

НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ СЕМИОЛОГИИ И ИДЕОЛОГИИ: МИФОЛОГИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ДИЗАЙНЕ ФРАНЦУЗСКИХ МОНЕТ И БАНКНОТ

Ксения Шталенкова

AT THE INTERSECTION OF SEMIOLOGY AND IDEOLOGY:
MYTHOLOGIES OF NATIONAL IMAGES IN THE DESIGN OF FRENCH
COINS AND PAPER MONEY

© Kseniya Shtalenkova

MA in sociology, PhD student in philosophy, assistant lecturer, European
Humanities University (EHU)
17 Savičiaus Str., 01127 Vilnius, Lithuania

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1880-3007>

E-mail: kseniya.shtalenkova@ehu.lt

Abstract: The aim of this paper is to analyze national narratives of the French francs of 1954–1956 from the perspective of Roland Barthes's *Mythologies*, which demystifies bourgeois myths produced during the mentioned period. Although *Mythologies* doesn't examine visual design of money, the book proposes analytical instruments that help to understand why coins and paper money qua material products of ideology depict certain images in certain historical periods.

The main character on French coins in 1954–1956 is Marianne, the personification of French Republic. Together with the image of Gallic rooster they represent revolutionary ideals of the First Republic. These connotations are of special significance following the WWII when the Vichy regime used the symbols signifying relations with the Nazi Germany.

The banknotes in circulation during 1954–1956 in France have two trends in visual design. The early post-war series portray famous persons, ordinary people, allegories and ancient gods, including female images which, in contrast to feminine Marianne, are designed mostly as androgynes. The new series of banknotes promotes the national narrative of masculine «Frenchness» and depicts such persons as Victor Hugo, Cardinal Richelieu, Henry IV, Napoleon Bonaparte and Moliere. The only woman to be included in visual design of French banknotes in 1994, although not French by birth, is Marie Curie.

Visual design of banknote series issued for the former French colonies (Africa and Indochina) draws on highly exotic images of local people and rarely includes characters from metropolitan discourse, which correlates with the photograph of African soldier in French uniform analyzed by Barthes in his «Myth Today». Another interesting point is that during the WWII the Vichy regime issued banknotes with the images of colonial people as well as of French people, which makes them equal in the visual representations loyal to the Nazi Germany.

To conclude, although most French coins and banknotes of 1954–1956 portray famous people or figures that appeal to national idea, these images do not constitute the unified myth system and instead demonstrate different aspects of «Frenchness». After the Euro was introduced in France in 2003, French national narratives could only be promoted with Euro coins depicting the portrait of Marianne (which became a tradition in French visual design of money). The portrait of Europa, included in the Euro banknote series in 2014, also follows this tradition and frames European discourse in chronological, geographical and political senses. However, in the context of dematerialization of money the tendency to use visual design as an ideological tool is problematic.

Keywords: ideology, visual design, coins, paper money, national narratives, Barthes.

1. Деньги как «невидимый» объект повседневности

В своей книге «Мифологии» Ролан Барт рассматривает некоторые кейсы из повседневной жизни Франции 1954–1956 гг., представляющие собой буржуазные мифы, где реальность оказывается окутанной флером кажущейся «естественности» (Barthes, 1957, p. 10). Стремясь развенчать идеологическое манипулирование, которое в них заключено, автор размышляет о сюжетах, порождаемых такими культурными феноменами, как рекламные фотографии, фильмы, газетные статьи, литературные обзоры, выставки и проч. Предлогом к написанию существенной доли эссе, составивших книгу, стали те мифы, которые сформированы именно как визуальный текст. Однако Барт обходит вниманием такой насыщенный видимыми знаками объект повседневности, как деньги, хотя еще Вальтер Беньямин призывает к тому, чтобы сделать «описательный анализ банкнот» (Беньямин, 1928, с. 68). Впрочем, в образах на бумажных деньгах Беньямин видит исключительно мифологизацию капитализма, в то время как банкноты (равно как и монеты) скрывают гораздо больше потенциала для исследований.

Визуальный дизайн денег оказывается ярким примером материальности идеологии, поскольку представленные на них нарративы продвигают своеобразный «имидж» государства-эмитента через репрезентацию идеи о национальном «духе». Но как часто мы обращаем внимание на образы, которые используются для та-

ких репрезентаций? Ведь деньги предназначены для регулярной циркуляции в социально-экономическом поле, а потому скорость, с которой они попадают к нам с тем, чтобы отправиться дальше, не позволяет сфокусироваться на чем-либо ином, кроме номинала: зримая сторона денег практически «невидима», поскольку значение их визуальной стороны уступает экономической ценности. Вместе с этим, по мнению Эрика Хелляйнера, дизайн национальных валют служит инструментом конструирования национального образа, который формируется через репрезентацию коллективной традиции и памяти (Helleiner, 1998). С одной стороны, это образы, которые, казалось бы, настолько прочно вошли в реальность, что воспринимаются как нечто естественное, а с другой – речь идет об отображении идеологии через национальные нарративы в визуальном дизайне денег. То есть это именно те сюжеты, которые могли бы встроиться в изобличительную канву «Мифологий» Барта: заданный в пределах монеты или банкноты нарратив, который может показаться само собой разумеющимся набором знаков, визуально закрепляет миф как оформленную идею, нуждающуюся в тщательной расшифровке.

Как отмечает сам Барт, «миф – это высказывание, избранное историей» (Barthes, 1957, p. 108), поэтому мифология, по его мнению, расположена на пересечении двух дисциплинарных полей: формально она является частью семиологии, а исторически относится к идеологии. Говоря о модели мифа, важно уточнить, что он состоит из двух семиологических систем – языка (или иных способов репрезентации) и собственно мифа, который выстраивает свою систему на основе первого, становясь метаязыком. Определяя миф как деполитизированное высказывание и задаваясь вопросом, всегда ли при этом реальность является, напротив, политизированной, Барт в продолжение марксистской традиции отмечает, что неуловимый след политики всегда содержится даже в самом естественном предмете. Обнаружить такой след в языке легко, однако на уровне метаязыка это оказывается более трудной задачей. Тем не менее миф всегда имеет метаязыковое начало, коренящееся в некоем общем метаязыке, благодаря которому реальность уже является натурализованной и лишенной политического характера. На основе этого и происходит деполитизация, которой занимается миф с помощью средств метаязыка, не воздействуя на вещи, но воспевая их.

После «Мифологий», в 1969–1971 гг., о материальности идеологии говорит Луи Альтюссер: по его мнению, все в реальности, что на уровне материальных отношений по производству и распределению материальных благ принимает форму политической и экономической борьбы, на уровне культуры обретает единственно возможную форму борьбы за легитимацию доминирующих значений (Althusser, 1971, pp. 184–187). В данном контексте интересно обратиться и к Валентину Волошинову (Михаилу Бахтину), чьи работы

стали известны на Западе только в конце 1970-х гг. Согласно его марксистскому анализу философии языка, область идеологии совпадает с областью знаков: «где нет знака – там нет и идеологии» (Волошинов (Бахтин), 1929, с. 13). Каждый идеологический знак называется материальной частью самой действительности, в связи с чем идеология является не только фактом сознания: в объективированной форме знак также представляется материальной действительностью, а художественно-символический образ становится идеологическим продуктом. Дешифруя такой образ в бартовских категориях применительно к дизайну денег, модель мифа можно представить следующим образом:

- означающее (уровень языка) = смысл = художественно-выразительные средства;

- означающее (уровень мифа) = форма = национальный нарратив;

- означаемое (уровень языка и мифа) = концепт = национальный «дух»;

- знак (уровень языка) = означающее (уровень мифа) = форма = национальный нарратив;

- знак (уровень мифа) = значение = государственный «имидж».

В связи с этим при визуальном анализе денег важно оценить художественно-выразительные средства¹, однако заключенный в отдельных объектах смысл не суммируется при их объединении в рамках формы, представленной национальным нарративом. Поэтому не менее важно учитывать и пластические свойства² объектов, которые определяют их взаимоотношения, что является репрезентацией текущего результата борьбы между различными идеями на момент проектирования той или иной серии монет или банкнот. Важным предметом анализа являются также риторические тропы, формирующиеся из сочетания тех или иных образов в пределах нарратива: они отображают сам характер символической борьбы за доминирование идей и видятся своеобразной мечтой о национальной идее. Так появляется перспективный аналитический аппарат для работы с визуальным дизайном денег как идеологическим инструментом, который может применяться для исследования специфики конструирования национального образа в нарративах различных национальных валют. Однако в этой статье будут рассмотрены только французские монеты и банкноты, находившиеся в обращении в годы, когда Барт работал над «Мифологиями», поскольку сюжеты, которые позволяет вскрыть его инструментарий, были полностью проигнорированы при анализе буржуазных мифов, в то время как франки 1954–1956 гг. представляют для мифолога ряд примечательных образов. Итак, как по-

¹ Портреты, архитектурные строения, объекты материальной культуры, декоративные элементы, текстуры и т. д.

² Форма объектов, их размер, цвета, фактуры, расположение, кадрирование, стилизация.

средством визуального дизайна выстраивается мифологическая система, закреплённая в национальных нарративах франков указанного периода?

2. Обманчивый лаконизм национальной символики

Может показаться, что во Франции 1954–1956 гг. большой интерес для мифолога могли бы представлять именно бумажные деньги, нежели монеты. Во-первых, в этот период правительство проводит активную милитаризацию экономики, которая вызывает высокий рост инфляции (Тимошина, 2013, сс. 252–253), связанной с расходами после вступления Франции в НАТО и СЕАТО с целью удержания колониальной системы³. Курс французского франка к американскому доллару с окончания Второй мировой войны увеличился в семь раз⁴, в связи с инфляцией в 1950 г. были выпущены монеты для обращения⁵ номиналом 10, 20 и 50 франков (Gadoury, 2005, pp. 234, 245, 249) и в 1954 г. – монета номиналом 100 франков⁶ (Ibid., p. 251). Что же касается бумажных денег, то если с 1945 г. в обращении находились банкноты номиналом 1000 и 10 000 франков, а с 1949 г. – также 5000 франков, то в 1956 г. была выпущена банкнота номиналом уже 50 000 франков (Сухай, 2006, pp. 468–469), что было обусловлено стремительным ростом цен, которые к 1957 г. в среднем превысили довоенный уровень в 25 раз, в то время как заработная плата выросла в 21 раз, что значительно удорожало стоимость жизни (Тимошина, 2013, с. 253). Можно предположить, что в это время монеты находились в таком интенсивном обращении, которое вовсе не позволяло сфокусировать внимание на их

³ В это время завершается война в Индокитае (1946–1954 гг.), в ходе которой Францию поддерживали Великобритания и США, хотя в конечном итоге французские войска были выведены из Индокитае (Vaïsse, 2000). После этого разворачивается война в Алжире (1954–1962 гг.), где французы обходятся без союзников по военно-политическим альянсам, данный конфликт приобретает черты гражданской войны. Помимо противопоставления непосредственно французских и алжирских политических интересов, отдельной группой здесь выступают так называемые французские алжирцы, которые исповедовали ислам и имели французское гражданство: среди них около 18% мужчин были мобилизованы во французскую армию во время Второй мировой войны, а также в ходе войны в Индокитае (Martin, 2005).

⁴ В 1945 г. 1 доллар США приравнивался к 50,73 французских франка, однако к 1950 г. курс повысился до 349,90 франка, временно стабилизировавшись на отметке 350,14 франка в 1951–1955 гг., однако в 1957 г. (год выхода «Мифологий») курс составил уже 420,86 франка за 1 доллар США (Аналитическая газета, 2002).

⁵ Монеты, которые в отличие от выпусков памятных и инвестиционных монет находятся в постоянном обороте.

⁶ Эти монеты продолжали выпускаться и находились в обращении вплоть до деноминации в январе 1960 г.

визуальном дизайне, а банкноты стали более актуальной формой денег. Во-вторых, причиной в пользу более пристального внимания к банкнотам в 1954–1956 гг. выступает и сам дизайн французских франков – национальные нарративы на монетах⁷, находившихся в обращении, по сравнению с бумажными деньгами не были визуально настолько же насыщенными⁸, хотя также представляют несколько примечательных сюжетов.

В качестве основного элемента в визуальном дизайне монет этого периода использовался портрет Марианны. С 1792 г. изображение молодой женщины во фригийском колпаке, часто также с трехцветной кокардой и увенчанной лавром, использовалось как аллегория свободы и далее под именем Марианны трансформировалось в персонификацию Французской Республики (Sieber, 2009, pp. 11–12). На всех монетах, находившихся в обращении в 1950–е гг., голова Марианны с некоторыми отличиями в общем дизайне помещена на аверс⁹ в сочетании с надписью «*Republique Française*». На реверсе¹⁰ монет помимо обозначения номинала и года выпуска расположен национальный девиз «*Liberté. Égalité. Fraternité*» либо аббревиатура «*RF*», дублирующая название государства с аверса, а также декоративные элементы в виде рога изобилия или лавровых ветвей и венков. На монетах образца 1950 г. также используется изображение галльского петуха – в сочетании с Марианной на аверсе этот образ усиливает национальные коннотации, связанные с историей Великой французской революции. Так, согласно статье 2 Закона от 9 апреля 1791 г. «Об изображениях и легендах на монетах» к «Гению Франции», разработанному парижским медальером Огюстеном Дюпре в виде ангела, пишущего на скрижалях, было добавлено два объекта: колонна с фригийским колпаком как символ свободы и изображение петуха, обозначающего бдительность (Gadoury, 2005, p. 26). Серебряные монеты в таком дизайне были отчеканены в 1792 г. (Ibid., p. 46), однако петух был воспринят французами именно как «*gallus*» и приобрел статус национальной эмблемы. Такой же сюжет был использован в дизайне золотых франков 1848–1849 гг. И 1871–1904 гг. (Ibid., pp. 280, 283, 293, 296), кроме того, галльский петух на реверсе и Марианна на аверсе ис-

⁷ Помимо монет образца 1950 г. номиналом 10, 20, 50 и 100 франков, в это время в обращении также были монеты образца 1941 г. номиналом 1 и 2 франка (Gadoury, 2005, pp. 161, 185–186) и монеты образца 1945 г. номиналом 5 франков (Ibid., pp. 223–224). Все эти монеты также находились в обращении до деноминации 1960 г.

⁸ Это обусловлено и пластическими особенностями монеты: современные монеты для обращения отличаются небольшим размером и упрощенными композициями в связи с изнашиваемостью материала и нерентабельностью производства в отличие от банкнот, где печать дает больше визуальных возможностей.

⁹ Лицевая сторона монеты.

¹⁰ Обратная сторона монеты.

пользовались в дизайне золотых монет 1899–1914 гг. (Ibid., pp. 269, 284). То есть визуальный дизайн монет образца 1950 г. не только выстраивает национальный нарратив вокруг отсылок к Великой французской революции, но и следует традициям монетного дизайна, оформившимся именно в революционные годы¹¹.

В целом же, пусть и достаточно лаконичный, национальный нарратив этих монет обретает особое значение в противопоставлении монетам режима Виши, находившимся в обращении в 1941–1944 гг. (Ibid., pp. 99, 105–106, 136, 160, 185, 222) и изображавшим характерные для визуальной эстетики Третьего Рейха «зреющие колосья» и дубовые листья. В нарративы крупных номиналов также был включен и топорик-франциска¹² как герб правительства Виши. Несмотря на то, что этот символ, как и галльский петух, связан с историей Древней Франции, он все же имеет совершенно иные коннотации, поскольку франки относились к германским племенам, которые завоевали Галлию. То есть топорик-франциска сконцентрировал в себе идеологическую подоплеку взаимоотношений коллаборационистского правительства и нацистской Германии, в то время как галльский петух, ассоциирующийся со свобододолюбивыми галлами, подчеркивает независимость французской нации.

Что же касается совмещения галльского петуха и Марианны в нарративах французских монет, то, несмотря на общие отсылки к Великой французской революции, оно несколько противоречиво, поскольку первый заключает в себе идею о борьбе Галлии с экспансией Римской империи, в то время как аллегория свободы отсылает именно к античным идеалам, в том числе имеющим отношение к Древнему Риму, и в первую очередь это касается фригийского колпака, послужившего прообразом головного убора якобинцев. Войлочная шапка с загнутым наперед верхом была частью костюма фригийцев, сохранявших свою самобытность даже в составе Персидской и Македонской империй. Кроме того, такой колпак был популярен и в Риме: право носить его получали освобожденные рабы, он также являлся символом свободы в период сатурналий (Комиссаржевский, 1910, сс. 31–32). Важно подчеркнуть, что в период античности фригийские колпаки носили как мужчины, так и женщины. Считалось, что легендарные амазонки поверх своих шлемов надевали фригийские колпаки, подчеркивая свою независимость (Там же, с. 32). Так, аллегория свободы, изображенная Дюпре в 1795 г. на серебряной монете номиналом 5 франков вместе с Геркулесом и Юстицией (Gadoury, 2006, p. 191), представлена в образе босоногой амазонки с обнаженной грудью и копьем с фригийским колпаком в правой руке. Более современные черты этот образ приобретает на картине Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ»

¹¹ Кстати, временное исчезновение с дальнейшим возвращением Марианны и галльского петуха в нарративы французских монет отмеченных выпусков связано со сменой власти в ходе революций 1848 г. и 1870 г.

¹² Боевое оружие племени франков.

1830 г., где аллегория свободы вместо копья в левой руке держит винтовку, а в правой – французский триколор, фригийский колпак надет на голову женщины. Это позволяет соотнести ее с Марианной, которая стала революционной фигурой во французских визуальных репрезентациях конца XVIII – первой половины XIX в. как в смысле означающего Революции, так и в смысле самого выбора женского образа как символа свободы, равенства и братства.

Что же касается образа Марианны в национальных нарративах монет, находившихся в обращении в 1950-х гг., то наиболее интересным с точки зрения анализа мифов является дизайн монеты номиналом 100 франков образца 1954 г. (см. Илл. 1). Здесь Марианна изображена с факелом в руке и с приколотой к фригийскому колпаку трехцветной кокардой. Три цвета на металле в данном случае возможно показать только через разницу штрихов на отдельных элементах, составляющих кокарду¹³, поэтому она скорее походит на цветок, который добавляет образу некоторой легкомысленности, подкрепленной выбивающейся из-под колпака вьющейся прядью волос.



Илл. 1

На этой монете революционно настроенная Марианна, олицетворяющая триединство девиза Французской Республики, на уровне визуального дизайна оказывается едва ли не жертвой гендерной стереотипизации, реализуемой в том самом буржуазном «анонимном» обществе Франции 1950-х гг., о котором говорит Барт (Barthes, 1957, p. 139). Несмотря на республиканский пафос, данное изображение приближается к своего рода карикатуре государства, выпускающего национальные деньги, на само себя, хотя в целом национальные нарративы монет этого периода, напротив, характеризуются подчеркнуто революционно-высвобождающими коннотациями.

¹³ В 1940–1950-е гг. технологии, позволяющие включать в дизайн монет цветные элементы, были недоступны, а использование трех различных металлов существенно удорожило бы производство монет, в особенности с учетом растущей инфляции. Тем не менее первая триметаллическая монета была выпущена именно во Франции, однако только в 1992 г. (Gadoury, 2005, pp. 247–248).

3. Французская история безымянных женщин

Если же перейти к французским банкнотам периода 1950-х гг., то в их нарративах преобладают портреты. Изображение лица на деньгах является традицией с античных времен, когда на деньгах изображались боги, а позднее и правители (Казаманова, 1969, с. 60). С распространением бумажных денег в Европе с XVII в. портрет постепенно становится наиболее используемым художественно-выразительным средством и в дизайне банкнот. Длительное время это наиболее продуктивное средство защиты от подделок: качественно передать набор штрихов и линий в портрете гораздо труднее, нежели в других элементах, кроме того, человеческий глаз устроен таким образом, что лучше всего он распознает именно изображение человеческого лица (Киселева, 2006). Однако помимо таких объективных аспектов разработки дизайна банкнот, бумажные франки, которые оказались современниками «Мифологий» Барта, позволяют обнаружить несколько особенностей, представляющих интерес для мифолога.

В 1954–1956 гг., как и в случае с монетами, хождение имели банкноты нескольких выпусков. В первую очередь это банкноты образца 1945–1949 гг. (Сухай, 2006, р. 468), сюжеты которых делятся на три категории: изображения античных богов и аллегорий (преимущественно женские образы), портреты реальных людей (Урбен Леверье и Франсуа Рене де Шатобриан) в сочетании с богами либо аллегориями, а также обобщенные изображения французских фермеров и работников порта. Несмотря на то, что эти банкноты выпущены уже после Второй мировой войны, стилистически они ближе к ар-деко. Кроме того, одежда, прически и позы изображенных персонажей соответствуют визуальной эстетике 1930-х гг., что, вероятно, могло ассоциироваться с экономическим и культурным процветанием Франции до начала Второй мировой войны. Наиболее интересным здесь представляется положение женского образа: несмотря на то, что в монетных выпусках доминирует Марианна как национальная персонификация, идентификация женских персонажей в дизайне банкнот не столь очевидна. Кроме мужеподобных Цереры и Минервы, узнаваемых по характерным атрибутам, все прочие персонажи остаются анонимными и визуально обобщенными, кроме того, они, подобно Церере, преимущественно связаны с темой плодородия. Впрочем, на банкноте номиналом 500 франков (см. Илл. 2), изображающей Шатобриана, обратная сторона представляет двух дев на фоне из руин и подушек. Одна из этих дев собирается заглянуть в книгу, присев на постамент, а другая куртуазно полулежит, устремив взгляд вдаль и подперев рукой голову. Несмотря на то, что художники стремились, вероятно, подчеркнуть таким образом романтическую специфику творчества Шатобриана, женским образам на данной банкноте придана излишняя праздность без особых намеков на интеллектуальность.



Илл. 2.

Некоторым исключением видится банкнота номиналом 10 000 франков под названием «Гений Франции», идейно отсылающим к работам Дюпре (см. Илл. 3). В дизайне этой банкноты использованы картины французского художника Себастьяна Лорана, которые изображают аллегории науки и архитектуры. Так, на лицевой стороне банкноты изображена молодая женщина с книгой и лавром в руках, позади нее большой глобус и научные инструменты, композиция увита дубовыми листьями. На оборотной стороне изображен молодой мужчина с чертежным инструментом и планшетом, позади находится резная капитель и строительные инструменты, видна часть готического строения и открывается панорама с парком и мостом. Интересно, что оба персонажа скорее походят на андрогинов и не имеют четкого гендерного закрепления, если не считать одежды розового цвета и обруча на голове женщины, а также ее более завитых и более золотистых, чем у мужчины, волос.



Илл. 3.

В дизайне второго выпуска банкнот, образца 1953–1957 гг. (Ibid., p. 469), женский образ и вовсе не использовался, среди персоналий от меньшего номинала к большему можно было узнать Виктора Гюго, Армана дю Плесси кардинала Ришельё, Генриха IV, Наполеона Бонапарта и Мольера¹⁴. В целом это именно те французы, которые чаще всего ассоциируются с Францией или, следуя «Риторике образа» Барта, являются представителями «французскости» (Барт, 1989, с. 313), которая в данном случае подразумевается при

¹⁴ Отличительная черта этого выпуска – размещение портретов каждого деятеля с обеих сторон соответственной банкноты в зеркальном отображении, а также фоновые изображения городских локаций, связанных с биографиями указанных персоналий. Примечательно, что такие локаций преимущественно расположены в Париже.

упоминании французской истории и культуры, если, разумеется, опустить импрессионистов¹⁵. Тем не менее между собой указанные персоналии не выстраиваются в четкий нарратив, поскольку их ряд оказывается непоследовательным как с точки зрения хронологии, так и с точки зрения сфер, которые они представляют. Впрочем, названные деятели могут быть обобщены под общим маркером «Великой французской Истории», включая Гюго как автора первых исторических романов на французском языке. Любопытно, что персоналии, изображенные на банкнотах и этого выпуска, и предыдущего, в отличие от репрезентаций в дизайне монет не имеют прямого отношения к Великой французской революции, за исключением Наполеона, положившего ей конец переворотом 18 брюмера.

Что же касается женских образов, то даже при расширении серии с портретами известных французских персоналий после денонсации 1960 г. они появились на французских банкнотах всего два раза. Первый раз в 1978 г. на банкноте номиналом 100 франков с Делакруа, где на заднем плане в нарратив был включен фрагмент картины «Свобода, ведущая народ» (Сuhaj, 2010, р. 371), коррелирующий с образом Марианны на монетах. Другая банкнота была выпущена в 1994 г. с портретом Марии Кюри, частично перекрывающей Пьера Кюри (Ibid., р. 372), что можно считать коренным изменением в конструировании национального нарратива на французских банкнотах как в смысле выбора персоналии, так и с точки зрения композиции. Примечательно, что в 1989 г. Мария Кюри (как Скłodовская-Кюри и без мужа) появилась на банкноте номиналом 20 000 злотых Польской Народной Республики (Miłczak, 2002, str. 340–341). Как и на французских франках, она оказалась единственной женщиной, изображенной на польских банкнотах этого периода. Если для польского национального нарратива портрет Кюри означает включение Польши в международный контекст через фигуру всемирно признанной научной деятельницы, то в случае французских банкнот ситуация не просто обратная, но и совершенно уникальная. Первая женщина как реальное историческое лицо, изображенное на бумажных франках, оказалась полькой и подданной Российской империи – французское гражданство Мария Кюри получила после замужества, на что намекает и «призрак» мужа на банкноте. В контексте общего национального нарратива данной серии, представленной государственными и культурными деятелями, видится совершенно необъяснимым, почему не нашлось места для французских королей, писательниц и художниц.

¹⁵ Кстати, никто из импрессионистов так и не попал на французские бумажные деньги. Возможно, подобный выбор обусловлен технологическими особенностями производства банкнот: качественно передать репродукции картин импрессионистов в таком формате практически невозможно. Однако среди постимпрессионистов на банкноте номиналом 100 франков выпуска 1997 г. был изображен Поль Сезанн (Сuhaj, 2010, р. 372).

Если говорить о деятелях XX в., среди которых первыми упоминаются, пожалуй, Франсуаза Саган и Симона де Бовуар, то они, вероятно, не могли попасть на французские деньги после 1960 г., поскольку все еще считались современниками, в то время как все персоналии, изображенные на банкнотах этой серии, скончались до 1945 г. Однако данная тенденция в целом видится все же непоследовательной с учетом того, что символом свободы во Франции стала именно Марианна, хотя это и обобщенный образ, получивший наиболее распространенное в период Великой французской революции «простонародное» женское имя. Впрочем, с 1968 г. Марианну наделяют чертами известных французских женщин, которые на несколько лет становятся моделями для национальной персонификации, однако чаще всего это актрисы, певицы, модели и телеведущие, то есть те женщины, чьи образы чаще воспринимаются именно визуально, нежели с точки зрения гражданского участия, что ставит под сомнение риторику, связанную со свободой и равенством, не говоря уже о братстве, представленном на бумажных франках начиная с 1950-х гг. преимущественно мужскими именами.

4. Двойственное очарование колониальных репрезентаций

Помимо банкнот, циркулировавших во Франции в 1954–1956 гг., интересно также обратиться и к визуальным репрезентациям бумажных денег, которые использовались во французских колониях. Барт пишет о фотографии, появившейся на обложке «Пари-Матч», на которой чернокожий солдат во французской форме отдает честь, обращая взгляд к невидимому французскому флагу: в данном случае этот образ предстает не как символ, а как само «присутствие» (presence) французской империи в том смысле, что чернокожий солдат оказывается ее «ре-презентацией» (Barthes, 1957, p. 127). При этом он лишен собственной историчности и превращен в жест, где миф допускает существование, но отнимает память (Ibid, p. 121). Такая «цивилизованная» в милитаристском духе визуальная репрезентация, рассчитанная на французских буржуа во Франции с целью поддержать и, вероятно, обосновать военную политику, проводившуюся в указанные годы, весьма отличается от того, как изображались жители колоний в самих колониях.

В целом традиция изображать колонизированные народы на французских бумажных деньгах была положена еще в конце XIX в., когда в дизайне пиастров, обращавшихся во Французском Индокитае, совмещались античные образы (боги и аллегии), имеющие просветительские коннотации, и изображения местных жителей в этнических костюмах. Первое полноценное изображение представителей колоний появляется на банкноте номиналом 1 пиастр

выпуска 1932 г. с портретом женщины в этническом костюме на лицевой стороне и мужчины-крестьянина с корзинами на оборотной (Cuhaj, 2006, p. 483). Другим примером является банкнота номиналом 5 пиастров выпуска того же года, на котором на оборотной стороне изображен портрет женщины в индуистском костюме на фоне строений, относящихся к ангорской культуре, однако на лицевой стороне размещен портрет Минервы (Ibid., p. 484), что продолжает общую тенденцию «европеизации» в визуальных репрезентациях на колониальных банкнотах. В африканских колониях на бумажных деньгах, изображающих людей, в конце XIX в. также преимущественно использовались античные образы, однако без жителей колоний, на франках выпуска 1920 г., циркулировавших в Дакаре, в качестве колониального означающего появляются слоны (Ibid., p. 494). Первые изображения африканцев возникают на выпусках бумажных франков для африканских колоний 1934–1937 гг. (Ibid., p. 494) и далее на военных выпусках Свободной Франции 1940–1941 гг. (Ibid., pp. 472, 496–497). На этих банкнотах появляются представители различных африканских народов в этнических костюмах, при этом женские тела изображаются преимущественно обнаженными, что резко контрастирует с тщательно задрапированными античными женскими образами на предыдущих колониальных выпусках.

После окончания Второй мировой войны нарративы в дизайне банкнот, выпускавшихся для колоний, постепенно трансформируются. Так, в Индокитае образуются формально независимые, однако оставшиеся под французским влиянием государства, для которых выпускаются бумажные деньги с портретами правителей: в 1953 г. донги с портретом Бао-дай-де для Государства Вьетнам (Ibid., pp. 489–490) и кипы с Сисавангом Вонгом для Лаоса (Ibid., pp. 488–489), в 1954 г. риелы с Сиануком для Камбоджи¹⁶ (Ibid., p. 488). Любопытно, что сюжет на лицевой стороне банкноты номиналом 100 риелов совпадал с оборотной стороной банкноты номиналом 100 донгов (Ibid., pp. 488–490): на обеих банкнотах изображены три девушки, символизирующие единство Вьетнама, Камбоджи и Лаоса, что является еще одним империалистическим проявлением со стороны Франции, подготовившей выпуски для «независимых» государств, образовавшихся на территории ее бывших колоний (см. Илл. 4). Кстати, помимо надписей на вьетнамском, кхмерском и лаосском языках, на этих деньгах также были надписи на французском.

¹⁶ Все банкноты в 1 пиастр, приравнивавшиеся к 1 расчетной единице новых национальных валют, были изготовлены по единому клише с небольшим портретом правителя в круглой декоративной рамке на лицевой стороне. Однако Бао-дай-де, в отличие от Сисаванга и Сианука, также был изображен и на банкнотах более крупных номиналов, где его портрет был значительно увеличен.



Илл. 4.

Что же касается африканских колоний, то на бумажных деньгах, выпускавшихся для обращения в Западной и Экваториальной Африке (Ibid., pp. 474, 496–497), местное население по-прежнему изображается в предельно колонизаторской традиции, как и на выпусках 1930–1940-х гг., однако на банкнотах, выпускавшихся Центральной кассой заморских территорий Франции в 1947–1952 гг. (Ibid., pp. 473–474), появляется новая черта. Помимо местных жителей в этнических костюмах и соответственных пейзажей изображены и персоналии, внесшие вклад в развитие Французской империи, включая Белена д’Эснамбюка, Жана-Батиста Кольбера и др. Исключением среди африканских выпусков является банкнота номиналом 500 франков, выпущенная в 1946 г. Банком Западной Африки (см. Илл. 5), где на оборотной стороне в отличие от жителей в этнических костюмах изображены три солдата во французской военной форме. Среди них на переднем плане крупно изображен африканец, а позади него белый француз и еще один африканский солдат, которые объединены общим движением в правую сторону. Данную композицию можно считать предшественницей образа молодого солдата с обложки «Пари-Матч», однако здесь появляются дополнительные коннотации: помимо репрезентации империи, рассчитанной на колонистов, здесь прослеживается и сообщение, вероятно, обращающееся к этническим жителям колоний: вне зависимости от цвета кожи все солдаты Франции равны и объединены общим делом и общей памятью об освобождении Франции в недавние годы Второй мировой войны. Тем не менее на лицевой стороне этой банкноты есть еще один сюжет: молодая африканка в этническом костюме, которая держит в руках французский флаг, что приближает ее к образу Марианны. Примечательно, что в отличие от других женщин, изображенных на банкнотах этого выпуска, у нее прикрыта грудь, хотя, казалось бы, схожесть с образом Марианны, напротив, позволяет сделать портрет буквально более «свободным». Однако, вероятно, такое прямое совмещение колонизаторского образа и персонификации Французской республики здесь могло бы показаться кощунственным – локализованная версия Марианны не просто идет вразрез с имперской риторикой, но могла бы показаться еще одной карикатурой, в этот раз на метрополию.



Илл. 5.

В отношении «колонизаторских» образов также интересно обратиться к выпускам бумажных денег 1941–1943 гг. режима Виши (Ibid., pp. 464–465). Помимо банкноты номиналом 5000 франков с изображениями трех мужчин, символизирующих французские колонии в Индокитае, Северной Африке, а также в Западной и Экваториальной Африке, позади которых размещена аллегория метрополии в виде белой женщины, на банкнотах этих выпусков появляются пиренейский пастух и крестьянка, шахтер и женщина с ребенком, бретонский рыбак и две женщины с ребенком. Вместе они конструируют нарратив, согласующийся с девизом вишистского правительства: «Travail, famille, patrie» (Труд, семья, отечество), в котором акцентируются репродуктивные силы Франции и преимущественно физическая работа. Данные репрезентации согласуются с визуальным дизайном оккупационных денег, выпускаемых Третьим Рейхом для восточных территорий в 1941–1944 гг., среди которых наиболее примечателен выпуск карбованцев Центрального эмиссионного банка Украины 1942 г. (Орлов, 2008, с. 32), где местные жители изображены как совершенно мирное и даже довольное своим положением население, пригодное только для однообразной тяжелой работы и мало способное на культурное развитие. Возвращаясь к бумажным франкам выпуска Виши, можно сказать, что в данном случае происходит визуальная «колонизация» самих французов, предстающих уже не как нация, но как народ, иерархически уравненный с жителями колоний. В этом смысле конструирование национального образа, соответствующего понятию «французскости» и созданного в независимой Франции, резко контрастирует с оккупантским видением французов как порабощенного народа, которое встраивается в систему мифологий нацистской Германии. Тем не менее после окончания Второй мировой войны французская нация, освободившаяся от гнета Рейха, в визуальных репрезентациях на колониальных выпусках банкнот возвращается к тенденции похищения истории и памяти в смысле навязываемой хронологии, ведущей отсчет от событий, связанных с французской экспансией. Если в репрезентациях банкнот для бывшего Индокитаея появляется больше европеизировано-восточных образов, как будто останавливающих время на отметке настоящего, то в дизайне африканских выпусков колониальный нарратив акцентируется через введение фигуры конкретного колонизатора из прежних эпох.

5. «Миф завтра» в контексте дегуманизации денег

Таким образом, различные выпуски франков 1954–1956 гг. показывают, что мифы, отображенные в визуальном дизайне монет и банкнот, не формируются в единую систему, а представляют несколько различных сюжетов, которые могли бы пополнить перечень «Мифологий» Барта. Это и революционная женственность Марианны, изображенной на монетах, и предельно маскулинная французская «История», продвигаемая через банкноты для обращения во французской метрополии, а также сухая империалистичность с редкими проявлениями снисхождения, характерная для колониальных бумажных денег. Каждый отдельный выпуск как будто воспекает только какую-то одну составляющую концепта «французскости», взывая к различным чувствам его реципиентов в зависимости от их локации. Вероятно, именно поэтому фотография молодого африканского солдата, отдающего честь под воображаемым французским флагом, производила такое сильное впечатление на парижанина, никогда не видевшего банкнот для африканских колоний. Может быть, подобная визуальная «изолированность» стала одной из причин, по которой дизайн французских денег не попал в поле зрения Барта, не говоря уже о том, что образы на деньгах оказываются слишком «примелькавшимися» и не воспринимаются как видимый результат актуальных социальных процессов.

Если же говорить о художественно-изобразительных средствах, то все упомянутые выпуски объединяются тем, что преимущественно изображают портреты, которые оказываются не только утверждением ряда исторических персоналий как означающего «французскости», но которые также выступают на уровне риторических тропов как аллегии (многоликие «Гении») либо персонификации (Марианна) Франции. В этом смысле интересно посмотреть, что происходит с визуальным дизайном денег в более поздние периоды. Аналогично тому, как денежные системы, согласно Георгу Зиммелю, с возрастанием интеллектуализации общества становятся все более абстрактными (Simmel, 1907, pp. 144–150), национальные нарративы монет и банкнот также начинают использовать более абстрактные художественно-выразительные средства для конструирования концепта национального «духа». Постепенно происходит своеобразная дегуманизация денег: вместо портретов на банкнотах и монетах сегодня все чаще можно увидеть не только объекты материальной культуры, но также и отвлеченные образы¹⁷. В целом отход от портретной традиции позволяет примирить и различные позиции, связанные с национальными интересами противоборствующих групп, в особенности в полиэтничных государствах (что также верно и для современной Франции). Это также позволяет

¹⁷ Например, супрематичные композиции на банкнотах норвежских крон выпуска 2018 г. (Norges Bank, 2016).

найти новые способы репрезентации национального за пределами ограниченного круга персоналий¹⁸, где сама необходимость выбора превращает такой перечень в строго идеологизированный.

Для Франции такая дегуманизация произошла особенно резко, совпав с введением евро в 2003 г., чьи банкноты репрезентируют европейские стили с изображением условных архитектурных объектов, не имеющих реальных референтов (European Central Bank, 2019). В данном случае не просто сменяется один нарратив на другой, но становится более условной сама связь между значением и концептом: во-первых, национальное заменяется на общеевропейское; во-вторых, серия с представителями наций заменяется не на новые лица, а на строения; в-третьих, эти строения оказываются лишь вообразаемыми маркерами понятия «европейскость», что дополнительно размывает границы определения Европы. Что же касается монет евро, то, как и у всех государств – членов ЕС, у Франции осталась возможность зафиксировать на этих номиналах свою национальную символику, изобразив на монетах портрет Марианны и сеятельницу во фригийском колпаке, отсылающую к франкам серии образца 1960 г. (Gadoury, 2005, pp. 417–420). Так, в репрезентациях монет евро в случае Французской Республики удастся сохранить традицию в конструировании национального нарратива средствами визуального дизайна именно через портрет. Кроме того, несмотря на общую тенденцию дегуманизации в дизайне денег, во второй серии банкнот евро, выпускаемой с 2014 г., в привычный нарратив также был введен персонифицированный портрет античной Европы для водяного знака и голограммы (European Central Bank, 2014). Это стилизованное изображение на основе росписи с античной вазы, чей возраст составляет более 2000 лет. Сама ваза была найдена в Южной Италии и на данный момент хранится в Лувре, что позволяет очертить посредством одного образа географию, хронологию, а также современный политический контекст «европейскости», где Франция все еще выступает одним из актуальных центров. В каком-то смысле портрет античной Европы, появившейся на банкнотах общей европейской валюты, следует той традиции в дизайне денег, которую заложила Марианна, будучи персонификацией Французской Республики как первой современной европейской страны, где было объявлено равенство всех граждан. Однако подобные персонификации все еще несут в себе след идеологии и будут продолжать воспроизводить мифологические сюжеты Европы до того момента, пока деньги, на которых они изображены, находятся в обращении и не утрачивают своей материальности под давлением дигитализации. Но если дематериализованные деньги будут лишены визуального знака,

¹⁸ Это стало предпосылкой к выпуску новых швейцарских франков в 2017 г., которые демонстрируют самые разные аспекты Швейцарии от науки до природных ресурсов, не акцентируя при этом историко-культурное наследие отдельных кантонов (Swiss National Bank, 2017).

станут ли они первыми деньгами вне идеологии или сами превратятся в идеологический жест?

Литература

- Аналитическая газета. (2002) Курс франка к доллару и доллара к франку с 1913 по 1998 годы. [онлайн] *Аналитическая газета*. Доступ по: <https://anaga.ru/analytical-info/2/5.htm> [Просмотрено 3 февраля 2019].
- Барт, Р. (1989) *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 616 с.
- Беньямин, В. (1928) 2012 *Улица с односторонним движением*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 128 с.
- Волошинов, В. (Бахтин, М.). (1929) 1993 *Марксизм и философия языка*. Москва: Лабиринт, 192 с.
- Казаманова, Л. Н. (1969) *Введение в античную нумизматику*. Москва: Издательство Московского университета, 220 с.
- Киселева, Е. (2006) Таких денег мир еще не видел. [онлайн] *Водяной знак*, no. 1-2/33-34. Доступ по: <http://www.vodyanoyznak.ru/magazine/33-34/634.htm> [Просмотрено 4 февраля 2019].
- Комиссаржевский, Ф. Ф. (1910) 2005 *История костюма*. Москва: Астрель; АСТ; Люкс, 336 с.
- Орлов, А. П. (2008) *Бумажные денежные знаки в Беларуси*. Минск: Минская фабрика цветной печати, 696 с.
- Тимошина, Т. М. (2013) *Экономическая история зарубежных стран*. 9-е издание. Москва: Юстицинформ, 504 с.
- Althusser, L. (1971) 2014 *On the Reproduction of Capitalism. Ideology and Ideological State Apparatuses*. London; New York: Verso, 285 p.
- Barthes, R. (1957) 1991 *Mythologies*. New York: The Noonday Press; Farrar, Straus & Giroux, 164 p.
- Cuhaj, G. S., ed. (2006) *Standard Catalogue of World Paper Money. General Issues 1368-1960*. Vol. 2. 11th ed. Iola, Wisconsin: Krause Publications, 1200 p.
- Cuhaj, G. S., ed. (2010) *Standard Catalogue of World Paper Money. Modern Issues 1961-Present*. 16th ed. Iola, Wisconsin: Krause Publications, 1112 p.
- European Central Bank. (2014) The Europa series: Security features. [online] *European Central Bank*. Available at: https://www.ecb.europa.eu/euro/pdf/material/discover10/WEB_ECB_Public_BRO_10Euro.en.pdf?1c4892e ea24fe0e0a6149872c928c2b3 [Accessed 12 February 2019].
- European Central Bank. (2019) Denominations. [online] *European Central Bank*. Available at: <https://www.ecb.europa.eu/euro/banknotes/denominations/html/index.en.html#es2-100> [Accessed 12 February 2019].
- Gadoury, V. (2005) *Monnaies Françaises 1789-2005*. 17 ed. Monaco: Editions Victor Gadoury, 448 p.
- Helleiner, E. (1998) National currencies and national identities. *American Behaviour Scientist*, Vol. 41, no. 10, pp. 1409-1436.
- Martin, G. (2005) War in Algeria: The French experience. *Military Review*, Vol. 5, no. 4, pp. 51-57.

- Milczak, Cz. (2002) *Katalog polskich pieniędzy papierowych od 1794*. Warszawa: Centrum Warszawski Numizmatyczny, 492 str.
- Norges Bank. (2016) On the choice of theme and motifs. [online] *Norges Bank*. Available at: <https://www.norges-bank.no/en/notes-and-coins/New-banknote-series/On-the-choice-of-theme-and-motifs/> [Accessed 12 February 2019].
- Sieber, A.G. (2009) *World Coins & Currency, Warman's Companion*. 2nd ed. Iola, Wisconsin: Krause Publications, inc., 272 p.
- Simmel, G. (1907) 2004 *The Philosophy of Money*. 3d ed. London, New York: Routledge, 543 p.
- Swiss National Bank. (2017) The design of the new banknotes at a glance. [online] *Swiss National Bank*. Available at: https://snb.ch/en/iabout/cash/series9/design_series9/id/cash_series9_design [Accessed 12 February 2019].
- Vaïsse, M. (2000) *L'Armée Française dans la Guerre d'Indochine (1946-1954): Adaptation ou Inadaptation*. Bruxelles: Editions Complexe, 363 p.
- Wrigley, R. (1997) Transformations of a revolutionary emblem: The liberty cap in the French Revolution. *French History*, Vol. 11, no. 2, pp. 131-169.

References

- Althusser, L. (1971) 2014 *On the Reproduction of Capitalism. Ideology and Ideological State Apparatuses*. London; New York: Verso, 285 p.
- Analiticheskaya gazeta. (2002) Kurs franka k dollaru i dollara k franku s 1913 po 1998 gody [Francs to US dollars and US dollars to francs currency rates from 1913 to 1998]. [online] *Analiticheskaja gazeta* [Analytical Newspaper]. Available at: <https://anaga.ru/analytical-info/2/5.htm> [Accessed 12 February 2019].
- Barthes, R. (1957) 1991 *Mythologies*. New York: The Noonday Press; Farrar, Straus & Giroux, 164 p.
- Barthes, R. (1989) *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Publ., 616 p.
- Benjamin, W. (1928) 2012 *Ulitsa s odносторонnim dvizheniem* [One-Way Street]. Moscow: Ad Marginem Press Publ., 128 p.
- Cuhaj, G. S., ed. (2006) *Standard Catalogue of World Paper Money. General Issues 1368-1960*. Vol. 2. 11th ed. Iola, Wisconsin: Krause Publications, 1200 p.
- Cuhaj, G. S., ed. (2010) *Standard Catalogue of World Paper Money. Modern Issues 1961-Present*. 16th ed. Iola, Wisconsin: Krause Publications, 1112 p.
- European Central Bank. (2014) The Europa series: Security features. [online] *European Central Bank*. Available at: https://www.ecb.europa.eu/euro/pdf/material/discover10/WEB_ECB_Public_BRO_10Euro.en.pdf?1c4892eea24fe0e0a6149872c928c2b3 [Accessed 12 February 2019].
- European Central Bank. (2019) Denominations. [online] *European Central Bank*. Available at: <https://www.ecb.europa.eu/euro/banknotes/denominations/html/index.en.html#es2-100> [Accessed 12 February 2019].
- Gadoury, V. (2005) *Monnaies Françaises 1789-2005* [French Coins 1789-2005]. 17 ed. Monaco: Editions Victor Gadoury, 448 p.
- Helleiner, E. (1998) National currencies and national identities. *American Behaviour Scientist*, Vol. 41, no. 10, pp. 1409-1436.

- Kazamanova, L. N. (1969) *Vvedenie v antichnuiu numizmatiku* [Introduction to the Study of Ancient Coins]. Moscow: Moscow University Publ., 220 p.
- Kiseliova, E. (2006) Takikh deneg mir eshche ne videl [The world has never seen such money]. [online] *Vodianoi znak* [Watermark Journal], no. 1-2/33-34. Available at: <http://www.vodyanoyznak.ru/magazine/33-34/634.htm> [Accessed 12 February 2019].
- Komisarjevsky, Th. (1910) 2005 *Istoriia kostiuma* [Dress History]. Moscow: Astrel Publ.; AST Publ.; Liuks Publ., 336 p.
- Martin, G. (2005) War in Algeria: The French experience. *Military Review*, Vol. 5, no. 4, pp. 51-57.
- Milczak, Cz. (2002) *Katalog polskich pieniędzy papierowych od 1794* [The Catalogue of Polish Paper Money from 1794]. Warszawa: Centrum Warszawski Numizmatyczny, 492 str.
- Norges Bank. (2016) On the choice of theme and motifs. [online] *Norges Bank*. Available at: <https://www.norges-bank.no/en/notes-and-coins/New-banknote-series/On-the-choice-of-theme-and-motifs/> [Accessed 12 February 2019].
- Orlov, A. P. (2008) *Bumazhnye denezhnye znaki v Belarusi* [Paper Money in Belarus]. Minsk: Minskaia fabrika tsvetnoi pechati Publ., 696 p.
- Sieber, A.G. (2009) *World Coins & Currency, Warman's Companion*. 2nd ed. Iola, Wisconsin: Krause Publications, inc., 272 p.
- Simmel, G. (1907) 2004 *The Philosophy of Money*. 3d ed. London, New York: Routledge, 543 p.
- Swiss National Bank. (2017) The design of the new banknotes at a glance. [online] *Swiss National Bank*. Available at: https://snb.ch/en/iabout/cash/series9/design_series9/id/cash_series9_design [Accessed 12 February 2019].
- Timoshina, T.M. (2013) *Ekonomicheskaya istoriya zarubezhnykh stran* [Economic History of Foreign Countries]. 9th ed. Moscow: Yustitsinform Publ., 504 p.
- Vaisse, M. (2000) *L'Armée Française dans la Guerre d'Indochine (1946-1954): Adaptation ou Inadaptation* [French Army in the Indochina War (1946-1954): Adaptation or Inadaptation]. Bruxelles: Editions Complexe, 363 p.
- Voloshinov, V. (Bakhtin, M.). (1929) 1993 *Marksizm i filosofiia iazyka* [Marxism and the Philosophy of Language]. Moscow: Labirint Publ., 192 p.
- Wrigley, R. (1997) Transformations of a revolutionary emblem: The liberty cap in the French Revolution. *French History*, Vol. 11, no. 2, pp. 131-169.