [Иогансон, 1966, 6].

Архивные материалы, фотографии коммунистов и белогвардейцев в музее Красной Армии для Иогансона являлись выражением идеологических и психологических антитез, образы белогвардейцев на фотографиях для него «законченный обвинительный акт»: «Стоит взглянуть на эти лица. Если можно назвать это лицами. Как будто бы специально были подобраны «рожи», настолько ярко выражен в них весь экстракт бандитизма, кретинизма и предельной порочности, а на соседнем стенде, фотография наших комиссаров – героев гражданской войны. Прекрасные воодушевленные лица идейных борцов, знающих, во имя чего они борются, верящих в неизбежную победу Советской власти. Контраст настолько разителен, что говорит сам за себя. Уже возможность изображения этой потрясающей контрастности начала волновать воображение» [Иогансон, 1966, 6].

Аналогичные идеологические и морально-этические антитезы широко использовались и в литературной традиции 1930-1950-х годов, например, в романах «Чапаев» Фурманова, «Разгром» Фадеева и др.

В системе идеологических антитез развивалась и художественная критика соцреализма: «В условиях буржуазного эксплуататорского общества искусство все менее и менее могло обращать свой взор в сторону положительных героев. Ведь то были борцы против этого общества, против всех его основ и принципов. Эксплуататорские классы стремились всеми силами увести искусство от таких героев, препятствовали художественному отражению их облика и их дел в искусстве. Это – одно из закономерных проявлений мнимой “свободы творчества” в условиях буржуазного строя, одно из проявлений его чудовищной несправедливости и антигуманизма» [Ревякин, 1959].

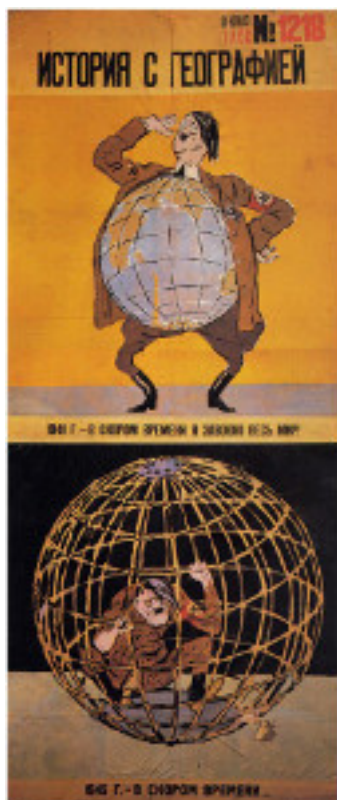
Репрезентация страха являлась выражением буржуазной, демонизируемой экзистенции. Как и живописная практика соцреализма, карикатура 30-50-х годов строится на противопоставлении бесстрашных идеалов коммунизма – искаженным страхом, априори безнравственным образам «загнивающего капитализма». В рамках соцреалистической доктрины страх и бесстрашие обозначались при помощи соответствующих семиотических кодов. Для воплощения идеи бесстрашия применялся пластически идеализированный метагерой – борец за светлые идеалы коммунизма, поза, мимика и жесты которого символизировали непоколебимую верность коммунистической идеологии. Для передачи страха, искажающего «звериный облик мирового капитализма», использовался набор пластических гиперболических, сознательно занижающих образы, основанных на различных деформациях фигур, аллегорических сопоставлениях с животными, помещающих персонажи в абсурдные обстоятельства. «Образ врага парадоксальным образом становится тем единственно позитивным, сплывающим элементом, который и работает на повышение самооценки прочих персонажей: врагу приписываются черты и качества чудовищного монстра, и недостатки и слабости окружающих, начинают казаться пустяковыми, бледнеют на его фоне» [Гудкова, 2008, 135].

Особую роль в социальной релаксации отводится политической карикатуре. Для противопоставления добра и зла в мифопоэтическом контексте раннего соцреализма используются сказочные и литературные персонажи, которые трактуются через призму идеологической парадигмы. Образы политических оппонентов встраиваются в хорошо узнаваемый гротескный образ и становятся фарсовыми, олицетворяющими «проявление мнимой “свободы творчества” в условиях буржуазного строя, указывающими на “чудовищную несправедливость и антигуманизм” капитализма». Важная роль в этом процессе отводится прессе, с 1919 года выпускается ряд сатирических журналов «Окна РОСТА», «Смехач», «Заноза», «Безбожник у станка», «Бегемот» и других. С 1922 по 1963 выпускается журнал «Крокодил», крупнейшее сатирическое издание в СССР. Функции изданий, как отмечают критики того времени, заключались в том, чтобы пользуясь новыми методами сатирической типизации, «осмеивались столпы международного оппортунизма, белоэмигранты, уповающие на засуху и голод в России, нэпмановская буржуазия,

Рис. 4
Смертельная забота. Кукрыниксы, 1944-45.
ГТГ, Москва.



Рис. 5
История с географией. Кукрыниксы, 1944-45.
ГТГ, Москва.



буржуазные интеллигенты, саботирующие мероприятия Советской власти, церковники, дурманные народ...» [Стыкалин, Кременская, 1963, 23]. В карикатурах Кукрыниксов: «Мартышка-Геббельс» (1944-1945) (рис. 4) авторы отсылают к известной басне Крылова «Мартышка и очки», вводят парадоксальные детали в изображение Гитлера и его приспешников «История с географией» (1944-1945) (рис. 5), используют мифологические персонажи, аллегории («Смертельная забота» 1944-1945). Как и в живописи соцреализма, в карикатуре образы коммунистов символизируют героизм, отвагу, мудрость и веру в светлые идеалы коммунизма, представители буржуазии априори олицетворяют страх, злобу, агрессию.

В сатирической прессе работали и печатались Д. Бедный, В. Маяковский, И. Малютин, активную работу вели художники – Кукрыниксы и др. Примечательно, что тематические выпуски сатирических изданий главным образом основывались на письмах читателей, которые считали своим долгом сообщать в прессу сведения о нарушениях морали, этики и коммунистической идеологии. Так, в журнале «Крокодил» популярными были рубрики, основанные на обращениях читателей, например «Дорогой Крокодил», «Разрешите побеспокоить», «Открытые письма», а также раздел «Пестрая летопись» – освещавший разбор жалоб на основе специальных поездок редакции. Сатирическая пресса, сатирическая графика были всегда на пике идеологической борьбы. Столкновение двух идеологий – буржуазной и коммунистической и в прессе, и в журнальной графике, изображались по принципу стилистической оппозиции.

В период «оттепели», знаменуемой уходом от догматической идеологии ВКП(б), меняется политическая риторика в сфере искусства и культуры. К середине 1950-х – началу 1960-х гг. в искусстве утрачивается интерес к ходульным антитезам, появляется документальный взгляд на политическую историю и на роль человека в ней. Возвращаются имена репрессированных в годы сталинизма деятелей культуры и искусства. К концу 1950-х гг. внутри общества формируется круг свободомыслящих писателей, художников, кинематографистов, который объединяется вокруг журнала «Новый мир» и его главного редактора А.Т. Твардовского. В рамках альтернативного

искусства «на смену “знаковости” и “образцовости” персонажей <...> приходит “обычность” и “узнаваемость”» [Дашкова, 2008, 159]. Метагерой соцреализма и психогенез смеховых образов утрачивают сформированную в 30-50-х годах типизацию, основанную на гиперболизированной антитезе страха и бесстрашия. Мифопоэтика соцреализма сменяется интересом к психологии повседневности.

В 70-80-е годы в общественном сознании формируется новая мифологема, связанная с идеализацией ранее критикуемого буржуазного Запада и критическим переосмыслением коммунистической доктрины. Происходит очередная инверсия смыслов, отрицательные персонажи занимают место положительных и наоборот. Используя традиции поп-арта и народного примитива, художники 1970-1990-х годов развивают принципы пародийности, обыгрывания известных художественных образов соцреализма в смеховой, заниженной форме. Важно обратить внимание на то, как переопределяется и переоценивается столь значимое для советской культуры понятие типичного. Искусство соц-арта, возникшее в 1970-е годы как одно из направлений «другого искусства», стало одной из форм смехового противостояния официальной идеологии, позволявшее при помощи иронии и сатиры развенчивать эстетические идеалы соцреализма. Перерабатывая мотивы и образы советского искусства и политической агитации, соц-арт в гротескной и эпатирующей форме развенчивал устоявшийся коммунистический миф. Перестановка смыслов, ироническое совмещение идеалов массовой культуры соцреализма и буржуазного поп-арта позволяла зрителю отстраниться от традиционных идейно-эстетических стереотипов. В иронических образах соц-арта на смену стилистической оппозиции, основанной на противопоставлении идеализированного образа строителя коммунизма гротескному образу западного буржуа, приходит принцип их иронического наложения, в результате происходит переориентация семиотического кода. Символы и знаки, которые использовались для воспевания идеалов коммунизма, становятся способом деконструкции этих устоявшихся смыслов.

Сравнивая мифопоэтическую трактовку Ленина в советском искусстве 1930-1950-х гг. с гротескной интерпретацией образа в искусстве 1970-1990-х гг., интересно проследить, какие психологические аспекты сопутствовали деконструкции канонов социалистического реализма.

Показательно ироническая реинтерпретация семиотического кода известной скульптуры Андреева «Ленин – вождь» (Гипс, 1931), государственный Исторический музей) (рис. 6) в работе В. Комара и А. Меламида «Подсвечник Ленина» (1992) (рис. 7). Семантика канонизированного соцреализмом образа помещается в сознательно заниженный контекст. Традиционно почитаемый скульптурный образ вождя преобразуется в подставку для свечи. Узнаваемые жесты, мимика и позы фигуры, ранее означавшие мудрость, доброту и духовное величие, из области возвышенной патетики переносятся в бытовой контекст. Используя принцип двойного кодирования, В. Комар и А. Меламид играют с традиционными культурными кодами. Образ Ленина, как символ политической литургии, возвышенный в искусстве соцреализма до уровня метагероя, трактуется представителями соц-арта как атрибут массовой культуры. Ироническая инверсия смыслов трансформирует семантику образа из сферы идеологической догмы в плоскость игры смыслов. Отсылая зрителя к известной работе А. Герасимова «Портрет Ленина на Трибуне» (рис. 1) в которой вождь мирового пролетариата трактован как пламенный пропагандист революции, В. Комар и А. Меламид в работе «Ленин в Маске Джорджа Вашингтона» (2001) (рис. 8) помещают хорошо знакомый по многочисленным репродукциям образ Ленина за театральный занавес. Прикрываясь пламенно-алой бархатной завесой, вождь лукаво выглядывает из-под маски Вашингтона. Иронический прием Комара и Меламида преобразует традиционный для живописи соцреализма набор семиотических кодов. Хорошо узнаваемый колорит полотен Герасимова, набор мимики и жестов, которые являлись символами мудрости и доброты преобразуется в работе Комара и Меламида в признаки лукавства и дьявольского маскарада.

Ироническая трансформация канонов социалистического реализма в гротеск и карикатуру отражала стремление общества 1970-х освободиться от прессинга тоталитарной идеологии. Художники соц-арта коллажируют идеологию соцреализма с идеологией общества потребления,

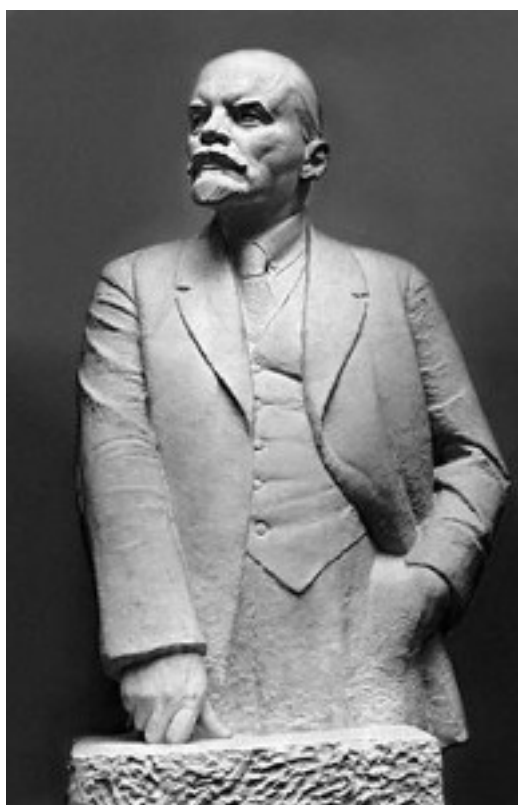


Рис. 6
Ленин-вождь. Н.Андреев, 1931-32.
ГИМ Москва.



Рис. 7
Ленин-подсвечник.
В.Комар и А. Меламид, 1992.

рассматривая метагероев соцреализма как элементы массовой культуры, сознательно занижая традиционную патетику образов и создавая парадоксальные инверсии смыслов. Меняя семиотический код советского искусства путем наложения его на традиции поп-арта, художники добиваются «десакрализации» почитаемых метагероев. Использование смеховых образов позволяет освободиться от давления устоявшихся стереотипов.

Ироническая составляющая многих направлений российского соц-арта, концептуализма, акционизма 1970-х – 1990-х годов отражала потребность социума в психологической регрессии. Постсоветский авангард принял на себя те функции, которые в предыдущую эпоху выполняла карикатура и сатирическая пресса. Насыщенное собственной символикой и семантикой искусство соцреализма в соц-арте утрачивает полит-литургическую миссию и становится средством переоценки исторических и эстетических смыслов предшествующей эпохи.



Рис. 8
Ленин в маске Джорджа Вашингтона.
В.Комар и А.Меламид, 1992.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х годов / В.В. Гудкова. – Москва, Новое литературное обозрение, 2008.
2. Дашкова Т. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода / Т. Дашкова // СССР. Территория любви. – Москва, Новое издательство, 2008. с. 146-169.
3. Жолковский А. Две версии страха: Ахматова и Зощенко / А. Жолковский // Семиотика страха. Сборник статей. – Москва, Русский институт: изд-во «Европа», 2005.
4. Иогансон Б.В. Допрос коммунистов / Б.В. Иогансон. – Москва, Советский художник, 1966.
5. Круглова Т.А. Антропологические трансформации и художественные репрезентации жизни в терроре: страх и энтузиазм как мотивы соцреализма / Т.А. Круглова // История сталинизма: Жизнь в терроре. Социальные аспекты репрессий: материалы международной научной конференции. – Санкт-Петербург, 18-20 окт. 2012 г. М.: РОССПЭН; Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2013.
6. Ревякин А.И. Проблема типического в художественной литературе / А.И. Ревякин. – Москва, Учпедгиз, 1959.
<http://www.detskiysad.ru/raznlit/tipicheskoe.html>
7. Стыкалин С., Кременская И. Советская сатирическая печать. 1917-1963 / С. Стыкалин, И. Кременская. – Москва, Госполитиздат, 1963.

REFERENCES

1. Dashkova T. Young's private boundaries in Soviet films before and after 1956: problematisation of transition. in *The USSR. Territory of Love*. (in Russian) Moscow, New Publishing, 2008. P. 146-169.
2. Gudkova V.V. *Birth of Soviet themes: typology of domestic dramas of the 1920s*. (in Russian) Moscow, New Literary Observer Publ., 2008.
3. Johanson B.V. *Interrogation of Communist* (in Russian). Moscow, Soviet Artist, 1966.
4. Kruglov T.A. Anthropological transformation and artistic representation of life in terror, fear and enthusiasm as the motives of social realism in *History of Stalinism: Living in terror. Social aspects of repression: materials of the international scientific conference*. Saint-Petersburg, October 18-20. 2012. Moscow, ROSSPEN; Presidential Center Yeltsin, 2013.
5. Revyakin A.I. *The problem of the typical in the literature* (in Russian). Moscow, Uchpedgiz, 1959.
<http://www.detskiysad.ru/raznlit/tipicheskoe.html>

6. Stykalin S., Kremensky I. *Soviet satirical prints. 1917-1963* (in Russian). Moscow, Gospolitizdat. 1963.
7. Zholkovsky A. Two versions of fear: Akhmatova and Zoshchenko in *Semiotics of fear*. Collection of articles (in Russian). Moscow, Russian Institute, publishing house "Europe", 2005.