

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА В РОССИИ



ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА В ОБРАЗАХ ВИЗУАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ

ЦЕЛЕВОЙ
КОНКУРС

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА В РОССИИ

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА В ОБРАЗАХ ВИЗУАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ



ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА В ОБРАЗАХ ВИЗУАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ

словарь-справочник

Ответственный редактор: Е. А. Орех



Санкт-Петербург

2018

УДК 316.7
ББК 60.524 71.41(2) 63.3(2)612
Г75

*Рекомендовано к печати Ученым советом факультета социологии
Санкт-Петербургского государственного университета*

Авторский коллектив:

Е. С. Богомягкова, О. Ю. Бойцова, М. М. Герасимова, М. Е. Глухова, А. А. Дупак,
А. С. Захарова, Н. А. Зиновьева, Е. А. Орех, О. В. Сергеева.

Ответственный редактор: Е. А. Орех

Рецензенты:

В. Б. Аксёнов — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник
Института российской истории РАН.

Д. В. Иванов — доктор социологических наук, профессор, заведующий кафедрой
теории и истории социологии Санкт-Петербургского государственного
университета.

О. О. Савельева — доктор социологических наук, профессор, профессор департамента
интегрированных коммуникаций факультета коммуникаций, медиа
и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая
школа экономики».

Г75 Гражданская война в образах визуальной пропаганды: словарь-справочник /
Под ред. Е. А. Орех. — СПб.: Скифия-принт, 2018. — 208 с. илл.

ISBN 978-5-98620-332-4

Словарь-справочник систематизирует и анализирует изобразительный материал «красной» и «белой» пропаганды периода Гражданской войны в России. Репрезентация войны рассматривается через призму образов её участников, встречающихся на плакатах, карикатурах, открытках, листовках, агитационном фарфоре и иных визуальных артефактах рассматриваемого периода. Классификация образов проводится на основе социально-групповой принадлежности изображавшихся персонажей. При таком подходе в фокусе внимания находятся представители групп — участниц гражданского противостояния, типичные акторы, визуальные клише «своих» и «врагов». Восемнадцать словарных статей анализируют иконографию пропагандистских образов, сравнивая специфику идеологических акцентов у «красных» и «белых», освещая способы визуального клеймения врага и конструирования социальной базы «своих». Авторы словаря — петербургские исследователи визуальной культуры.

Словарь может служить справочным пособием для всех, кто интересуется проблематикой визуальных репрезентаций и ролью символического в воспроизводстве социального порядка.

УДК 316.7

ББК 60.524 71.41(2) 63.3(2)612

Г75

*В оформлении обложки использованы плакаты «красной» и «белой» пропаганды:
Д.С. Моора «Ты записался добровольцем?» (1920)
и неизвестного автора «Отчего вы не в армии?» (1918-1919)*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 17-83-01003-ОГН*

ISBN 978-5-98620-332-4

© Коллектив авторов, 2018

© Санкт-Петербургский государственный
университет, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение (Е. А. Орех)	4
-----------------------------	---

Статьи:

Б	12
Белогвардеец (М. М. Герасимова)	12
Буржуй и капитал (О. Ю. Бойцова)	19
Д	24
Дезертир фронта, военный дезертир, шкурник (М. М. Герасимова)	24
Ж	31
Женщина (М. Е. Глухова, А. А. Дупак, А. С. Захарова)	31
К	41
Казак (М. Е. Глухова, А. А. Дупак, А. С. Захарова)	41
Красноармеец (Е. С. Богомяглова)	48
Крестьянин (О. В. Сергеева)	59
Кулак (М. Е. Глухова, А. А. Дупак, А. С. Захарова)	65
Л	72
Ленин (Е. А. Орех)	72
М	93
Маркс (О. Ю. Бойцова)	93
Матрос (О. Ю. Бойцова)	100
Меньшевик и эсер (О. Ю. Бойцова)	108
П	116
Польский пан (Е. С. Богомяглова)	116
Прогульщик, дезертир труда, лодырь (О. Ю. Бойцова)	127
Р	135
Рабочий (О. В. Сергеева)	135
Ребёнок (М. М. Герасимова)	142
Россия, Родина, Р.С.Ф.С.Р. (Н. А. Зиновьева)	148
С	158
Священнослужитель (Н. А. Зиновьева)	158
Библиография	166
Иллюстрации	175
Информация об авторах	207

ВВЕДЕНИЕ

Плакаты, открытки, журнальные и газетные рисунки и карикатуры, листовки, наконец, фотографии... Уже практически не осталось живых свидетелей Гражданской войны в России, но есть документальные свидетельства той эпохи, существенное число которых составляют изображения. Некоторые из них уже не раз привлекали к себе внимание и даже могли набить оскомину частым цитированием — таковы, например, визуальные артефакты, транслировавшиеся советской пропагандой в связи с представлением событий октябрьского вооружённого переворота 1917 г. и первых лет государственного строительства. Есть документы, обратившие на себя внимание исследователей сравнительно недавно. Например, некоторое время назад после развала советского государства интерес к Белому движению вылился, в том числе, в систематизацию и попытки описания белогвардейских плакатов, издававшихся в Ростове-на-Дону, Омске. Какие-то визуальные свидетельства ещё ждут своего аналитика.

Придя к власти, большевики активно работали над тем, чтобы установить контроль над сферой общественного дискурса. Декрет о печати и введение цензуры, развившееся, в частности, в закрытии к августу 1918 г. одного за другим либеральных сатирических журналов, — только одна сторона этого процесса. Другая сторона заключалась в стремлении трансформировать, переопределить ценностные ориентиры, господствовавшие в обществе до начала революционных событий 1917 г. Для этого активно вводилась в оборот новая лексика, изобретались новые образовательные, просветительские практики, изменялись ритуалы, трансформировались старые и конструировались новые визуальные образы, позиционировались новые герои, создавалась новая и переозначивалась бывшая символика.

Для страны с такой высокой долей крестьянского населения, как Россия, картинки, рисунки, иные наглядные формы становятся ключевым источником информирования. Дело тут, конечно, не только в том, что большинство населения было малограмотным, но также и в сложившейся специфике синкретического крестьянского мышления — образами. Вот почему задачей исключительной важности было суметь так развить визуальный язык плакатов, монументальной скульптуры, экспозиций на праздничных торжествах и других агитационных материалов, чтобы он был максимально прост, понятен и, кроме того, «цеплял» адресата. Только при успешном решении этой задачи стоило рассчитывать на то, что визуальная пропаганда будет работать в качестве средства формирования ценностных ориентиров, внедрения новых идей, имплантации основ советского строя в сознание населения огромной страны.

Драматическое событие, длившееся несколько лет, — Гражданская война в России — неизбежно оставило яркий след в визуальной культуре нашей страны. О пропаганде этого периода написан широкий круг работ, в основном исторического или культурологического плана. Однако есть ряд моментов, не получивших освещения или освещённых слабо. Прежде всего стоит отметить, что анализировалась преимущественно советская пропаганда, и пока ещё имеются существенные пробелы в

описании пропаганды противоположной стороны конфликта. При этом изучается, в основном, вербальная агитация, и даже визуальные медиа, такие как плакаты, часто анализируются с точки зрения словесного ряда, а именно — подписей, лозунгов, авторских комментариев, но не с точки зрения изобразительной составляющей. Из визуальных источников чаще всего в фокус исследовательского интереса попадал плакат, в последние годы востребован анализ карикатур, но такие носители визуального сообщения, как открытки, листовки, агитационный фарфор, агитпоезда, элементы одежды и проч. оставались без должного внимания. Визуальный анализ чаще всего касается интерпретации смысла изображения и им ограничивается. Практически не изучена логика изменений, которые претерпевала идеологическая составляющая образов, использовавшихся ключевыми социальными акторами конфликта, не описано функционирование визуальных образов в отечественной культуре повседневности.

Наше исследование работает не только на поддержание исторической памяти о Гражданской войне в России, но и предлагает социокультурный анализ истоков и способов воплощения популярных пропагандистских образов. Социология рассматривает визуальные репрезентации как одно из средств целенаправленного конструирования и мобилизации социальной группы. Гражданские установки в ситуации первых лет становления советского государства являлись мишенью воздействия различных политических сил. Противоборствующие стороны использовали разные идеи и темы для поддержания групповой идентичности, при этом содержательные акценты визуальных образов изменялись во времени в связи с динамикой социально-политической ситуации. Образ является конструктом, и это означает, что его можно попытаться деконструировать, «расшифровать» стоящую за ним идею. Чтобы избежать предельного субъективизма оценок и интерпретаций, можно работать не с единственным и уникальным в образе, а с определением в нём типичного, наиболее часто встречающегося — то есть стремиться выявить элементы визуального стереотипа и клише.

Прежде чем говорить об отражении события в визуальной пропаганде, необходимо определить его временные рамки. Однако для Гражданской войны в России этот вопрос не решается однозначно. Некоторые историки датируют её начало осенью 1917 г., а точнее — приходом большевиков к власти. Другие говорят о том, что разгон Учредительного собрания в январе 1918 г. был поворотной точкой, после которой мирное развитие событий было уже невозможно, а некоторые отмечают, что такой точкой являлось Корниловское выступление августа 1917 г. Многие историки считают началом Гражданской войны май 1918 г. — восстание чехословацкого корпуса и связанные с ним активные боевые действия. Существует точка зрения, согласно которой следует говорить не об одной, а о нескольких гражданских войнах, локализованных на территории России в период с 1916 по 1926 гг. Таким образом, историки придерживаются разных позиций, а как в этой ситуации быть нам?

Наверное, не будет большим преувеличением сказать, что точка отсчёта гражданского противостояния определяется исследователями в зависимости от того, какие стороны рассматриваются в качестве его участников, а также какой масштаб этого противостояния достоин того, чтобы называться войной. Если рассматривать Гражданскую войну в России как конфликт только лишь двух сторон — «белых» и «красных», — то до того момента, как оформилась противостоящая «красным» сила, говорить о её начале бессмысленно. Но если принять во внимание, что попытки консолидировать сопротивление большевикам наблюдались с начала 1918 г. и на протяжении всей весны, а главное — что за понятиями «красные» и «белые» стоят столь разнообразные по своим интересам и политическим ориентациям социальные группы, иногда объединяемые историками лишь условно на основании общности врага, то тогда период начала войны можно датировать иначе.

Выбранный нами объект исследования — визуальная пропаганда периода Гражданской войны — накладывает ограничения на стремление объективно проанализировать это событие. Понятно, что часть документов была утрачена, и многие из них — в ходе самой Гражданской войны, но речь даже не об этом. Мы анализируем только те документы, которые работали в качестве пропаганды, а значит — были изданы и распространялись. Для издания необходимы существенные ресурсы; это значит, что озвучить и визуализировать свою точку зрения, свои мнения, требования, настроения, иными словами, представить себя вербально и визуально могли далеко не все стороны конфликта. Получается, мы вольно или невольно исключаем из нашего анализа тех, кто не работал над распространением своих идей посредством визуальной пропаганды. И это, безусловно, потеря части знания, потому как за границей нашего внимания остаются люди, оставшиеся в визуальном плане «безмолвными». С другой стороны, тот факт, что мы анализируем артефакты визуальной пропаганды, вынуждает нас смириться с распространённым представлением о двух основных сторонах конфликта в Гражданской войне: о «белых» и «красных» — поскольку именно документы, созданные этими противоборствующими группами, предстают перед нашими глазами сегодня.

Распространённым подходом к анализу пропаганды того или иного периода является временная привязка к нему: согласно этой логике изучение визуальных документов периода Гражданской войны в России предполагает рассмотрение репрезентаций, циркулировавших непосредственно в военное время. Однако такой подход не всегда продуктивен, ведь формирование визуальных клише не происходит одномоментно и не исчезает по щелчку пальцев: мы можем наблюдать вариации одного и того же образа через десятилетия, равно как и найти истоки образа в документах, созданных задолго до изучаемого периода. Соответственно, нам видится, что взгляд на проблему периодизации должен быть несколько иным. Образы пропаганды, использовавшиеся во время Гражданской войны, имели свою историю: она должна быть обнаружена. Безусловно, небезынтересна и дальнейшая судьба распространённого визуального клише, однако данный аспект выходит за границы предмета нашего исследования. Таким образом, принимая во внимание проблему исторического времени существования и функционирования визуального образа, мы решили уделять внимание описанию предистории вошедших в словарь репрезентаций, но не ограничились этим.

Важным моментом в определении временных рамок нашего исследования явилась идея захватить время, непосредственно предшествовавшее началу гражданского противостояния — то есть месяцы «сползания» страны к Гражданской войне. Представляется, что именно этот период ценен с точки зрения анализа динамики образа, в некоторых случаях — с точки зрения формирования визуального клише. Таким образом, условной точкой отсчёта в нашем анализе является лето 1917 г. Почему?

Ожидание открытого гражданского противостояния, а также страхи, с этим связанные, могут быть зафиксированы в визуальных документах с первого летнего месяца 1917 г. Первым предвестником, вероятно, следует считать образ Анархии, появившийся в июне 1917-го на обложках сразу нескольких сатирических журналов. Так, в 19-м выпуске «Нового Сатирикона» Анархия предстаёт в виде страшной гигантской костлявой фигуры красного цвета, пробирающейся мимо городских зданий с дубиной в руке. Показательно композиционное сходство и впечатление, вызываемое этой фигурой, нарисованной русским живописцем Николаем Ремизовым (Ре-Ми), с образом Смерти с кустодиевской работы 1905 г. «Вступление», посвящённой Кровавому воскресенью. Репрезентация Анархии как человека-великана с пистолетом, представленная на обложке 24-го номера «Стрекозы», более конкретна: наличием широкополой шляпы и плаща отсылает к разбойникам, а также большевикам, которых в тот период визуализировали схожим образом. Наконец, хочется упомянуть карикатуру «Враг народа»,

появившуюся также в июне на обложке 9-го номера журнала «Барабан» и изображавшую Ленина в виде ангела анархии, летящего по небу и разбрасывающего мины, при этом подпись к карикатуре гласила: «По небу полуночи Ленин летел и песню анархии пел».

Постепенно, с июля 1917 г., периодическая печать накапливает изображения физического насилия человека над человеком, что достигает апогея к ноябрю этого же года. Важно отметить, что речь не идёт о репрезентации насилия по отношению к врагу, которого было предписано уничтожать на полях сражений Первой мировой войны. Речь о визуализации жертв разбойных нападений и грабежей, вооружённого разгона демонстраций и т. п. Обычным делом становятся изображения избитых и убитых, трупов на виселице, крови, не говоря уже о репрезентации символического насилия, объектом которого часто выступает образ России. Всплеск подобных изображений появился после печально известных событий 3–5 июля. А в ноябре 1917 г. сатирический журнал «Барабан» в 26-м номере публикует миниатюру под названием «Новый фронт»:

«— Вот пишут — были бои под Гатчиной и под Пулковом... это какой же фронт? Русско-австрийский?

— Совершенно новый: русско-русский».

Параллельно с ноября в дискурсе обывателей крупных городов, в текстах периодической печати, в подписях к рисункам и карикатурам появляется словосочетание «Гражданская война». Например, на обложке 31-го ноябрьского номера журнала «Трепач» за 1917 г. мы видим подпись к иллюстрации, на которой изображена драка нескольких человек, среди которых угадываются и солдаты, и крестьяне, и интеллигенты: «16 сего марта вторая отечественная война кончилась. Началась потомственно-почётно-гражданская». Показательны детские рисунки 1917 г. с выставки в Государственном историческом музее (Москва, 2017) под названием «Я рисую революцию», посвящённой столетию этих драматических событий. Из подписей к нескольким изображениям следует, что дети называли «гражданской войной» события октябрьского вооружённого восстания в Москве, реализовавшегося в уличных боях и обстреле Кремля.

Журналисты, карикатуристы и остальные работники пера не просто реагировали на происходящие события, давая им свою оценку, но и являлись выразителями мнений обывателей, отражали общественные настроения, страхи, ожидания. Анализ изображений, циркулирующих в прессе того времени, а также подписей к ним даёт основания говорить о том, что гражданское противостояние в общественном сознании началось ранее, чем его датируют специалисты-историки, связывающие его начало с приходом к власти большевиков. Мы взяли лето как условную точку отсчёта «сползания» общества к Гражданской войне, потому что в июне-июле происходит своеобразный перелом общественных настроений, нагнетается страх анархии, нарастает дискурс, обличающий неспособность власти справиться с создавшейся в стране ситуацией.

Что касается времени окончания рассматриваемого нами периода, то мы обозначили его достаточно широко: 1922–1923 гг. Даже если не приводить аргументы историков, придерживающихся той точки зрения, что война продолжалась до конца 1922 г., в контексте нашего исследования важно указать на тот факт, что визуальные клише имеют определённую устойчивость. Сформировавшийся способ визуального воплощения персонажа не может исчезнуть одномоментно. Так, эксплуатацию некоторых созданных в рассматриваемый нами период образов мы видим в советской пропаганде вплоть до 1970-х гг. В этом отношении у нас есть возможность безболезненно захватить для рассмотрения дополнительное время циркуляции изображений (если анализируемые нами образы ещё использовались в визуальных источниках) — это не скажется на результатах анализа.

Говоря о визуальной пропаганде, мы не ограничиваемся плакатной продукцией. Наша база визуальных документов включала также карикатуры, открытки, изображения на листовках, агитационном фарфоре. Необходимо отметить, что мы практически исключили из анализа фотографии, кроме редких изображений, важных для нас в качестве документальных иллюстративных свидетельств — фиксировавших, например, то, как были разрисованы агитпоезда, как украшались улицы и площади городов к праздникам, как выглядели памятники. Мы пошли на этот шаг потому, что планировали анализировать источники, в которых послание автора могло быть безошибочно считано зрителями. Уровень развития фотодела в начале XX в. не позволял этого сделать в отношении содержания фотографий: «своих» и «врагов» в те времена ещё снимали одинаково, о чём свидетельствует наш предварительно проделанный анализ изданий разной направленности. В итоге мы рассматривали в большинстве своём рисованные изображения с лозунгами и подписями на русском языке (правда, некоторые из плакатов сопровождаются переводом на другие языки). Существенное значение имеет тот факт, что мы отбирали для анализа те изображения, которые связаны с темой Гражданской войны, то есть с помощью используемых сюжетов, визуальной символики или подписи к изображению содержат смысловую отсылку к гражданскому противостоянию. Изображение могло содержать непосредственные сцены социального конфликта, или его результаты, или имплицитное указание на конфликт (например, в ситуации попражнения персонажем символов, отсылающих к враждующей социальной группе). Так, у нас отпали изображения, созданные в 1917–1923 гг., но посвящённые таким сюжетам, как гигиена, борьба с неграмотностью, реклама товаров и т. п.

Источники эмпирической базы

Каталоги, альбомы, монографии, сборники:

- Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932. В 2 т. / под ред. В. П. Толстого; авт.-сост. И. М. Бибикина, Н. И. Бабурина, Н. И. Левченко, Т. И. Володина. М.: Изд. дом «Искусство», 2002. Т. 1: 298 с.; Т. 2: 246 с.
- Белая Россия. 1917–1922 гг. Фотоальбом / ред. В. Ж. Цветков, Б. С. Пушкарев. М.: Посев, 2003. 320 с.
- Бич 1917 г. События года в сатире современников. М.: Бослен, 2017. 232 с.
- Борисов И. В. Белый плакат гражданской войны в России [Альбом]. М.: Изд-во МГОУ, 2006. 102 с.
- Брат на брата. Правда на правду. Раритеты Гражданской войны, 1918–1922 [Из коллекции Государственного центрального музея современной истории России, каталог выставки] / сост.: В. П. Панфилова, А. П. Слесарев, А. Г. Шерстнева. М.: ГЦМСИР, 2015. 89 с.
- Будрина А. Г. Уральский плакат времён Гражданской войны. П.: Пермское книжное издательство, 1968. 95 с.
- Бутник-Сиверский Б. С. Советский плакат эпохи гражданской войны 1918–1921. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1960. 696 с.
- Вашиш К., Бабурина Н. И. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 422 с.
- Дмитрий Моор: альбом сатирических рисунков / авт.-сост. И. А. Свиридова. Москва: Советский художник, 1987. 80 с.
- История русской революции: энциклопедия. Электронный носитель. 342 изображения: портреты, плакаты, агитискусство, 1917–1936, документы, 17 видеофрагментов, аудиозаписи речей советских руководителей, революционные песни / Версия 2.0. М.: Бизнессофт, 2005.
- Каталог плакатов Гражданской войны [из фондов Саратовского обл. музея краеведения] / сост. Л. Б. Рубинштейн. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1966. 28 с.

- Кривоцов В. Д. АБЕРС № 8. Каталог-определитель советских знаков и жетонов 1917–1980 гг. М.: «Аверс», 2008. 736 с.
- Ленин. Собрание фотографий и кинокадров: В 2 т. / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС / сост. А. М. Гак и др. Изд. 2-е, доп. и испр. М.: Искусство, 1980. Т. 1: Фотографии 1874–1923. 453 с.
- Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 3. Окна РОСТА и Главполитпросвета 1919—1922 годов / подгот. текста и примеч. В. Д. Дувакина. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 640 с.
- Маяковский. Окна РОСТА и Главполитпросвета. 1919–1921 / авт.-сост. А. Морозов. М.: Контакт-Культура, 2010. 95 с.
- Михайлин В. Ю., Беляева Г. А., Нестеров А. В. Шершавым языком: Антропология советского политического плаката // Труды Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии. Вып. 20. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2013. 124 с.
- М. Черемных: альбом сатирических рисунков / авт.-сост. О. М. Савостюк и Б. А. Успенский. Москва: Советский художник, 1984. 42 с.
- Некто 1917 [Издание к одноимённой выставке]. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. 312 с.
- Памятники революционной России / авт.-сост. А. Павлюченков. М.: Советская Россия, 1986. 96 с.
- Поволоцкая Е. В. Тридцать лет советского плаката. М., Л.: Искусство, 1948. 80 с.
- Полонский В. Русский революционный плакат. М.: ГИЗ, 1925. 192 с.
- Самецкая Э. Советский фарфор 1920–1930-х годов в частных собраниях Санкт-Петербурга [каталог]. СПб.: [б.и.], 2007. 347 с.
- Самецкая Э. Советский агитационный фарфор [справочник-определитель]. М.: [б.и.], 2004. 477 с.
- Снопков А. Е. Шестьсот плакатов [Альбом]. М.: Контакт-Культура, 2004. 191 с.
- Снопков А. Е. Русский плакат = Classic Russian posters [Избранное]. М.: Контакт-Культура, 2006. 160 с.
- Советский политический плакат [Альбом открыток]. М.: Изогиз, 1957. 24 с.
- Тугендхольд Я. А. Искусство октябрьской эпохи. Л.: Academia, 1930. 199 с.
- Честное слово, красная звезда[:] Ленина и Сталина обманывать нельзя! [Альбом]. СПб.: Красный матрос, 2017. 176 с.
- White S. The Bolshevik Poster. New Haven: Yale University Press, 1990. 152 p.

Газеты, журналы и электронные базы:

- Полные подшивки журналов и газет за интересующий нас временной период 1917–1923 гг.: «Бич», «Будильник», «Барабан», «Газета для всех», «Горчичник», «Деревенская коммуна», «Донская волна», «Красная газета», «Красный перец», «Крокодил», «Новая петроградская газета», «Новый Сатирикон», «Стрекоза», «Пулемёт», «Пугач», «Трепач», «Трудовая копейка».
- Каталог экспонатов Музея политической истории России: <http://collectiononline.polithistory.ru>.
- Оцифрованные фонды Библиотеки им. Н. А. Некрасова (издания 1564–1991 гг.): <http://electro.nekrasovka.ru>.
- Сайт-проект по истории русского и советского плаката: <http://www.russianposter.ru>
- Цифровые коллекции Института Гувера, коллекция плакатов: <https://digitalcollections.hoover.org/browse/formats/subclassifications/Poster>
- Электронный каталог Российской национальной библиотеки: <http://primo.nl.ru>.
- Электронный каталог Российской Государственной библиотеки: <https://www.rsl.ru/>

После того как была сформирована база изображений, перед нами встал вопрос: какими методами стоит работать с визуальными свидетельствами, чтобы не просто составить представление об этом событии, а получить научное знание? Как сделать так, чтобы уйти от простого описания и поверхностной систематизации наших источников, минимизировать субъективное видение рассматривающего человека?

В качестве основного метода исследования мы решили использовать иконографический анализ (автор метода — искусствовед Эрвин Панофский), основанный на поиске правил производства визуальных «высказываний» в контекстуальных рамках

исследуемого периода времени и события. Метод предполагает сравнение анализируемых изображений, отобранных по теме или сходству сюжетов, друг с другом с целью выявления иконографических признаков — повторяющихся черт или атрибутов изучаемого образа. На основе выявления этих признаков, а также рефлексии по поводу частоты их встречаемости мы анализировали репрезентации участников гражданского противостояния. Разумеется, было бы неправильно утверждать, что нам удалось полностью отказаться от реконструкции смысловой и оценочной составляющих изображения. Для этого мы использовали метод семиотической интерпретации визуального, почерпнутый из работ Ролана Барта, а также метод объективной герменевтики Ульриха Овермана.

Образы, описанные и проанализированные на страницах нашего словаря, представляют собой репрезентации участников конфликта, фигурирующих в документах визуальной пропаганды Гражданской войны. В основном это — социальные акторы («священник», «казак», «женщина», «рабочий», «меньшевик»), но есть и персонажи другого рода. В перечне часто тиражируемых образов оказались также «Россия» и «Капитал»: мы идентифицировали их в качестве символических «участников» тех событий, активно включавшихся художниками в противостояние на стороне «своих» или «врагов». Сегодня можно дискутировать, почему тот или иной образ отсутствует (или, напротив, имеется) на страницах нашего словаря. Изначально, на стадии планирования перечня образов, мы набросали список персонажей, имеющих отношение к конфликту, систематизировав их по полу, возрасту, роду занятий, национальной принадлежности, доходу, позиции во власти, политическим пристрастиям. Эта идея была следствием нашего убеждения, что противоречия между людьми, нашедшие выражение в Гражданской войне в России, имели самую разнообразную природу — от имущественной и религиозной до гендерной и возрастной. Далее в ходе сбора материалов отдельные социальные акторы отсеялись из списка ввиду обнаружившихся сложностей с их визуальной идентификацией. Так произошло, например, с образом старика, главный иконографический признак которого — борода — сильно перекликался с образом крестьянина. При итоговом отборе персонажей мы руководствовались частотой их упоминания в визуальных документах нашей выборки. В силу малого количества изображений (а значит — невозможности работать методом иконографии) мы были вынуждены исключить из перечня словарных статей описание представителей некоторых социальных групп и отдельных персонажей. Так, например, «выпали» редковстречающиеся кадеты, не набралось информации по мешочникам, выяснилось, что популярность образа царя ограничивается в основном сатирическими журналами 1917 г. и т. п.

Хочется подчеркнуть, что нас интересовали не столько способы маркирования врага (как в пропаганде «красных», так и в пропаганде «белых» в общем и целом использовались схожие визуальные приёмы), сколько та работа, которая осуществлялась обеими сторонами по конструированию перечня друзей-врагов и по приписыванию им определённых характеристик, дающих зрителю понять, кто перед ним. В этом отношении есть особенно интересные образы — например, кулака, смонтированного советской пропагандой из элементов канонических репрезентаций крестьянина и буржуа. При этом образ кулака не ограничивался копированием тех или иных деталей внешнего облика вышеупомянутых персонажей; он создавался, в том числе, приписываемыми кулаку атрибутами и видами занятий, контекстом ситуаций, в которых тот оказывался... В результате в большевистской пропаганде кулак стал заниматься спекуляцией и торговлей спиртным — создателям образа надо было убедительно продемонстрировать, чем именно он отличается от обычного работника-крестьянина, почему он «враг». Выдающимся в этом смысле был и образ польского пана. Над ним, взятым в общих чертах из уже устоявшихся репрезентаций «великого пана», проводилась целенаправленная работа по «приписыванию к классу» — ведь аудитории, на которую работал

плакат, надо было с лёгкостью суметь визуально отличить польского пана от любого другого поляка, а тем более от польского пролетария. Вот так пан был отождествлён с представителями буржуазии, тем самым на первый план выводилась его классовая принадлежность. Теперь польские паны оказывались не только национальными врагами, которые содействуют захвату страны, но и классовыми врагами пролетариата. Эта смесь классовой и националистической риторики чрезвычайно интересна.

Памятные даты нашей истории — 100-летие с начала тех страшных событий — безусловно, дают весомый повод научному сообществу ещё раз задуматься над произошедшим и ставят задачу ревизии сделанных ранее выводов и интерпретаций. Привлечение визуальных источников в этой связи видится обоснованным шагом, особенно в контексте их систематического анализа методом иконографии. Оценить линии, по которым происходило размежевание интересов, произвести деконструкцию образов персонажей враждующих сторон — задача этой книги. Мы надеемся, что материалы словаря дадут возможность читателю самому делать выводы о сути и особенностях гражданского противостояния, расширят перспективу видения тех трагических событий.

Е. А. Орех

— Б —

БЕЛОГВАРДЕЕЦ

В данной статье речь пойдет о группе, которая выступает для противоборствующих сторон соответственно «своими» или «врагами». Можно предположить, что образ воина Добровольческой армии может конструироваться «белой» пропагандой с помощью тех же приёмов, с помощью которых в советской пропаганде — образ воина Красной армии. В связи с этим нам интересно проследить, присутствуют ли отличия в образах «своих» двух противоборствующих армий и совпадения в конструировании образа белогвардейца двумя враждующими сторонами.

Советская пропаганда

Собирая визуальные материалы для анализа образа белогвардейца, мы обратили внимание на обилие изображений советской визуальной пропаганды, на которых солдаты Красной армии противопоставляются солдатам царской армии. Это, например, работа С. М. Мухарского «Да здравствует всеобщее военное обучение трудящихся!» (М., 1919), в которой «рассказана» судьба принужденного к службе царской армии молодого человека, ставшего калекой; схожий по содержанию плакат Н. С. Крылова «Как цари издевались над народом» (М., 1918); плакат Д. С. Моора «Царские полки и Красная армия» (М., 1919; илл. 20), изображающий изможденных рядовых солдат, умирающих под плетью генерала, и др. Основная идея этих плакатов — сравнение того, что было, с тем, что есть теперь. Царская армия демонстрируется как источник всех бед и несчастий солдата и членов его семьи: рядовой терпит бесчеловечное обращение, унижение достоинства и страдает физически, изображается угнетённым, больным, раненым или инвалидом. Этот момент важен для нас, ведь конструируя образ белогвардейца, советская пропаганда использовала интересный приём: целенаправленно называла представителей Белой армии «царской армией». Так, большевики сознательно употребляли словосочетание «царский генерал», говоря о современности, когда царя, и, следовательно, царских генералов уже не существовало. Советский солдат на плакате А. П. Апсита «Для чего нам нужен Донецкий бассейн» (М., 1919) призывает адресата: «Задавим банды царского генерала Деникина, который в угоду кулакам и помещикам хочет уморить голодом революционных крестьян и рабочих». С помощью словесной подмены всё негативное прошлое, все тяготы службы в царской армии и произвол царских военачальников символически переносились на Белую армию.

Образ рядового белогвардейца составляют: униформа — фуражка (с козырьком и без него) или папаха, гимнастерка или шинель, форменные брюки (с лампасами и без); знаки отличия — погоны и нарукавные шевроны; оружие — плеть, нагайка, винтовка, револьвер (пистолет), кинжал, шашка на портупее (возможна казачья пика). Такими изображаются рядовые Белой армии на плакате неизвестного автора «Капиталистическая и Красная армия» (1918–1919?), К. В. Спасского «Что несёт Деникин рабочим и крестьянам» (М., 1919; илл. 2), Н. М. Кочергина «Врангель идёт!! К оружию, пролетарий!!» (М., 1920) и пр. Плакаты с изображением рядового белогвардейца, как правило,

включают в композицию и изображение генерала¹. Генерал визуально отличен от рядового — наградами Белого движения на мундире или кителе, шпорами, лентой через грудь (однотонной или в рисунке триколора), эполетами и шитьём, погонами с галунами, монограммами Николая II и царской короны. Нередко в плакатах присутствует вариация цветов униформы — белого, синего, чёрного или красного (илл. 15) (в отличие от защитного армейского зелёного). Во многих пропагандистских изображениях фигура генерала отличается значительной физиологической тучностью². Если «белые» генералы Колчак, Деникин, Юденич узнаваемы на плакатах по надписи на мундирной ленте, фуражке или особенностям фигуры персонажа, то Врангеля можно отличить ещё и по костюму: как правило, он «одет» художником в чёрную казачью черкеску (длинный кафтан с клинообразным вырезом и газырями на груди) и чёрную папаху³.

Изображая белогвардейца, большевистские пропагандисты нередко обращались к анималистическим метафорам и сравнениям. На плакате Д. С. Моора «Казак, у тебя одна дорога / с трудовой Россией» (М., 1920; илл. 22), использующем русский традиционный сказочный сюжет о всаднике на распутии, белогвардеец предстаёт в образе крупной хищной птицы, одетой в фуражку с белой тульей и красным околышем, а также эполеты (илл. 22). Автор плаката «Белогвардейский хищник терзает тело рабочих и крестьян» (М., 1920) П. Ю. Киселис представляет яростную борьбу измученного бойца с орлом в имперской короне⁴. Образ мифологического создания (гидры) используется неизвестным художником в плакате «Три роки соціальної революції» (Киев, 1920) для изображения побеждённых армий под предводительством Колчака, Юденича, Деникина, Петлюры. Красный всадник с копьём нацелился на последнюю оставшуюся «голову» гидры — Врангеля.

Для репрезентации белогвардейца порой задействуются аллегорические сопоставления его с насекомыми, распространяющими болезни, уничтожающими урожай и т. п. Плакат неизвестного художника «Красная армия раздавила белогвардейских паразитов — Юденича, Деникина, Колчака / Новая беда надвинулась на нас — тифозная вошь

¹ Исключением в найденных нами иллюстрациях является работа неизвестного автора «Что сделал Деникин для бедняка Петра и Васьки-кулака» (Одесса, 1920). В ней представлены солдаты Добровольческой армии, разоряющие поселение не под руководством военного генерала, а под началом деревенского пьяницы Василия. Иллюстрация является видоизменённой версией белогвардейского плаката «Пётр и Василий или деревня в „Совдепии“» (Одесса, 1919), чем может объясняться столь нехарактерное для советской пропаганды отличие.

² Подобные изображения мы видим в работах Д. С. Моора «Кто против Советов» (М., 1919), «Рабочие и крестьяне Украины, как же добиться свободы от буржуев?» (М., 1919) и «Прежде[:] Один с сошкой, семеро с ложкой...» (М., 1920), в плакатах В. Н. Дени «Мы, Божьей милостью, Колчак» (Казань, 1919; илл. 58) и «Деникинская банда» (М., 1919; илл. 1), в работе А. П. Апсита «В минуту смертельной опасности для свободы и революции оружие скрывают только предатели и белогвардейские шпионы» (М., 1919), и в плакатах неизвестных авторов «1917 г. — 1920 г.» (Гомель, 1920; илл. 46), «Для таких входа нет! / А этим — двери настежь!» (Казань, 1920), «Кто против выполнения развёрстки? Поп, кулак и белогвардеец» (Одесса, 1920; илл. 15), «Ступеньки генеральской лестницы» (Смоленск, 1920; илл. 36) и т. д.

³ Таким он представлен в плакате В. Н. Дени «Манифест. / Вся власть помещикам и капиталистам!!! / Рабочим и крестьянам — плеть!!!» (М., 1920), в плакатах Д. С. Моора «Врангель идёт на нас!» (М., 1920), «Товарищи / Винтовкой и молотом отпразднуем Красный Октябрь» (М., 1920), «По трупам рабочих и работниц, стариков и детей барон Врангель хочет привести к власти дворянскую знать и царскую бюрократию» (М., 1920) и пр. Однако цвет и форма верхней одежды персонажа, обозначенного именем Врангеля, может меняться. В Окне РОСТА № 729 В. В. Маяковского «Помни о Дне красной казармы / Мы добились русских белогвардейцев...» (М., 1920) и плакате неизвестного автора «Про що мріє Врангель» (Киев, 1920) черкеска и папах Врангеля — белого цвета. В плакатах Н. М. Кочергина «Врангель идёт!! К оружию, пролетарий!!» (М., 1920) и «Очередь за Врангелем!» (М., 1920) в изображении генерала сохраняется папах, но черкеска заменена на китель или мундир.

⁴ Данный плакат П. Ю. Киселиса воспроизводился и с иным текстом: «Рабочий, крестьянин! / Спешите на помощь! / Польский хищник терзает тело твоих братьев: рабочих и крестьян» (М., 1920). В плакате того же автора «Смерть душителям и угнетателям рабочих и крестьян» (М., 1919) рисунок схож, но вместо орла изображена змея.

/ Товарищи! Боритесь с заразой! / Уничтожайте вошь!» (М., 1920) сравнивает новую надвинувшуюся на страну беду — тифозную вошь — с уже раздавленными «белогвардейскими паразитами»: Юденичем, Деникиным, Колчаком. Другой неизвестный художник в плакате «Товарищи крестьяне и рабочие! / Защитим наши хлеба от Деникинской саранчи» (Киев, 1919) характеризует наступление противника как опасное нашествие насекомых и предупреждает о том, что отстоять урожай можно только с винтовкой в руках. Художник А. В. Маренков в плакате «Крымский паук должен быть раздавлен!» (Харьков, 1920) представляет генерала Врангеля в виде получеловека-полупаука, раскинувшего свои конечности по всей территории Крымского полуострова.

Можно выделить два лейтмотива изображения белогвардейцев в советской визуальной пропаганде. Первым является тема связанных с ними бесчинств и произвола, бед, голода и разрушений. Белая армия нападает на безоружное население, угнетает и истребляет его⁵, рядовые под начальством генералов издеваются над мужчинами и бесчестят женщин и детей⁶. О насильственном изъятии белогвардейскими генералами и помещиками продовольствия у населения предупреждает плакат неизвестного художника-монограммиста Я. Т. «Крестьяне, сдавайте излишки!» (Гомель, 1920). В плакате неизвестного автора «Дай хлеба революции! / Крестьянин! Урожай твой давно убран. Подсчитал ли ты излишки? Как ты думаешь распорядиться с ними?» (М., 1920) рисуется картина того, что будет, если крестьяне не поддержат советскую власть: генералы и урядники «деникинского режима» взыщут с крестьян «помещичьи убытки, возьмут контрибуцию и расплатятся нагайками!». В плакате И. И. Микрюкова «Если будем голодать...» (Екатеринбург, 1920) говорится о двух источниках голода:

«Если будем голодать, причины вот: первая — недород.
Недород от того, что разруха.
А вторая причина вот: Врангель хлеб изо рта рвёт.
Добить разруху!
Белых добить!...»

А известная работа А. П. Апсита «Отступая перед Красной армией[,] белогвардейцы жгут хлеб» (М.; Пг.; Киев, 1919; илл. 48) демонстрирует особую жестокость и холодную расчётливость «белых» генералов, обрекающих женщин, детей, стариков на голодную смерть.

В вину белогвардейцам вменялось и планомерное разрушение рабоче-крестьянского хозяйства. Непрерывные старания «белых» по уничтожению нового порядка иллюстрируются образом генерала, несущегося с шашкой на рабочего и крестьянина, занятых строительством здания («История Советской Республики от Октябрьского переворота до наших дней — и немного дальше». Екатеринбург, 1920). На плакате неизвестного автора «Горнорабочий[,] будь на страже!» (М., 1920) рабочему «напоминают» про разрушения, учиненные «белыми» генералами. Разруха изображается как следствие целенаправленных стараний белогвардейцев, плакатисты не раз представляют «белого» генерала в качестве союзника дезертиров труда⁷ (см.: «ПРОГУЛЬЩИК»). На белогвардейца «работает» и военный дезертир. В «Азбуке красноармейца» Д. С. Моора

⁵ См. плакаты неизвестных авторов «Капиталистическая и Красная армия» (1918–1921) и «Товарищи рабочие, если не хотите возврата к старому игу, идите в ряды коммунистов» (Харьков, 1920; илл. 5).

⁶ См. работу М. М. Черемных «Крестьяне! Если вы не хотите, чтобы пришли англо-франко-американские капиталисты» (М., 1919), а также плакат К. В. Спасского «Что несет Деникин рабочим и крестьянам» (М., 1919; илл. 2).

⁷ Например, в работе В. К. Костяницына «Прогульщик, остановись!!! Ты помогаешь контр-революции» (М., 1920) мы видим уменьшенную фигуру белого военачальника в черкеске и папахе, сидящего на

в иллюстрации к букве «В» «Въезжают будто на коне на дезертировой спине» убегающий с поля боя красноармеец помогает Деникину, буржую, генералу-помещику и попу. Подобный сюжет неосознанного пособничества врагам затрагивается и на более раннем плакате этого художника «Белогвардейцы и дезертир» (М., 1919).

Вторая обширная тема в визуальной агитации большевиков основывается на идее о связи белогвардейцев с интервентами. Вместе они воюют, выступают подстрекателями или строят козни⁸. Белогвардейцы маршируют вместе с англо-французами, американцами и чехословаками на плакате М. М. Черемных «Жили себе поживали буржуи» (М., 1919) и пр. Чаще других именно Антанта изображается помощником антибольшевистских сил — на плакате Д. С. Моора «Кончен битвы путь кровавый, мирным будет этот год...» (М., 1921) белогвардейский генерал прячется за спину фигуры-Антанты; на плакате его же авторства «Казак, ты с кем? / С нами или с ними?» (М., 1920) вражеские «они» представляют собой польского пана и Врангеля, Антанту, генерала и помещика. Генерал и Антанта сообщая «затягивают в цепи» Крым (А. В. Маренков «Освободи Крым!», Харьков, 1920). Союзники — английский буржуи и Врангель — терпят поражение от советской армии на плакате Н. М. Кочергина «Английские миротворцы» (М., 1920).

Зависимость лидеров Белого движения от спонсорства Антанты и США выражена на плакате В. Н. Дени «Англо-франко-американский капитал» (Казань, 1920), процесс обмена продовольствия на оружие (снаряды, пулемёты и пушки) со странами Антанты представлен плакатом Н. Н. Когоута «Куда деваёт хлеб Врангель» (М., 1920). Многонациональный союз Капитала, «белых» генералов и других врагов советской власти изображён в лицах в работе М. М. Кочергина «Капитал и К^о. Вот Капитал и компания – / Сволочи всякого звания...» (М., 1920; илл. 24).

На некоторых плакатах ставится иной акцент: лидеры Белого движения позиционируются как лица, через которых действует интервенция⁹. На плакате В. Н. Дени



Плакат неизв. худ. «Последний снаряд Антанты»
(Одесса, 1920)

художника-монограммиста Пе-Ко «Что несут нам пан и барон» (Николаевск, 1920) объединившиеся барон Врангель и польский пан впряглись в одну повозку. Наиболее активно образы этих «союзников» циркулировали в 1920 г.¹⁰

Изгнание и бегство (драматическое, позорное, комическое и пр.) Белой армии является ещё одной темой, используемой советской визуальной пропагандой при конструировании образа противника. Так, на плакате неизвестного автора «Пролетариату. 1-е мая 1920 г. Силён ты ныне[,] и нет сильнее тебя[,] и не будет. Твои владения необъятны. Ты царь мира» (1920) представлена история тягот, выпавших на долю пролетариата. В одном из фрагментов композиции изображения представлены красноармейцы, продвигающиеся вглубь «необитаемых мест» и прогоняющие белогвардейцев: те убегают по заснеженным полям, бросив триколор. В другой работе неизвестного художника «Мы справились с царем, справились с помещиками и толстосумами, справились с Колчаком и Деникиным. / Неужели же мы не справимся с паровозами!» (М., 1920) представлено победное наступление советской армии на белогвардейцев, иностранных союзников, царя, священнослужителя. В ряде других работ задействованы более абстрактные сравнения — так, например, на плакате неизвестного художника «Бей врага транспортом!» (М., 1920) олицетворяющие силу и мощь РСФСР паровозы несутся на белогвардейцев и их соратников, а на сатирическом плакате Л. В. Саянского «Кому Власть Советская — родная мать... А кому и злая мачеха!» (Екатеринбург, 1920; илл. 54) художник показал, как советская власть метлой выметает врагов — буржуа, генерала, кулака и священника. Примеры бегства белогвардейцев, вывозящих награбленное, представлены в работах разных лет карикатуриста В. Н. Дени¹¹.

Распространённым является представление белогвардейца в образе поверженного врага¹². Многочисленные примеры визуальной репрезентации победы Красной армии подчёркивают окончательную гибель Белого движения: могилы Корнилова, Колчака, Скоропадава, Юденича, Деникина, Врангеля, Петлюры, Дутова и Краснова изображены на плакатах В. Н. Дени «На могиле контр-революции» (М., 1920; илл. 60) и Г. Я. Полякова «Пять октябряей» (Чебоксары, 1921). В работе художника Блита «25 Октября 1917 года — 7 ноября 1920 года. Третья годовщина коммунистической революции в России — крах мирового империализма» (Киев, 1920; илл. 53) папах Деникина на человеческом черепе и колчаковская военная форма на чучеле подчёркивают неизбежность поражения оставшихся противников — Империализма, Антанты и Белой Польши.

¹⁰ Красный косарь обезглавливает их на плакате В. Н. Дени «Коси вовремя» (М., 1920; илл. 38), красноармеец рубит их шашкой на плакате Д. С. Моора «Октябрь 1917 / Октябрь 1920. Да здравствует всемирный Красный Октябрь» (М., 1920), рабочий забрасывает эту пару топливом, сжигая в костре революции в работе неизвестного художника «Горнорабочий! Каждый пуд угля или руды, добытый тобою...» (М., 1920). Плакат «Последний час» (М., 1920) неизвестного автора показывает, как стрелки на циферблате отсчитывают оставшиеся минуты «белого» барона и польского пана.

¹¹ На плакате «Три гренадера» (М., 1921) больные, оборванные и нагруженные скарбом плетутся по железной дороге во Францию, боясь неласкового приёма, Юденич, Деникин и Врангель. На плакате В. Н. Дени «Учредительное собрание» (Пг., 1921; илл. 37) Франция в облике военного с мешком золота, буржуй, белогвардейский генерал и представитель партии социал-революционеров Чернов сбегает морем и дрейфуют на волнах в калоше под оборванным триколором вместо паруса. Сходное изображение врагов в утлом судёнышке под триколором, но уже посредством представления их как слабых, «потрёпанных» и не представляющих опасности также присутствует в другой работе В. Н. Дени «Незыблемая крепость» (М., 1920).

¹² Так, на плакате неизвестного автора «Красная армия поможет угнетённым Востока совершить свой октябрь» (Ташкент, 1920) красноармеец сапогом придавливает к земле побеждённого генерала Белой армии и помещика в национальном костюме. В работе А. П. Апсита «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!!!» (М., 1919) изображено ликование трудящихся, в порыве которого рабочий попирает ногами поверженных генералов в белогвардейской форме, а крестьянка замахивается на врагов косой. См. также работу А. Поляка «Кто в тереме живет? В чистом поле стоял теремок...» (М., 1920), плакат неизвестного автора «Братское единение» (Саратов, 1920) и др.

Антибольшевистская пропаганда

Один из распространенных сюжетов антисоветской пропаганды — солдат, призывающий присоединиться к рядам Добровольческой армии. Герой знаменитого агитационного плаката неизвестного художника «Отчего вы не в армии?» (1918–1919?), вооружённый рядовой Белого движения, выразительно сопровождает свой вопрос указательным жестом руки, направленным на зрителя. Образ юного солдата задействован в работе неизвестного художника «Почему ты не на фронте [?]» (1920). Воодушевлённый белогвардеец зовёт в атаку на листовке неизвестного авторства «Я — иду! Я — доброволец!» (Р. н/Д, 1919). На плакате неизвестного художника «Все запомните! Мы без отдыха на фронте! Вы без устали в тылу! Все на фронт! „Красные“ наступают! Не придёте на помощь — вы погибните!» (1920) вооружённый доброволец зовёт в ряды движения и ведёт за собой армию под бело-зелёным флагом. Отметим, что эта тема использовалась и в советской агитации — схожие сюжеты представляют нам знаменитый плакат Д. С. Моора «Ты записался добровольцем?» (М., 1920), призывной плакат неизвестного автора «Займи же и ты своё место» (1919) и пр.

Внешний вид белогвардейца на «родных» плакатах предполагал униформу — фуражку с козырьком или папаху, гимнастёрку или шинель, форменные брюки (с лампасами и без); поясные или заплечные сумки, фляги, вещевые мешки, а также знаки отличия — погоны и нарукавные шевроны. Из представленного на плакатах оружия мы чаще всего видим винтовку, возможна шашка на портупее. В большинстве рассмотренных нами визуальных артефактов репрезентация белогвардейца осуществляется посредством образа рядового — добровольца, человека «из народа», — не наделённого высоким военным статусом¹³.

Часть рассмотренных нами антибольшевистских пропагандистских плакатных материалов посвящена участию в Белом движении казачества. Образ умудрённого опытом добровольца-старца, конного казака использован на плакате неизвестного автора «Мы, сибирские казаки, поголовно встаём все на борьбу с врагами народа за воссоздание великого, единого, свободного государства Российского» (1920). В работе «Ох ты, яблочко» неизвестного художника (Р. н/Д, 1920) создаётся образ белогвардейца-казака, белогвардейца-защитника. Мы видим, как удалой казак в военной форме, на бравом коне охраняет от большевика наливное яблоко с надписью «Донской край». Белогвардеец в черкеске и папахе шашкой защищает Отечество и рубит монструозного размера голову большевика на плакате неизвестного художника «Мои русские друзья!» (Харьков, 1919), а на другом изображении неизвестного автора «Изгнание Троцкого из Кубани» (Р. н/Д, 1919) пинком прогоняет Л. Д. Троцкого. «Белые» казаки спасают селение от налета красноармейцев на плакате неизвестного художника «Казаки изгоняют Красную гвардию из станицы» (Новочеркасск, 1919).

Образ белогвардейца-защитника — «последней надежды» — ключевая тема антибольшевистской пропаганды. Так, в работе художника Н. И. «Сын мой! Иди и спасай Родину!» (1918–1919?) мать благословляет солдата, уходящего на фронт под флагами Добровольческого движения (илл. 4). В иллюстрации-карте «Вооружённые силы Юга России» (1920) на страже государственных границ России стоят представители разных формирований Белой армии и их помощники. Сравнение нравственных ориентиров большевика и белогвардейца предлагает плакат М. Г. Ровицкого «Я [—] большевик / Я [—] доброволец» (Харьков, 1919), подчёркивающий беззаветную самоотверженность последнего. А на изображении В. П. Загороднюка «Дружно за общее дело!» (Харьков, 1919; илл. 47) солдат Белой армии призывает к объединению и выступает в союзе с

¹³ См. плакат неизвестного автора «Отчего вы не в армии?» (1918–1919?), работу В. П. Загороднюка «Дружно за общее дело!» (Харьков, 1919; илл. 47) и пр.

рабочим и крестьянином, столь привычном для красноармейца большевистской пропаганды. Оплотом единой и Святой России предстает белогвардеец на плакатах былинно-сказочной стилизации: работа неизвестного художника «За единую Россию» (Р. н/Д, 1919) представляет белого рыцаря на коне и его победу над Змеем-большевизмом, который «кольцом охватил сердце России». Заметим, что эпическая стилистика была в ходу и в большевистской пропаганде: ярким примером является плакат Б. В. Зворыкина «Борьба красного рыцаря с тёмной силою» (М., 1919), представляющий зрителю схватку трех всадников: рабочий в одежде красных тонов, вооружённый молотом и щитом, сражается с белым и чёрным воинами, олицетворяющими вражескую сторону. Вообще, как мы видим, образ «своего» бойца строился во многом одинаково у художников двух противоборствующих лагерей¹⁴.



Карикатура А. Радакова «Новый головной убор русского офицера» (Новый Сатирик. 1918. № 2. Январь. Обложка)

«Белая» пропаганда активно использовала образ белогвардейца, страдающего и умирающего в борьбе с большевизмом. Офицер, которому выпала мученическая доля, запечатлен в журнальной иллюстрации «Новый головной убор русского офицера» январского выпуска журнала «Новый Сатирик» за 1918 г. Терновый венец на его голове означает его страдание от рук большевиков. В журнальной агитации Белого движения широко представлена тематика кладбищ, могил и жертв. Часто происходило оплакивание потерь среди военных с помощью изображений мест их погребения¹⁵. Рисовались места захоронений не только военачальников, но и рядовых¹⁶. Символическим прощанием, иллюстрирующим силу народной скорби, являются изображения у надгробного камня людей, плачущих о погибших офицерах,

генералах и духовных вождах Белой армии¹⁷.

Таким образом, мы видим, что советская пропаганда стремилась представить Белую армию наследницей царской армии, при этом акцентировала внимание на

¹⁴ На этот момент уже обращали внимание составители каталога и выставки «Брат на брата. Правда на правду» и использовали при организации своего визуального материала. См.: Брат на брата. Правда на правду. Раритеты Гражданской войны, 1918–1922 [Из коллекции Государственного центрального музея современной истории России, каталог выставки] / сост.: В. П. Панфилова, А. П. Слесарев, А. Г. Шерстнева. М.: ГЦМСИР, 2015.

¹⁵ Так, в № 2 «Донской волны» за 1918 г. изображена могила генерала А. М. Каледина на городском кладбище в Новочеркасске, в № 18 за 1918 г. нарисован крест в поле — «место над обрывом Кубани, где испустил дух генерал Корнилов», а в следующем выпуске этого же года помещено изображение партизанского кладбища, где среди прочих расположены могилы генерала С. Л. Маркова, полковника В. М. Чернецова и полковника М. О. Нежинцева. См.: Донская волна. 1918. № 2, 18, 19.

¹⁶ Например, в № 4 «Донской волны» за 1918 г. проиллюстрировано сообщение о братской могиле в Батайске — селении, в котором «десятками были расстреляны офицеры, юнкера, партизаны».

¹⁷ Донская волна. 1919. № 14. С. 1. Данный номер посвящён редакцией «с благоговением певцу казачества и его духовному вождю М. П. Богаевскому», убитому 1 апреля 1918 г.

генералах, а не на рядовых, что вполне объяснимо в контексте навязываемых ею представлений о классовой сущности врага. Лейтмотивом являлась идея продемонстрировать взаимосвязь белогвардейцев с другими врагами советской власти, особенно с интервентами, подчёркивая антипатриотические, корыстные интересы Белого движения. Напротив, антисоветская пропаганда выстраивала образ белогвардейца-защитника, последней опоры и заступника России. Как мы видели, в общем и целом образ «своего» воина (красноармейца для советской, белогвардейца для антисоветской пропаганды) конструировался обеими сторонами схожим образом: использовались одни и те же темы, визуальные приёмы. Что касается различий, то надо отметить, что распространённая в антибольшевистской пропаганде тема трагической участи и гибели «своих» военнослужащих, а также их оплакивания, умалчивается в большевистской пропаганде по отношению к красноармейцам. Иногда приёмы конструирования образа белогвардейца совпадают и у «белых», и у «красных»: в этом отношении показательны изображения символов смерти и гибели Белого движения (кости и черепа, могилы, надгробия, места погребения и пр.).

М. М. Герасимова

БУРЖУЙ И КАПИТАЛ

Слово «буржуй» в период Великой российской революции 1917 г. использовалось как ругательство и как этическая категория, при этом различные силы приписывали «буржуазность» своим оппонентам¹⁸. Часто в этот период принадлежность к «буржуазии» определялась внешними признаками¹⁹ — в первую очередь сюда входила «городская» / «господская» одежда. Художники-карикатуристы этого времени обыгрывали определение «буржуазности» как набор конкретных маркеров. Так, на карикатуре «Классовый взгляд» Н. Радлова²⁰ «душа пролетария» в аду говорит про другую душу, которая варится в висящем на цепи котле: «— Ишь ты, буржуй в котле кипит... — А почему думаешь, что буржуй? — А как же — в котелке и при цепочке...», а на карикатуре «Непримиримость взглядов» Б. Антоновского²¹ про очковую змею говорится: «Осторожнее, ребята: буржуазная змея — очки носит...»

Что касается выступающего живота «буржуя», социалистическая печать ещё с конца XIX в. создавала образ толстого врага: так, в популярной в период Великой российской революции песне «Русская Марсельеза» П. Л. Лаврова (1875) пелось: «Твоим потом жиреют обжоры». В. Боннелл возводит образ пузатого капиталиста к социалистической сатирической журналистике Европы XIX в.²² Как пишут К. Вашик и Н. И. Бабурина, этот образ происходит из работ итальянского художника и журналиста конца XIX в. Габриеле Галантара²³. Однако к 1917 г. в отечественной сатирической графике полнота ещё не стала неременной иконографической чертой «буржуя», в отличие от

¹⁸ Колоницкий Б. И. Антибуржуазная пропаганда и «антибуржуйское» сознание // *Анатомия революции: 1917 год в России: массы, партии, власть* / отв. ред. В. Ю. Черняев. СПб.: Глаголь, 1994. С. 195, 201.

¹⁹ Там же. С. 195–196.

²⁰ Новый Сатирикон. 1917. № 22. С. 3.

²¹ Новый Сатирикон. 1917. № 34. С. 7.

²² Bonnell V. E. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997. P. 201.

²³ Вашик К., Бабурина Н. *Реальность утопии: искусство русского плаката XX века*. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 51.

хорошей одежды. На задней обложке «Барабана» на рис. Тэдди «В Летнем саду»²⁴ при знаком «буржуя» оказывается даже «деликатное сложение» (речь идёт о статуе Аполлона): «— Вот и разберись тут, товарищ: с одной стороны ён деликатного сложения и сразу видать, что буржуй, белая косточка, а с другой — на ём нет не только котелка и крахмального воротничка, но даже и брюков...».

В советской графической пропаганде периода Гражданской войны, которая при конструировании образа «буржуя» наследовала дореволюционной социалистической печати, иконографические признаки «буржуя» были четко определены: костюм, шляпа (котелок или цилиндр), очки, цепочка от часов, выступающий живот. В. В. Маяковский в 1928 г. так описывал этот визуальный стереотип, воплощенный на плакатах В. Н. Дени:

Распознать буржуя —
 просто
(знаем
 ихнюю орду!):
толстый,
 низенького роста
и с сигарою во рту.
Даже
 самый молодой —
Зуб вставляет
 золотой.
Чудно стрижен,
 гладко брит...
Омерзительнейший вид.
А из лысинных целин
 подымается —
 цилиндр.
Их,
 таких,
 за днями дни
раздраконивал
 Дени²⁵...

Капитал — главный абстрактный враг советской визуальной пропаганды. Если при изображении таких врагов, как «буржуи», художник всё-таки должен был придать своим отрицательным героям черты людей, которые способствовали бы распознаванию в персонаже пусть обобщённого, но человеческого типа (хотя подчас использовались и зооморфные изображения врагов), то в случае репрезентации такого абстрактного понятия, как Капитал, ничто не сдерживало фантазию художников при создании чудовищного образа. В связи с этим стоит задаться вопросом: существовали ли в условиях столь большой свободы какие-либо закономерности при изображении Капитала?

Изображался ли Капитал в виде «буржуя»²⁶, животного²⁷ или чудовища²⁸, его главным отличительным признаком, как и у «буржуя», оставалась тучность. На сверхъесте-

²⁴ Барабан. 1917. № 19. Последняя страница обложки.

²⁵ Маяковский В. В. Собрание сочинений. В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 5. С. 35.

²⁶ Напр., на плакате В. Н. Дени «Или смерть капиталу, / или смерть под пятой капитала» (М., 1919).

²⁷ Напр., свиноматки с поросятами-Деникиным, Юденичем и др. на плакате В. Н. Дени «Англо-франко-американский капитал» (Казань, 1920).

²⁸ Напр., на плакате Н. М. Кочергина «Капитал и Ко. Вот Капитал и компания — / Сволочи всякого звания...» (М., 1920; илл. 24).

ственную степень ожирения противников в советской пропаганде обратил внимание Ш. Плаггенбург: «Такая стилизация превращает врага в опасного и озверевшего дегенерата. Это патологический, аномальный случай. Уже его облик — все эти носы пьяниц, бычьи затылки и жировые складки — свидетельствует о нездоровье. <...> Поэтому постепенно изображения религиозных, политических и классовых врагов стали наделять чертами, имеющими отношение не к политической, а, скорее, к биологической аргументации. Враг превратился в нечто большее, чем в „просто“ противника, это был больной, выродок, язва на теле человечества. Того, кто так выглядел, можно было ликвидировать»²⁹. Чрезмерная полнота являлась обязательным признаком Капитала: её демонстрирует даже змееподобное чудовище (например, на плакате А. П. Апсита «Интернационал». М., 1919).

На плакатах В. Н. Дени «Или смерть капиталу, / или смерть под пятой капитала» (М., 1919) и «Последний час!» (М., 1920) словом «Капитал» подписан типичный образ «буржуя», что отмечал ещё В. Полонский, сравнивая этот образ с образом, созданным Д. С. Моором: «„Капитал“

Дени — шаржированный тип толстяка-банкира, заплывшего жиром. „Капитал“ Моора лишен человеческого облика, и все черты его — алчность, жестокость, плотоядность — доведены до предела»³⁰.

Если Капитал изображался в виде человека, то плакаты тем или иным способом подчёркивали его чудовищную природу. Представление противника в визуальной пропаганде в виде чудовища или животного служило его дегуманизации, расчеловечиванию³¹. Иногда художник ограничивался словесным ука-



Плакат В. Н. Дени «Англо-франко-американский капитал» (Казань, 1920)

занием на нечеловеческую сущность врага: на плакате А. Зубова «Крестьянин! Иди на сборный пункт взять красный штык, чтобы вонзить его в брюхо мирового зверя-Капитала» (Барнаул, 1920) крестьянин вонзает штык в тело полного лысого зубастого мужины в чёрной одежде с перстнем на пальце, который тем не менее обозначен как «зверь-Капитал» (илл. 6). Нередко человек-Капитал советской пропаганды имел животные или монструозные черты. На плакате В. Н. Дени «Капитал» (М., 1919) антропоморфный персонаж, похожий на очень тучного «буржуя», располагается в центре паутины. Надо отметить, что паук — часто используемая метафора врага в творчестве В. Н. Дени: в том же году он выпустил плакаты «Паук и мухи» (М., 1919), обличающий священника, и «Хлебный паук / Кулак-миroeд. / А мне какое дело до голодных?!» (М., 1919). Образ врага-паука был известен современникам В. Н. Дени благодаря брошюре

²⁹ Плаггенбург Шт. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб.: Журнал «Нева», 2000. С. 198.

³⁰ Полонский В. Русский революционный плакат. М.: ГИЗ, 1925. С. 93.

³¹ Bonnell V. E. Iconography... P. 197.

Вильгельма Либкнехта «Пауки и мухи», популярной и до 1917 г. и много раз переиздававшейся в год Великой русской революции³².

На плакате Д. С. Моора «Попы помогают капиталу и мешают рабочему. / Прочь с дороги!» (М., 1920) художник, который в других случаях изображал Капитал чудовищем, представил его в виде «буржуя», одетым в костюм и цилиндр (илл. 57). Однако этот «буржуй» имеет нечеловеческие признаки: помимо своей чрезмерной полноты и оскаленных зубов, с которых капает слюна, он демонстрирует длинные окровавленные когти на руке. Такие же когти и зубы имеет антропоморфный Капитал у В. В. Маяковского в Окне РОСТА № 729 («Помни о Дне красной казармы / Мы добились русских белогвардейцев...». М., 1920).

Распространённым признаком абстрактного врага была его нагота³³, отсылающая к «варварству» врага, который, имея антропоморфный образ, изображался не в такой степени человеком или не настолько культурным, чтобы ходить в одежде. В советской пропаганде именно нагота наряду с тучностью нередко выступает признаком, который отличает чудовище-Капитал от персонажей-людей, как у А. П. Апсита на плакате «Интернационал» (М., 1919), у неизвестного художника на плакате «Будь на страже!!...» (Ярославль, 1919–1920?) или у Н. М. Кочергина на плакате «Капитал и Ко. Вот Капитал и компания — / Сволочи всякого звания...» (М., 1920) со стихотворением Демьяна Бедного (илл. 24), где «сволочи всякого звания» образуют пирамиду наподобие «Социальной пирамиды» неизвестного художника 1905–1906 гг.³⁴ Наброшенная на плечи Капитала горностаевая мантия не прикрывает его наготу. Ещё одним нечеловеческим признаком является размер: и у Н. М. Кочергина, и у А. П. Апсита, и у других плакатистов Капитал — великан по сравнению с окружающими его людьми³⁵ (впрочем, на плакате Д. С. Моора «Попы помогают капиталу и мешают рабочему. / Прочь с дороги!» (М., 1920; илл. 57) противостоящий «рабочий», в отличие от попов, ему под стать).

На плакате неизвестного автора со стихами «Ты века тяжелым грузом / Нас давил и угнетал. / А теперь заплатишь пузой (sic!) / К нам недаром ты попал!» (Одесса, 1919) Капитал представлен нагим клыкастым и мохнатым монстром зелёного цвета с глазами навыкате и толстым животом. И. А. Бунин в «Окаянных днях» в записи от 23 мая 1919 г. приводит описание этого плаката: «На Дерибасовской новые картинки на стенах: матрос и красноармеец, казак и мужик крутят веревками отвратительную зелёную жабу с выпученными буркалами — буржуя; подписи: „Ты давил нас толстой пузой“»³⁶. Писатель назвал чудовище «жабой», вероятно, из-за выпученных глаз и зелёного цвета, который для изображения Капитала был не очень характерен. Монстры-Капиталы на плакатах неизвестных авторов «Товарищи рабочие, если не хотите возврата к старому игу, идите в ряды коммунистов» (Харьков, 1920; илл. 5), «Будь на страже!!...» (Ярославль, 1919–1920?) и «Владыка мира — капитал, золотой кумир» (М., 1919) были жёлтыми. Последний из вышеназванных плакатов (илл. 8) был скопирован с рисунка

³² Колоницкий Б. И. Антибуржуазная пропаганда... С. 189.

³³ Этот способ использовала и визуальная пропаганда Добровольческой армии при изображении своих противников (см., например, плакат неизвестного художника «Мир и свобода в Совдепии» с обнажённым четырёхпалым существом, имеющим портретное сходство с Троцким (Харьков, 1920)). Также отметим, что абстрактный противник Белого движения, «большевизм», как и Капитал, на некоторых изображениях имеет признаки тучности. Так, на белогвардейском плакате «Мои русские друзья» (Харьков, 1919) олицетворяющее большевизм существо (изображенное, как и Капитал на советских плакатах, без одежды), названное в подписи «отвратительным, кровожадным красным чудовищем», имеет второй подбородок, намекающий на его полноту.

³⁴ White S. The Bolshevik Poster. New Haven: Yale University Press, 1990. P. 9.

³⁵ Ср. у С. Кина о врагах как варварах-великанах (Keen S. Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination. San Francisco etc.: Harper & Row, 1986. P. 44).

³⁶ Бунин И. А. Окаянные дни. Дневник писателя 1918–1919 гг. Л.: Творческое объединение «Ленинградский литератор»; Издательство «Азъ», 1991. С. 68.

«Свобода» (Liberté), опубликованного в 41-м номере французского политического журнала *L'Assiette au beurre* от 11 января 1902 г. в специальном выпуске «Деньги» (*L'Argent*), проиллюстрированном Франтишеком Купкой. Французский художник чешского происхождения создал на страницах журнала ряд образов «Денег» или «Капитала» — человекообразных монстров без шей, с крючковатыми носами, глазами навывкате и шарообразными животами, светящимися золотом изнутри. Один такой персонаж, одетый в костюм-тройку, был изображён и на рисунке «Свобода». При перепечатывании оригинала Купки на плакате в 1919 г. изменился только цвет: исчезло золотое свечение, исходившее из живота, а весь Капитал из серого стал целиком жёлтым. Итак, создатели советского плаката посчитали жёлтый в качестве цвета Капитала более понятным для зрителей знаком, чем изначально присущие персонажу Купки цвета. Это говорит о том, что жёлтый может рассматриваться как иконографический признак Капитала в визуальной пропаганде тех лет.

Жёлтый цвет в предреволюционные и революционные годы приобрёл специфическое значение в работах В. И. Ленина, который назвал II Интернационал «жёлтым», а его сторонников «жёлтыми», что содержало отсылку к золоту. К примеру, в брошюре 1917 г. «Политические партии в России и задачи пролетариата» В. И. Ленин писал: «Какого цвета знамя соответствовало бы природе и характеру различных политических партий? [Кадетам] Жёлтое, ибо это международное знамя рабочих, служащих капиталу не за страх, а за совесть»³⁷. Ленинский эпитет был визуализирован: на плакате неизвестного автора «Да здравствует 3-й всемирный Съезд III-го Интернационала. 1919–1921» (Ярославль, 1921) типичный «буржуй» поливает из жёлтой лейки жёлтыми (золотыми) монетами жёлтое дерево II Интернационала, а рядом с ним разрастается красное дерево III Интернационала. Таким образом, жёлтый цвет тела Капитала, как мы видим, отнюдь не случаен.

Ещё одним иконографическим признаком Капитала является постамент. В этом признаке отразился мотив библейских золотого тельца (идола, заменившего истинного бога) и мамона (олицетворения богатства), ср. строчку из уже упоминавшейся «Русской Марсельезы»: «Нам враждебны златые кумиры». В «Азбуке красноармейца» Д. С. Моора 1921 г. страница с буквой «Н» и стихами «Народ восставший (рушить) стал / Международный капитал» сопровождается изображением золотого (жёлтого) тельца. Здесь борьба с Капиталом представлена как попытка разрушить постамент кумира.

Иконографический тип Капитала-монстра и иконографический тип золотого кумира объединяются в образе чудовища на пьедестале. На рисунке Купки роль постаментa играет трон, где восседает чудовище (ср. в вышеупомянутом стихотворении Демьяна Бедного: «Как Капитал ни бахвалится, / Трон его скоро развалится», где, впрочем, нет изображения трона и его разрушение не представлено визуально). Как и в «Азбуке красноармейца» Д. С. Моора, на плакате А. П. Апсита «Интернационал» (М., 1919) усилия в борьбе с Капиталом направлены на разрушение каменной плиты, на которую водружено чудовище, хотя и не только: на плакате показана и схватка с самим монстром, который, будучи возведен на пьедестал, остаётся живым и смертельно опасным.

Соединение наготы и большого размера как признаков чудовища и жёлтого цвета и постаментa как признаков золотого кумира с иконографическими признаками «буржуя» на плакате неизвестного художника (илл. 5) «Товарищи рабочие, если не хотите возврата к старому игу, идите в ряды коммунистов» (Харьков, 1920) вылилось в изображение Капитала в виде сидящего на возвышении большого жёлтого, полного и голого человека в шляпе-котелке и с перстнем на пальце. Голый толстяк в цилиндре изображён и на ярославском плакате «Будь на страже!! ...» (1919–1920?). Здесь нагота как характерная черта варвара или животного противоречит цилиндру / котелку и

³⁷ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во полит. литературы, 1969. Т. 31. С. 205.

перстню, принадлежащим состоятельному человеку: в данном случае она уже не отсылает ни к дикости, ни к звериной природе персонажа, а является известным художнику иконографическим признаком Капитала, который тот взял, не задумываясь, и объединил с другими, известными ему. Итак, анализ плакатов показывает, что при изображении такого абстрактного врага, как Капитал, советские плакатисты использовали не произвольный набор чудовищных признаков, а определённые повторяющиеся черты, иной раз соединяя их механически, как это сделали неизвестные авторы харьковского и ярославского плакатов. Эти признаки не только повторялись, но и образовывали иерархию: их список возглавляла полнота, всегда сопровождавшая рассматриваемый образ.

О. Ю. Бойцова

– Д –

ДЕЗЕРТИР ФРОНТА, ВОЕННЫЙ ДЕЗЕРТИР, ШКУРНИК

Дезертирство является «вневременной болезнью»³⁸ любой войны, и гражданское противостояние 1917–1922 гг. не стало исключением. Исследователи отмечают, что рассматриваемый период был отмечен поистине значительными масштабами дезертирства³⁹, обусловленными множеством обстоятельств. В качестве ключевых причин побегов из РККА и уклонений от призыва называют тяжелые условия службы, нежелание участвовать в боевых действиях, всеобщую, фактически принудительную, как и в царской армии, мобилизацию и т. д. Кроме того, для крестьян оставалась актуальной необходимость поддержания хозяйства, усиливавшаяся в период полевых работ, что приводило к сезонным волнам дезертирства. Нужно отметить ещё и политический аспект. К. В. Левшин отмечает, что «...преемство советской властью российской государственности и „права“ на призыв и использование жизни своих подданных („граждан“) было весьма спорно, а само бегство было испытанным способом сопротивления правящему режиму»⁴⁰. По некоторым оценкам, «за всю войну „выявлено“ 2846 тыс. дезертиров (из них 837 тыс. задержано)»⁴¹. Однако, какими бы ни были причины дезертирства, решение военных задач требовало пополнения рядов бойцов и, соответственно, противодействия уклонению от военной службы.

Большевики использовали широкий арсенал средств, чтобы предотвратить и снизить масштабы этого явления: от агитационных до карательных. С одной стороны, разрабатывались и активно внедрялись различные варианты наказаний за данный

³⁸ Левшин К. В. Причины дезертирства в Красной армии (1918–1921) // Новейшая история России. 2011. № 2. С. 73.

³⁹ Левшин К. В. Дезертирство в Красной армии в годы Гражданской войны (по материалам Северо-Запада России). СПб.: Нестор-История, 2016; Сикорский Е. А. К вопросу о борьбе с дезертирством в Красной армии в 1918–1924 гг. (по материалам Смоленской губернии) // Вестник ОГПУ. 2011. № 3 (59). С. 104–124.

⁴⁰ Левшин К. В. Причины... С. 74.

⁴¹ Кривошеев Г. Ф. О дезертирстве в Красной армии // Военно-исторический журнал. 2001. № 6. С. 94.

проступок⁴², включающие, в том числе, применение высшей меры⁴³. Активно действовала система денежных взысканий и штрафов родственникам за укрывание беглецов с фронта. Семьи дезертиров и перебежчиков лишались своих прав на пособия семьям красноармейцев (но с сохранением возможности восстановления пособий при условии возвращения дезертира в ряды Красной армии)⁴⁴. Более крупные общественные институты в лице ответственных руководителей предприятий, учреждений и хозяйств, обвинённые в укрывательстве, подвергались судебному преследованию⁴⁵.

С другой стороны, советская власть не ограничивалась силовыми и экономическими методами противодействия уклонению от военной службы, а активно использовала возможности пропаганды. В прессе регулярно публиковались специальные материалы, посвящённые дезертирству красноармейцев: помимо агитационных сюжетов (стихов, частушек, карикатур и т. д.), в их числе были объявления о розыске конкретных бойцов, покинувших военные части, а также публикации, констатирующие факты исполнения наказаний. Одним из способов агитационной работы в армии и на селе были «постановочные суды»⁴⁶. Митинги, лекции, собеседования с разъяснением вреда дезертирства были распространённой практикой. Для борьбы с дезертирством задействовались и различные технические средства. Так, в Красной армии широко использовались патефонные пластинки с речами В. И. Ленина, Л. Д. Троцкого, с баснями и частушками Д. Бедного. Кроме того, проблеме дезертирства посвящались «фильмы-плакаты», «фильмы-листовки» — например, «Беглец» (реж. Б. В. Чайковский) и «Дезертиры» (реж. Е. О. Славинский)⁴⁷.

Визуальные средства пропаганды — плакаты, листовки, брошюры, карикатуры — также оказались в активе большевиков и распространялись не меньше, чем вербальные источники. В качестве основного героя большевистской агитации выступал «военный дезертир» — «лицо, бежавшее с военной службы или скрывающееся от призыва в армию»⁴⁸. Кроме того, в оборот был введен и синонимичный дезертиру образ «сбежавшего с фронта „шкурника“» — человека, пекущегося о своих личных интересах на войне. А. М. Селищев относит слово «шкурник» ко времени войны 1914 г. и приводит

⁴² Так, например, «злостное дезертирство» находится в списке преступных деяний, подсудных Революционным военным трибуналам, на пятом месте после: 1) преступлений против Советской власти и конституции (контрреволюционных преступлений); 2) военных преступлений; 3) крупной спекуляции; 4) преступлений, направленных против народного достоинства. Предельно беспощадное отношение к дезертирству отображает приказ № 65 председателя Революционного военного совета Л. Д. Троцкого Южному фронту от 24 ноября 1918 г.: «1. Всякий негодяй, который будет подговаривать к отступлению, дезертирству, невыполнению боевого приказа, будет расстрелян. 2. Всякий солдат Красной армии, который самовольно покинет боевой пост, будет расстрелян. 3. Всякий солдат, который бросит винтовку или продаст часть обмундирования, будет расстрелян. 4. Во всякой прифронтовой полосе распределены заградительные отряды для ловли дезертиров. Всякий солдат, который попытается оказать этим отрядам сопротивление, должен быть расстрелян на месте. 5. Все местные советы и комитеты обязуются со своей стороны принимать все меры к ловле дезертиров, дважды в сутки устраивая облавы. <...> 6. За укрывательство дезертиров виновные подлежат расстрелу. 7. Дома, в которых будут скрыты дезертиры, будут подвергаться сожжению. Смерть шкурникам и предателям! Смерть дезертирам и красновским агентам!»

⁴³ Данишевский К. Х. Революционные военные трибуналы. М.: Реввоен трибунал Респ., 1920. С. 34.

⁴⁴ Сводка правил по выдаче пособий и пенсий. РСФСР, Народный комиссариат социального обеспечения. Вступает в силу с 1 августа 1920 г. [Распор. НКСо № 50 от 30 авг. 1920 г.] / Нар. ком. соц. обеспечения. Вятка: Вятский губернский отдел социального обеспечения, 1920. С. 12.

⁴⁵ Сборник приказов Армиям Юго-Западного фронта РС.Ф.С.Р. 1920 г. Харьков: [Б.и], 1920. Приказ № 1157 (поступил 29 июня 1920 г.).

⁴⁶ Левшин К. В. Агитация и пропаганда в борьбе с массовым дезертирством красноармейцев в годы Гражданской войны // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013. № 14. С. 158–176.

⁴⁷ Левшин К. В. Агитация... С. 159.

⁴⁸ Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка. Современная редакция. М.: Хит-книга, 2017. С. 171.

такое значение — «человек личных „шкурных“ интересов»⁴⁹. «Шкурник, мешочник — эти новые слова (шкурник, я думаю, останется навеки, великолепное слово) создались так естественно, так непроизвольно, что и автора не надо было», — высказывался о происхождении новых слов петербургский преподаватель словесности А. Г. Горнфельд в 1921 г.⁵⁰ «Единство воли на войне выражалось в том, что если кто-либо свои собственные интересы, интересы своего села, группы ставил выше общих интересов, его клеймили шкурником, его расстреливали, и этот расстрел оправдывался нравственным сознанием рабочего класса, что он должен идти к победе», — определяет шкурника и его меру наказания В. И. Ленин на Всероссийском съезде профсоюзов в 1920 г.⁵¹

Пропагандистская работа, направленная на противодействие дезертирству, решала сразу несколько задач и была ориентирована на различные целевые аудитории. Во-первых, важно было предотвратить новые и повторные случаи побега из армии. Во-вторых, нужно было убедить сбежавших красноармейцев в необходимости возврата в ряды РККА. В третьих, требовалось призвать семьи бойцов Красной армии не заниматься укрывательством своих родных, решившихся на дезертирство. Таким образом, советская пропаганда стремилась сформировать образ дезертира, который был бы отталкивающим и вызывал бы негативные эмоции, а также провоцировал желательное для власти поведение.

На советских плакатах наиболее частым атрибутом «дезертира фронта» является военное обмундирование, варьировавшееся в зависимости от рода войск и времени года: рубаха, гимнастёрка, шинель, шаровары, портянки или онучи, сапоги или солдатские ботинки, поясная сумка или вещмешок, винтовка. Кроме того, голову дезертира покрывает головной убор, в большинстве случаев — фуражка (реже — папаха). Интересно, что дезертир никогда не изображается в будёновке (богатырке, фрунзевке) — головном уборе, с определённого времени являвшимся основным признаком бойца Красной армии (см.: «КРАСНОАРМЕЕЦ»). Мы можем предположить, что плакатисты времён Гражданской войны считали недопустимым визуальное совмещение канона изображения героического бойца — красноармейца — с образом труса, уклоняющегося от воинского долга. Так, агитационная иллюстрация ЮгРОСТА № 40 за авторством неизвестного художника «(1) Дезертир бежит с фронта / (2) Будёновец ловит коронованного генерала / (3) Большевик пытается настроить рабочего против красноармейца / (4) Рабочий приветствует красноармейца» (Одесса, 1920) поддерживает символическое разделение образов дезертира и бравого солдата-будёновца. Таким образом, красноармеец, выбравший путь дезертирства, теряет часть военной идентичности, лишается права принадлежать Красной армии, становится изгоем. Любопытно, что иная ситуация наблюдается в ситуации изображения красной звезды — в некоторых случаях она представлена на головном уборе дезертира.

В редких случаях дезертир изображается как «мешочник», то есть как человек, в условиях боевых действий преследующий личные, корыстные интересы. В такой ситуации атрибутом дезертира является мешок за плечами, который он уносит с фронта домой. На плакате Д. С. Моора «Руку, дезертир, ты такой же разрушитель рабоче-крестьянского государства, как и я, капиталист!» (М., 1920) мешочник представлен хитрым: на его лице изображена ухмылка.

Плакатисты стремились утвердить в представлении широких масс образ дезертира как народного предателя и труса. «Стой[,] дезертир! Известно ли тебе, что ты [—]

⁴⁹ Селищев А. М. Язык революционной эпохи: из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926). М.: Работник просвещения, 1928. С. 173.

⁵⁰ Горнфельд А. Г. Новые словечки и старые слова: речь на съезде преподавателей русского языка и словесности в Петербурге 5 сентября 1921 г. Петербург: Колос, 1922. С. 52.

⁵¹ Ленин В. И. Третий Всероссийский съезд профессиональных союзов. Стенографический отчет. 7 апреля 1920 г. // Полное собрание сочинений. Т. 40. С. 308.

предатель? Известно ли тебе, что ты изменник Рабоче-Крестьянскому делу, известно ли тебе, дезертир, что ты затягиваешь петлю рабочим и крестьянам...» — говорится в плакате С. Погорельского⁵². В то время как одной из причин дезертирства являлась усталость от войны и желание её прекращения, агитация обвиняла беглецов в «затягивании» гражданского противостояния. Трусость и предательство дезертира подчёркивались некоторыми визуальными приёмами. Так, его взгляд никогда не обращён к зрителю, он отворачивается, смотрит украдкой, искоса, в сторону. Фигура дезертира часто сутула, согнута, голова опущена — этим подчёркивается неправильность совершённого поступка, а также приписывается вина за содеянное. В некоторых случаях дезертир изображается убегающим («Дезертир! Своим бегством ты радуешь только буржуя — врага рабочих и крестьян». Уфа, 1920), прячущимся в кустах (Д. С. Моор «Азбука красноармейца». М., 1921) или скрывающимся за чьей-либо спиной (В. И. Козлинский «Кто с позиции в бегу, продаёт своих врагу, проклят тот, кто дезертиру даст одежду, хлеб, квартиру». Пг., 1920), что подчёркивает трусость персонажа. Сама фигура «военного предателя и уклониста» кардинальным образом отличается от изображений типичного бойца Красной армии, который смотрит прямо вперёд, сражается с врагами или призывает к оружию.

Темы, связанные с репрезентацией дезертира, разнообразны. Прежде всего, можно выделить образы дезертиров, находящихся на фронте, и образы дезертиров, отсиживающихся в тылу. Проблематика, поднимаемая художниками в связи с дезертирами, покинувшими свою фронтовую часть, но ещё не находящимися в тылу, связана с идентификацией их как врагов, а также демонстрацией последствий их побега с фронта. Так, образ дезертира объединялся с образами врагов советской власти. Часто дезертира соотносят с «белыми» генералами («Дезертир думает: „Дам-ка стрелкача! Авось меня не сыщут, укроюсь как-нибудь...“». В. Н. Дени. Казань, 1919), капиталистами, буржуями и помещиками («Как дезертир помощь капиталисту оказал». М. М. Черемных. М., 1919). Самым же распространённым является сопоставление образов дезертира и «сборного», кумулятивного врага. Объединённая вражеская сторона в образе взятых вместе дезертира, «белого» генерала, польского пана, капиталиста, помещика и священника изображается на плакатах А. П. Апсита «Дезертир работает на царских генералов и капиталистов» (М., 1919), В. В. Спасского «На кого работают дезертиры. Горе дезертирам!» (М., 1919; илл. 11), П. Е. Абрамова «Дезертир открывает дорогу польскому пану, пан ведёт за собой помещика и капиталиста» (М., 1920), а также в работах Д. С. Моора «Белогвардейцы и дезертир» (М., 1919) и «На дезертировой спине» (М., 1921). «Бродяжный» дезертир входит в компанию «бело-зелёных разбойников» на плакате неизвестного художника-монограммиста ЭРЭ «Бело-зелёные», где, изображённый вместе с бывшими офицером, купцом, священнослужителем и полицейским, творит бесчинства и приносит горе (Екатеринодар, 1920). Дезертир становится пособником контрреволюции и причиной разрухи на плакатах неизвестного художника «Дезертир труда и фронта, пособник контр-революции и хозяйственной разрухи» (Уфа, 1920), А. В. Маренкова «Дезертир, ты вносишь разруху в нашу Красную армию, ты помогаешь Колчаку, Деникину и прочим монархистам» (Орёл, 1919) и т. д. Плакаты данного рода были призваны заклеить дезертира как врага советской власти и предателя. О беспощадно изгоняемых из армии шкурниках и трусах Ленин говорит как об одной из причин победы над Юденичем, Колчаком, Деникиным и капиталистами⁵³.

⁵² Речь о плакате «Стой[,] дезертир! Красные герои, терпя голод, с врагом сражаются, а трусы бегут, расхищая народное достояние» (Орёл, 1920).

⁵³ Ленин В. И. О трудовой дисциплине. Газета «Правда» № 18 от 21 января 1928 г. // Полное собрание сочинений. Т. 40. С. 232.

Авторы плакатов, посвящённых дезертирству, не скупились на изображения последствий действий военных изменников: для страны в целом, для близкого окружения, а также для самого дезертира. Бежавшие бойцы не только обвинялись в ситуациях насильственной и голодной смерти («Дезертир Западного фронта. Вот что делают уходящие с фронта». Окно РОСТА № 127. М., 1921), но и сами оказывались перед риском гибели («Вот что ждет крестьян и рабочих благодаря дезертирам, шкурникам и трусам». Неизвестный художник. М., 1919, илл. 7; «Дезертир! Вернись, пока не поздно / Помни, что тебе грозит / Торопись / Время не ждёт». ЮгРОСТА № 31. Одесса, 1920).

Агитация стремилась вызвать у беглецов чувство вины, а потому в некоторых случаях дезертир изображался испытывающим моральные страдания («Дезертир! Не предавай братьев! Вернись! Искуп свой позор!». Л. О. Пастернак. Пг., 1919; «Кошмар дезертира». Неизвестный художник. М., 1919). Большевицкая пропаганда также рисует сцены расплаты за «военное преступление»: наказание в виде заковывания в колодки и цепи мы видим на плакате неизвестного художника «Дезертиров к позорному

столбу» (Одесса, 1919) и т. д. Надо сказать, что мотив «позора» является одним из ключевых в изображении дезертира. Советская власть стремилась не только и не столько запугать беглецов и уклонистов, сколько пристыдить, указать на неправильные с точки зрения логики войны действия.

С несколько другой стороны подходит к представлению темы часть плакатов, изображающих скрывающегося вне фронтовой зоны дезертира. Основным местом действия является сфера домашнего и личного — родной дом или деревня, в качестве главных героев выступают члены семьи — женщина с детьми или старики-родители, которые взаимодействуют с дезертиром, обращаются к нему, чаще всего — прогоняют его из дома. Пример этому мы можем наблюдать на открытке неизвестного художника «Уйди прочь, дезертир, ты мне не сын! Ты изменник и предатель революции!» (1918–1919?), изображающей седовласого старика-крестьянина в окружении женщин с грудными детьми, прогоняющего юного солдата из родного дома. На плакате неизвестного художника «Позор дезертирам»



Плакат Л. О. Пастернака
«Дезертир! Не предавай братьев! Вернись!
Искуп свой позор!» (Пг., 1919)

(Казань, 1920) изображена пара пожилых крестьян, старик и старуха — они метлой и палкой прогоняют солдата из деревни с одобрением и поддержкой односельчан. Метла и палка — это не «столько больно, сколько унизительно»⁵⁴. Но, кроме того, в отличие от официального наказания, признаком которого является оружие, в данном случае метла и палка символизируют общественное порицание, осуждение дезертира со стороны своего сообщества. Тема изгнания дезертира женщиной также представлена на плакатах⁵⁵. Поскольку укрывательство дезертиров было широко распространённой практи-

⁵⁴ Левшин К. В. Агитация... С. 168.

⁵⁵ Плакаты неизвестного художника на текст Д. Бедного «Митька-бегунец» (М., 1919); неизвестных авторов «Гоните дезертиров! Вон из хаты дезертира! „Ты укрылся от защиты разоренного хозяйства польским

кой⁵⁶, то советская пропаганда ориентировалась и на тех, кто сбежал и отсиживается дома, и на родственников и односельчан беглецов и уклонистов. Стыдно и позорно не только быть дезертиром, но и быть его пособником и укрывателем. Нужно также отметить, что дезертир изображается как бывший крестьянин и почти никогда — как бывший пролетарий. Здесь уместно вспомнить отмеченное К. В. Левшиным «противопоставление честного рабочего-красноармейца и дезертира-крестьянина, который бежал, „забыв, что брат его, рабочий, встречает вражеский напор...“»⁵⁷.

В работе А. Я. Быховского «Шкурник на печке» (Гомель, 1920) изображена ситуация изгнания дезертира из дома вооружённым красноармейцем. Шкурнику, отлёживающемуся дома, посвящена стихотворная брошюра В. В. Маяковского «Сказка о дезертире, устроившемся недурненько, и о том, какая участь постигла его самого и семью шкурника» (1921). Центральная фигура сказки — молодой трус и шкурник Силеверст Рябой, который, стоя в карауле во время сражения, вспоминал «дом, печь да щи и бабью рожу». Дезертир в итоге сбежал домой, но сам не заметил, как к его дому пришли царь, кулак, урядник и помещик, поп и «белый» генерал. Отметим, что визуальные и вербальные упоминания «печи» символически маркируют дезертира как крестьянина.

Визуальная агитация большевиков, максимально выразительно артикулирующая ожидания от участников вооружённых действий, не всегда была полностью созвучна радикальным положениям военного времени относительно дезертирства. В. И. Ленин в письме ЦК РКП(б) к организациям партии от 9 июля 1919 г. сообщает, что «возможность воздействовать на дезертиров убеждением и успех такого воздействия показывает совсем особые отношения к крестьянству со стороны рабочего государства»⁵⁸, в отличие от помещичьего и капиталистического государства, для которых, по его словам, существует только гнёт палки или голода. Из этого письма следует, что, по словам очевидцев, на митингах обращение к «товарищам дезертирам» имеет иногда «не поддающийся описанию успех, заключающий в себе потенциал товарищеского союза рабочих и крестьян», и что для рабочего государства возможно убеждение населения (и дезертиров) путем активной пропаганды, предполагающей союзнический диалог с уклоняющимися военнообязанными. В визуальной пропаганде присутствует тема невраждебного обращения к дезертиру: власти призывают к его совести и чувству гражданского долга, необходимости искупления вины, а также заявляют о возможности прощения дезертировавшего в случае его возврата в ряды Красной армии⁵⁹. Подобная возможность артикулируется в эскизах к плакатам М. И. Синявского «Дезертир! В неделю добровольной явки дезертиров искупи свой грех — вернись в Красную армию!» (ЮгРОСТА № 443. Одесса, 1920), «Дезертиры, на сборный пункт! Матрёна, что это столько народу идёт? Аль праздник какой? / — Да, сегодня великий праздник прощения дезертиров. Спешите загладить свой грех. Иди на сборный пункт!» (ЮгРОСТА № 481-а. Одесса, 1920).

паном злым вампиром!» (Одесса, 1920; илл. 10) и «Женщины, гоните дезертиров!» (Одесса, 1920); В. В. Лебедева на текст В. В. Воинова «Частушки» (Пг., 1920) и др.

⁵⁶ Левшин К. В. Дезертирство...

⁵⁷ Левшин К. В. Агитация... С. 164.

⁵⁸ Ленин В. И. Работа среди дезертиров. Все на борьбу с Деникиным. Письмо ЦК РКП(б) к организациям партии от 9 июля 1919 г. // Полное собрание сочинений. Т. 39. С. 48–49.

⁵⁹ Согласно Постановлению Совета труда и обороны от 12 мая 1920 г.: «1. Предписать местным комиссиям по борьбе с дезертирством по получении настоящего постановления объявить 7-дневный срок для добровольной явки дезертиров. 2. Явившихся добровольно в течение означенного срока никаким карам за дезертирство не подвергать. 3. Упомянутой льготы не применять к тем красноармейцам, которые совершат побег после опубликования настоящего постановления. 4. По истечении срока, данного для добровольной явки, усилить кары по отношению к неявившимся дезертирам, их семьям и укрывателям, как нераскаившимся изменникам трудового народа...». Декреты советской власти. Т. VIII. Апрель — май 1920.

Дезертирство было свойственно не только Красной армии. Белогвардейцы также отмечали в рядах своих войск факты массового дезертирства. «Чувство долга в отношении отправления государственных повинностей проявлялось очень слабо. В частности, дезертирство приняло широкое, повальное распространение», — пишет о массовом проявлении дезертирства в середине 1919 г. А. И. Деникин⁶⁰. Однако нами было найдено небольшое количество антибольшевистских изобразительных материалов этой



Плакат неизв. худ. «Дезертир не даст мира ни своей семье, ни своему народу / 1917 год показал нам это!» (1918)

тематики. Одним из примеров является плакат неизвестного художника «Дезертир не даст мира ни своей семье, ни своему народу / 1917 год показал нам это!» (1918). В нём сходным образом используется большевистская повествовательная стратегия с сюжетом отвержения дезертира своей семьёй — женщина с двумя маленькими детьми повелительным жестом руки прогоняет солдата, уклоняющегося от службы. А в карикатуре журнала антибольшевистской направленности «Донская волна»⁶¹ дезертир «рисует» перед подругой на свидании, рассказывая о своих подвигах, и правдивость его слов вызывает у последней вопросы. Сюжет с изображением дезертира, старающегося понравиться женщине, использован и в «красной» пропаганде⁶².

Таким образом, и советская власть, и белогвардейцы включали образ дезертира в перечень персонажей своих визуальных источников. Поскольку уклонение от военной службы, а также бегство из армии были явлениями массовыми, пропаганда стремилась как не допустить новых случаев дезертирства, так и обеспечить возврат бойцов в военные части. Прежде всего, дезертирство обозначалось как позорное поведение, которое осуждается и порицается не только властью, но и близкими бойцу людьми. Несмотря на то, что в «красной» пропаганде дезертир маркировался как изменник и пособник основных врагов большевиков — капиталиста, «белого» генерала, священника и т. д., его призывали к раскаянию и возвращению в ряды РККА. Отметим, что аудиторией агитационной работы также выступали семья, родственники дезертира, которые поощрялись к сотрудничеству с властью и выдаче беглых солдат и уклонистов. Интересно, что дезертир, как правило, визуально обозначался как бывший крестьянин, но не рабочий.

М. М. Герасимова

⁶⁰ Деникин А. И. Очерки русской смуты. Т. 5. Вооружённые силы Юга России. Париж, 1921.

⁶¹ Еженедельник истории, литературы и сатиры «Донская волна». 1919. № 22–24. С. 28.

⁶² Вышеупомянутый плакат В. В. Лебедева на стихи В. В. Воинова «Частушки» (Пг., 1920).



ЖЕНЩИНА

В начале XX в. женщины как социальная сила привлекали к себе внимание общественных и политических деятелей в свете растущего движения за эмансипацию. В 1917 г., в период, предшествовавший Гражданской войне, политическая активность женщин существенно увеличилась. Тяжелые обстоятельства Первой мировой войны, нехватка продовольствия (особенно в городах) и постоянно растущие цены привели к тому, что женщины-работницы всё чаще участвовали в митингах и забастовках против правительства⁶³. Как считают некоторые исследователи, именно революционные настроения доведенных до отчаяния женщин, в конечном итоге, перевели протестную мотивацию петроградцев в революционные действия^{64,65}. Несмотря на возросшую социальную активность женщин, внимание, уделяемое им политическими силами, было различным.

Большевики были заинтересованы в женщинах как в активной и многочисленной (на 1917 г. количество женщин-работниц по отношению к мужчинам составило в Петербургском округе 43,5 %, в Московском — 72,2 %⁶⁶) социальной группе поддержки. Женщина становится адресатом большевистской визуальной пропаганды, для чего трансформируются старые и конструируются новые образы крестьянки, работницы и чуждой народу буржуйки. Политические призывы, обращенные к женщинам в пропагандистских материалах, становятся настойчивыми; затрагиваются разные аспекты «женского вопроса».

В то же время в глазах руководителей Белого движения женщины не представляли интереса в качестве активной политической силы. Белогвардейская пропаганда практически не использовала женские образы, а если использовала, то спектр их появления был крайне ограничен. В интерпретациях «белых» женщина представлялась оплотом традиционной семьи и дома, а ее действия — ограниченными хозяйством и заботой о близких.

На примерах конкретных репрезентаций, появившихся в эпоху Гражданской войны, мы можем проследить пропагандистские смыслы, которые были актуальны для каждой из враждующих сторон.

«Белая» пропаганда

Белогвардейская визуальная продукция представляла женщину как страдающую героиню. Шаблонной являлась репрезентация беззащитной матери, чья уязвимость

⁶³ Морозова О. М., Трошина Т. И. Женский взгляд на мужскую работу. Революция и Гражданская война глазами и в судьбах женщин // Новейшая история России. 2016. № 2 (16).

⁶⁴ Sorokin P. Leaves from a Russian Diary — and Thirty Years After. Ed. Boston: Beacon Press, 1950 (original 1924). P. 346.

⁶⁵ Стайтс Р. Женское освободительное движение в России: феминизм, нигилизм и большевизм, 1860–1930 / пер. с англ. И. А. Школьников, О. В. Шныровой. М.: РОССПЭН, 2004.

⁶⁶ Россия в мировой войне 1914–1918 гг. (в цифрах). М.: Центр. стат. управление, 1925. С. 49.

усиливалась фигурой ребёнка рядом с ней («Что несёт народу большевизм». А. Н. Кучерова. Новочеркасск, 1919; «Так хозяйничают большевики в казачьих станицах». 1918, илл. 14; «Ваши родные и близкие стонут под игом большевистских комиссаров, они мрут от насилия и голода, они зовут вас. Идите же спасать их!». 1919). Критическое положение матери с детьми на плакатах передавалось изображением плачущих, пытающихся скрыться от врага, взывающих о помощи женщин. Художники стремились эмоционально «задеть» аудиторию, поэтому помещали женщину в ситуацию зверств и издевательств. На плакатах «Победитель» (худ. В. М. Р. н/Д. (?), 1918–1919?), «К чему привело углубление революции. Образ звериный» (Р. н/Д., 1918), «Лихая работа красной интернациональной армии Ленина и Троцкого» (Л. В. Аргус. Омск, 1919), «Россия 1917–1920» (Р. н/Д. (?), 1920) женщины представлены вместе с обидчиками — вооружёнными мужчинами-красноармейцами — и являются объектом физического насилия с их стороны. На плакате «Зловредный паук или Рай коммунистов» (Новочеркасск, 1918–1919?) молодые крестьянки не могут препятствовать разграблению собственного дома, в то время как вооружённый солдат Красной армии готовится расстрелять пожилую крестьянскую пару. Тела женщин, бежавших к храму и погибших в результате атаки красноармейцев, представлены на плакате «Даже матросы, эти отчаянные хулиганы и разбойники, испугались честного и животворящего Креста Господня...» (Новочеркасск (?), 1919). Женщины страдают не только от насилия, но и от результатов продовольственной политики советской власти: например, на плакате «Что обещали и что дали большевики народу» (М. Равицкий. Харьков, 1920) оборванная крестьянка с грудным ребёнком на руках еле передвигает ноги от голода.

Несмотря на общую тенденцию изображения женщины как жертвы, встречаются сюжеты с женщиной — вдохновительницей мужского подвига. Плакат художника Н. И. «Сын мой! Иди и спасай Родину!» (1918–1919?) изображает пожилую женщину-мать, благословляющую сына на выполнение воинского долга (илл. 4). Притом, что ей отведена символически важная роль, женщина остаётся обезличенной, она нарисована художником со спины.

Женщины, вставшие на сторону «красных», низведены «белой» пропагандой до образа проституток (Масютин В.Н. (?) «Через кровь и через трупов груды, / Лобызая в бледные уста, / Посылает снова внук Иуды / На Голгофу распинать Христа...». 1918–1919?). Широко улыбающаяся, с бутылкой в руке, в объятиях матроса (см.: «МАТРОС»), она идёт в составе процессии мужчин-большевиков, сопровождающих Христа на Голгофу. Оба рассмотренных нами варианта репрезентаций женщин, не являющихся жертвами, тем не менее согласуются с практикой антисоветской пропаганды изображать женщин как персонажей второго плана, ведомых, зависимых.

Как правило, в качестве жертв представлены жительницы сельской местности, о чём можно судить по их одежде и домашней обстановке. В большинстве случаев, на белогвардейских плакатах изображены молодые девушки или женщины пожилого возраста. Основная целевая аудитория рассмотренных нами плакатов — не сами женщины, а их потенциальные защитники.

«Красная» пропаганда

Поскольку Советская власть делала ставку на женскую эмансипацию и была заинтересована в революционных настроениях женщин, образы, созданные красной пропагандой, отличаются разнообразием и смысловыми нюансами.

Работница

Работница является одним из ключевых женских персонажей большевистской пропаганды, что во многом определяется её классовой принадлежностью. Как и мужчина-рабочий, работница коннотируется положительно, выступая «новым типом женщины», получившей желанную свободу. Репрезентации работницы в пропаганде большевиков встречаются с 1918 г.⁶⁷, а широкое распространение её образ получает с 1920-го г., когда выходят в свет такие плакаты, как «1-е мая — всероссийский субботник» (Д. С. Моор. М., 1920), «Что дала Октябрьская революция работнице и крестьянке» (М., 1920; илл. 12) и «Оружием мы добились врага / Трудом мы добудем хлеб / Все за работу, товарищи!» (Н. Н. Когоут. М., 1920; илл. 45), которые выпускались большими тиражами и массово переиздавались⁶⁸. Причём плакат «1-е мая — всероссийский субботник» частично воссоздаёт образ рабочей женщины, представленной на плакате Всероссийской лиги равноправных женщин «Голосуйте за список № 7» (Б. Кустодиев, 1917) — одной из первых фигур работницы в отечественной плакатной продукции эпохи Временного правительства. И у Кустодиева, и у Моора работница выступает в роли помощницы кузнеца, ассистируя ему у наковальни. Парное изображение рабочего и работницы стало визуальным клише советской культуры. Эти изображения постепенно приобрели универсальные характеристики, позволявшие безошибочно маркировать главных героев советской трудоецентристской культуры — мускулы, взгляд вдаль, гендерные различия проявляются лишь в одежде и головных уборах героев. Использование для изображений работниц ряда приёмов (копирование художниками мужского телосложения, репрезентации «по пояс» или же в позе, позволяющей не прорисовывать фигуру детально) могло быть связано с существованием своеобразного «запрета на изображение женского тела», фиксировавшегося исследователями в советской визуальной пропаганде⁶⁹. Сведение различий между изображениями мужчины и женщины к минимуму позволяет не акцентировать их гендерную принадлежность, уравнивает их между собой, демонстрируя классовую общность и обоюдную вовлечённость в общее дело.

Образ работницы наделён конкретными чертами, указывающими на род её занятий — преимущественно физический труд в заводских цехах. К подобным чертам можно отнести платок, покрывающий волосы и завязанный сзади, не сковывающую движений одежду — рубашу, свободную юбку длиной до середины голени; сапоги на шнуровке или, реже, высокие ботинки темного цвета, рабочий фартук; отдельно следует сказать о производственном инвентаре, например, щипцах или молоте для работы в кузнице. Рукава рубашки работницы могут быть закатанными (как у мужчины-рабочего) или «отпущенными», длинными; юбка может сменяться платьем той же длины; рабочий фартук либо повязан на талии, либо держится на плечах за счёт лямок. Варьирование способов репрезентации женщин-работниц говорит о том, что канон их изображения находился в процессе формирования. В попытках поиска типичных черт, позволяющих идентифицировать работницу среди остальных представительниц женского пола, художники периодически пытались заимствовать некоторые атрибуты деревенских жительниц — изображения серпа в руке, белой рубашки с вышивкой на длинных рукавах или завязанного «по-деревенски», под подбородком, платка⁷⁰. Работница

⁶⁷ Например, изображения швеи и прачки из альбома одноцветных плакатов «Герои и жертвы революции» (1918) или плакат «Работницы, берите винтовку» (1919).

⁶⁸ Бутник-Сиверский Б. С. Советский плакат эпохи Гражданской войны, 1918–1921. М.: Всесоюзная книжная палата, 1960. № 437, 736, 2290.

⁶⁹ Альчук А. Н. Метаморфозы образа женщины в русской рекламе // Гендерные исследования. Вып. 1. Харьков: ХЦГИ, 1998.

⁷⁰ См. плакаты Н. Хвостенко «Товарищи работницы, Идите в ряды коммунистической партии» (1920); Окно ГПП № 168 М. М. Черемных на стихи В. В. Маяковского «В советских учреждениях бюрократизм...»

может изображаться с красным знаменем или даже с оружием (мечом, винтовкой) в руках. В таких случаях её фигура доминирует в изображении, а «её поза и жесты служат для демонстрации того, как советская власть способствует эмансипации женщины»⁷¹. Идею силы женского движения поддерживают и подписи на плакатах, как, например, в работе неизвестного художника «Работницы и крестьянки всего мира, — под красное знамя Коммунистического интернационала!» (Пг, 1921). Нередко в одежде работницы присутствует красный цвет, то есть символ свершившейся пролетарской революции: сразу на нескольких плакатах женщина одета в блузку или платье из красной ткани, а в некоторых случаях у неё имеется платок того же цвета.

На плакатах работница может фигурировать вместе с мужчинами (рабочим, солдатом или крестьянином), другими женщинами (работницами, крестьянками) или в одиночку. Появляясь в роли помощницы рабочего, женщина ассистирует ему, например, удерживая щипцами кусок раскалённого железа (Д. С. Моор «1-е мая — всероссийский субботник». М., 1920; Н. Н. Когоут «Оружием мы добились врага / Трудом мы добудем хлеб / Все за работу, товарищи!». М., 1920; илл. 45). Как отмечает В. Боннелл, роль помощницы кузнеца была изобретена пропагандой (в реальности кузнец не нуждается в подобной помощи) и является указанием на подчинённое положение женщины⁷². В других случаях женщина демонстрируется в качестве одной из участниц политических выступлений, организуемых советскими трудящимися, превалирующее большинство которых составляют представители мужского пола. Зачастую фигура работницы отодвигается на второй план, уступая первое место мужским фигурам («1-е мая. Праздник всех трудящихся». Пг., 1920, илл. 35; «Юные, гордые, смелые, дело отцов завершим!». 1920)⁷³. Тем не менее встречаются изображения, где фигура женщины-работницы находится на первом плане («Идите в коммунистическую партию!». М., 1920; илл. 50). На плакатах, выпущенных после 1920 г., политические призывы всё чаще обращены к работницам лично, хотя отводящаяся им в сравнении с мужчиной роль всё равно остаётся вспомогательной. «Товарищи работницы, идите в ряды коммунистической партии разбивать цепи мирового капитализма» (Харьков, 1920) — гласит лозунг плаката неизвестного автора, в сюжете которого женщина выступает в роли помощницы рабочего, разбивающего молотом «цепи капитализма». В то же самое время совершенно иные акценты по поводу роли и места женщин в борьбе делает плакат «Работницы, берите винтовку!» (1919). Единственным персонажем на нём является внешне привлекательная женщина-работница, стоящая прямо, с гордо поднятой головой, крепко сжимающая в вытянутой вперёд руке штык винтовки.

Репрезентации работниц среди других женщин, как правило, демонстрируют, что социальный статус работницы по сравнению с крестьянкой — выше. На плакате художницы Е. Гольдингер «Работницы всего мира! Единым строем на борьбу за коммунизм! Красный праздник 8 марта — день смотра сил международного женского пролетариата, борющегося за коммунизм» (М., 1920) работнице отведено центральное место, а массовка на заднем плане в большинстве своём состоит из женщин в платках, связанных под подбородком (иконографический признак крестьянки). Именно работница

(М., 1921); «Красная армия[,] бежит спокойно / Питерский рабочий стоит на своём посту и непрестанно думает о Красном фронте.» (Пг., 1920; илл. 49).

⁷¹ Вашиш К., Бабурина Н. Реальность утопии: искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 144.

⁷² Боннелл В. Репрезентация... С. 249.

⁷³ Н. В. Плунгян отмечает, что большинство программных плакатов революционного периода, в сюжетах которых задействованы женские персонажи, строятся на метафорах гендерного доминирования и подчинения (в качестве примера автор приводит плакат А. П. Апсита «Год пролетарской диктатуры. Октябрь 1917 — октябрь 1918» М., 1918). Подробнее см.: Плунгян Н. В. Женские образы в массовой агитации времен революции и Гражданской войны: от символа к маске. Неприкосновенный запас. 2017. № 6. С. 88–104.

возглавляет толпу женщин — представительниц разных национальностей, преимущественно крестьянок, на изображении «Работницы и крестьянки всего мира, — под красное знамя Коммунистического интернационала!» (Пг, 1921). В правой руке героиня держит меч, в левой — красное знамя с надписью «Единым пролетарским фронтом против мировой буржуазии». Образ женщины с мечом (который впоследствии будет задействован при создании скульптуры Е. В. Вучетича и Н. В. Никитина «Родина-мать зовёт!») является символом борьбы за освобождение⁷⁴, а разорванные железные цепи (отсылка к старому режиму) на переднем плане изображения — символом победы в борьбе с тиранией и домашним затворничеством. Вообще, материалы пропаганды, датированные 1921 г., демонстрируют важное место работниц в политической борьбе, они наделяются статусом полноправных участников социалистического строительства. Показательным примером выступает плакат «Освобождение работниц есть дело самих работниц» (Ф. Лехт, 1921), где мы видим делегатов женсоветов, объединенных общей целью — борьбой за женское освобождение.

Крестьянка

Использование в визуальной пропаганде «красных» образа крестьянки обусловлено необходимостью формирования своей социальной базы в деревне. Крестьянка часто фигурирует в пропагандистских материалах, посвящённых кооперативным формам ведения хозяйства. Стремление большевиков реформировать отношения труда в деревне можно проследить на примерах плакатов, заголовки которых напрямую обращены к жительницам деревни. «Женщины, идите в кооперацию! Женщина полезна как сотрудник и опасна как враг», — гласит название плаката неизвестного автора, изданного в Москве (1918). Изображение со схожим посылом — «Женщины, идите в кооперацию» — было создано в том же году художником И. И. Нивинским. Крестьянок за работой также можно увидеть в агитматериале под названием «Крестьяне, дайте хлеба революции», вышедшем в свет годом позже (1919). Заголовок плаката призывает представителей села трудиться,



Плакат А. Н. Аршинова «Женщина-работница, кооперация освобождает тебя из под власти кухни и печного горшка» (Курск, 1923)

⁷⁴ Там же.

чтобы дать ресурсы и тем самым поддержать советскую власть. Воззвания, побуждающие крестьянок к участию в коллективной работе, также обнаруживаются в содержании плаката неизвестного художника: «Крестьянка! Будь готова уйти от старой жизни к новой!» (М., 1919–1920).

Советский образ крестьянки в контексте гражданского противостояния появляется не сразу: вплоть до 1920 г. её репрезентации встречаются редко⁷⁵. Способы представления крестьянки варьируют в зависимости от тематики плаката и его целевой аудитории, однако имеется ряд общих черт, характерных для изображений жительниц деревни. Основными элементами одежды крестьянок являются длинные сарафаны или юбки, сшитые из яркой ткани, часто — с цветным узором. Регулярно на изображениях встречается белая рубашка, а также белый фартук, повязанный поверх юбки. Присутствие в одежде крестьянки большого количества орнаментов и нашивок разных цветов отличает её от образа работницы (одежда которой, как правило, однотонная), и делает ближе к образу крестьянина, изображаемого в рубашках с узорами и полосатых домотканых штанах (см.: «КРЕСТЬЯНИН»). На голове у крестьянки практически всегда присутствует платок, завязанный спереди под подбородком, а на ногах, как и у крестьянина, — лапти (илл. 9).

Как правило, изображения большевистской пропаганды репрезентируют крестьянок за работой и призывают их к борьбе за новый советский строй. Можно выделить целый ряд плакатов, текстовое и визуальное содержание которых выглядит как инструкция к действию. Например, среди материалов 1920 г. нередко можно обнаружить призывы, наиболее актуальные в свете военных событий — «Крестьяне, крестьянки! Фронт ждет вашей помощи! Несите теплую обувь, зипуны, варежки, портянки и проч. для красных бойцов в окопах. Рабочие города отдавали последнее. Оденьте и обуйте красных бойцов, они разобьют всех врагов» (Казань, 1920). На таких плакатах крестьянка предстаёт в качестве так называемой «работницы тыла»⁷⁶, которая посильными ей способами помогает солдатам Красной армии продержаться в нелёгких условиях (илл. 51).

Нередко встречаются изображения крестьянок с врагами советской власти — чаще всего с дезертирами, кулаками и помещиками. Дезертирство из армии в период Гражданской войны в России было массовым. Чтобы добиться от общества осознания разрушительных последствий дезертирства, в рамках политико-воспитательных мероприятий была организована широчайшая пропагандистская работа⁷⁷. В ходе развернувшейся зимой 1918 г. кампании «красных» против дезертиров выпускались тематические плакаты, часть из которых была адресована женщинам — женам или матерям дезертиров, оставшимся в деревне. Среди агитматериалов, призывавших крестьянок прогонять дезертиров из своих домов, можно отметить плакаты «Женщины, гоните дезертиров!» (Одесса, 1920) и «Гоните дезертиров! Вон из хаты дезертира! „Ты укрылся от защиты разоренного хозяйства польским паном злым вампиром!“» (Одесса, 1920; илл. 10). В первом случае крестьянка жестом руки указывает мужчине на красноармейский полк, виднеющийся вдаль, во втором, угрожая дезертиру палкой, — заставляет его уходить прочь из дома. Интересно, что на этих плакатах волосы крестьянки спрятаны под красным платком, завязанным сзади, на манер того, как художники «завязывали» его работницам.

Другая серия изображений призывает деревенских жительниц бороться с кулаками и помещичьими порядками. Создатели плакатов агитируют крестьянок избавляться

⁷⁵ Эта мысль звучит в работе В. Боннелл, и наш анализ подтверждает данный тезис применительно к изучаемой теме Гражданской войны, хотя изображения крестьянки в других контекстах встречаются уже в 1918 г. (см.: Боннелл В. Репрезентация... С. 266).

⁷⁶ Плунгян Н. В. Женские образы...

⁷⁷ Левишин К. В. Агитация и пропаганда в борьбе с массовым дезертирством красноармейцев в годы Гражданской войны. // Труды исторического факультета СПбГУ. 2013. № 14. С. 158–159.

от врагов (гнать из деревень кулаков, помещиков и бар), а также не нарушать постановлений советского правительства. На иллюстрациях с подобным посылом можно увидеть, как крестьянки вместе с крестьянами выгоняют из своей деревни кулаков («Для крестьян правдивый сказ, как прогнали бар от нас». В. В. Спасский. М., 1919; «Выбирайте в советы бедноту и середняков, гоните в шею кулаков!». Харьков, 1920), наравне с мужчинами принимают участие в голосовании за председателей в Комитеты бедноты («Уж деревня поумнела, / Исполком без лишних слов, / Чтоб в селе кипело дело, / Выгнал вон всех кулаков». Одесса, 1920), а также обменивают излишки продуктов на обменном пункте («Крестьянин, продналог внеси скорей, чтобы излишками пользоваться вольней!». Минск, 1921).

Некоторые визуальные материалы используют образы крестьянок в связи с упоминанием политики раскрепощения и освобождения женщин. Подобную тему мы можем встретить на росписи вагона агитпоезда «Красный Казак» (1920), которая репрезентирует организованное женщинами-казачками политическое собрание. Идею освобождения женщин от мужского контроля постулирует призыв, сопровождающий изображение: «Казачки! Знайте, что советская власть раскрепостила женщину труженицу, при советской власти вы можете иметь землю и участвовать в решении всех общественных дел наравне с трудовыми казаками. Казачки, стойте за советскую власть!»⁷⁸ Визуальные репрезентации казачек во многом перекликаются с репрезентациями крестьянок, однако фигурируют казачки (как и казаки — см.: «КАЗАК») в агитационных материалах редко. Между тем наличие ряда одинаковых черт в образах представительниц этих двух групп может являться отсылкой к общности их происхождения (как известно, многие казаки и казачки являются потомками крепостных крестьян⁷⁹), а также к схожему — деревенскому — образу жизни.

В пропаганде «красных» есть изображения, демонстрирующие общность целей и интересов крестьянок и работниц (Ф. Лехт «Освобождение работниц есть дело самих работниц». М., 1921; «Работницы и крестьянки всего мира, — под красное знамя Коммунистического интернационала!». Пг., 1921; «Девушки голубушки, / Вы не мажьте рожи, / Лучше мы запишемся / В Союз Молодежи!». М.; Пг., 1923; илл. 13). Мы уже отмечали выше, что на совместных изображениях с работницей крестьянка обычно занимает второстепенное положение. Тем не менее роль второго плана в символическом женском пантеоне не означает пассивности или беспомощности: перечисленные выше сюжеты репрезентируют крестьянку и как политически грамотную, и как самостоятельно действующую женщину.

Иногда крестьянка представляется как жертва (домашнего насилия, стихийных бедствий или зверств врагов, илл. 48). Вместе с ней в этих сюжетах обычно изображаются члены её семьи. Образ женщины в домашней обстановке в окружении домочадцев отсылает к традиционно приписываемым ей ролям матери и домохозяйки. Тем не менее авторы плакатов не ограничиваются указанием на страдания и подчинённое положение женщины, а предлагают альтернативу: так, целый ряд работ проводит символическую параллель между приходом советской власти и улучшением положения крестьянки⁸⁰.

⁷⁸ В качестве аналогичного примера агитационно-просветительской работы большевиков, направленной на жителей казачьих станиц, можно рассмотреть материалы рубрики «Казачка, в ногу с работницей!» из газеты «Голос трудового казачества». В номере от 10 декабря 1920 г., обращаясь к читательницам, авторы писали: «Пора перестать быть только женой своего мужа. Советская власть призывает всех к деятельному участию в государственной, хозяйственной жизни. <...> До сих пор участие в общественной, политической и хозяйственной жизни мы считаем делом мужчин, теперь это и наше дело».

⁷⁹ Ермолин А. П. Революция и казачество (1917–1920). М.: Мысль, 1982. С. 17.

⁸⁰ См., напр., плакаты Н. Н. Поманского «Хлеб нам даст только Красная армия» (М., 1919); неизв. авторов «Что дала Октябрьская революция трудящимся» (М., 1919), «Бывало муж жену за волосы таскает, — а нынче ей в слух газету читает» (Екатеринбург, 1921).

В отличие от работницы, крестьянку визуальная пропаганда большевиков представляет не только в положительном свете. В изображениях присутствует образ деревенской жительницы, настроенной против советской власти и оказывающей сопротивление проводимой в деревне политике. Такую крестьянку В. Боннелл определяет термином «баба»: «Для политически сознательных мужчин и женщин послереволюционной эпохи это слово и связанный с ним образ имели уничижительный смысл и применялись в отношении жестокого патриархального мира крестьянской жены, подчиненной мужу, попу и полиции»⁸¹. Аналогичный женский персонаж встречается в ряде изображений либеральной сатирической печати 1917 г. — вероятно, именно оттуда большевики заимствовали образ политически несознательной крестьянки. Карикатуры либеральных изданий высмеивают нежелание и неумение женщин участвовать в политических делах, их необразованность и способность сеять панику и слухи⁸².

В свою очередь образ «бабы» в большевистских материалах сочетает в себе черты «невежества, политической безграмотности, слепой корысти и буржуазной жадности»⁸³. Визуальные репрезентации представляют нам немолодую крестьянку, обычно — тучного телосложения, которое является типичным признаком врагов советской власти: попов, кулаков, буржуев и т. д.⁸⁴ Большевистские изображения демонстрируют, как крестьянка-«баба» своей безграмотностью и политической несознательностью слепо поддерживает сторонников старого режима, тем самым становясь препятствием на пути строительства нового общества. Наглядным примером такого использования образа «бабы» может служить плакат М. М. Черемных «История про бублики и про бабу, не признающую республики» (1920), повествующий о том, как крестьянка не накормила красноармейца, после чего тот проиграл бой, а сама женщина попала в руки к врагам.

Изображения большевистской пропаганды конструируют негативно-окрашенный образ «бабы» через приписывание ей таких черт, как глупость, необразованность, безответственность и эгоизм. При этом крестьянка-«баба» не преподносится как явный, активный противник советской власти. Скорее, её образ высмеивается; изображения демонстрируют, как своими необдуманными поступками и неграмотным поведением крестьянка-баба препятствует установлению нового общественного строя.

Красная сестра

В период Гражданской войны в России возросла потребность в обученном медицинском персонале, в связи с чем большевики уделяли значительное внимание привлечению работниц и крестьянок в ряды санитарок и на курсы красных сестёр^{85, 86}. С этой целью, начиная с 1919 г., издаются визуальные агитматериалы, призывающие женщин пополнять ряды красных сестёр. Примерами таких работ выступают плакаты А. П. Апсита «Работницы и крестьянки, спешите на курсы красных сестер и санитарок!» (М., 1920) и П. Алякринского «Раненый красноармеец найдёт себе мать и сестру в каждой трудящейся женщине» (Ярославль, 1920). Как правило, сюжеты плакатов демонстрируют, как красная сестра оказывает первую помощь раненому красноармейцу:

⁸¹ Боннелл В. Репрезентация... С. 266.

⁸² См., напр., карикатуры: «Новые российские социалистические партии» (Бич. 1917. № 15); «Расейское политиканство» (Стрекоза. 1917. № 34).

⁸³ Боннелл В. Репрезентация... С. 266.

⁸⁴ См., напр.: «Эх, не спи мы с бабой-дурой / Были бы с мануфактурой!» (Крокодил. 1922. № 8).

⁸⁵ Конохова А. С. Сёстры милосердия в годы революции и Гражданской войны // Новейшая история России. 2012. № 1. С. 94.

⁸⁶ Голотик С. И., Ипполитов С. С. Российское общество Красного Креста (1917–1930-е гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 4. С. 167.

например, перевязывая его раны бинтами, как в плакате А. П. Апсита «День раненого красноармейца» (М., 1919).

В большинстве случаев внешний облик медсестер (тёмное платье в пол, чёрный или белый платок на голове, белая повязка с красным крестом — отличительным знаком сестёр и санитарок — на плече) напоминает форменную одежду сестёр милосердия, изображавшихся в печатной продукции Первой мировой войны⁸⁷. Однако на большевистских плакатах на представительницах медперсонала могли появляться платья и мундиры, схожие по цвету с формой мужчин-солдат⁸⁸, а также определённые элементы одежды, отсылающие к большевистской символике (например, красный платок на шее).

Вербальные сообщения большевистских плакатов агитировали женщин присоединяться к институту красных сестёр, позиционируя это как вклад советских тружениц в дело по борьбе с контрреволюцией⁸⁹. Помимо агитационных призывов, большевистские плакаты периода 1919–1920 гг. затрагивают тематику человеческой заботы женщины, приписывая ей роли «матери» и «сестры».

«Буржуйка»

Большевистскими медиа был создан отрицательный образ буржуйки — богатой женщины, сторонницы старого режима. Визуальные репрезентации буржеек отсылают к изображениям домохозяек и богатых дам, характерным для либеральной прессы 1917 г.⁹⁰

Этот образ обладает рядом характерных черт, позволяющих однозначно отделить его от образов работницы, крестьянки, остальных женщин. Так, в отличие от изображений советских тружениц, чьё телосложение обычно скрывалось элементами одежды или композиционными приёмами, к буржуйке вышеупомянутый «запрет на изображение женского тела» не относился⁹¹. Такие женщины независимо от своего возраста изображались в полный рост, а их одежда открывала некоторые части тела (например, плечи) или подчёркивала фигуру («Трудовой хлеб». М., 1919; «Буржуй в праздник дарил розы, бриллианты, цветочек с луга...». Окно РОСТА М. М. Черемных. М., 1920). Однако если в либеральных журналах изображения всегда акцентировали сексуальность представительниц буржуазии, то в большевистских материалах это делалось не всегда.



Плакат неизв. худ. «Трудовой хлеб»
(М., 1919)

⁸⁷ Сравни, напр., с плакатом А. Архипова «На передовых позициях работает только Красный Крест» (М., 1914); открыткой «Медицинская сестра на поле боя среди раненых солдат» (М., 1915).

⁸⁸ См., напр., плакат П. Алякринского «Раненый красноармеец найдёт себе мать и сестру в каждой трудящейся женщине» (Ярославль, 1920).

⁸⁹ См., напр., плакат И. Иванова «Залечив раны красноармейцу[,] мы нанесём рану мировой контрреволюции» (Харьков, 1920).

⁹⁰ Карикатуры: «Трудно жить» (Бич. 1917. № 9); «Демократка» (Барабан. 1917. № 3); «Похороны нового времени» (Новый Сатирик. 1917. № 36) и др.

⁹¹ Альчук А. Н. Метаморфозы... С. 14.

Характерными элементами внешнего вида буржуйки являются — платье, накидка на плечи и шляпа с широкими полями, украшенные лентами, кружевами и другими декоративными элементами; в руках у неё обычно дамская сумочка или зонтик. Нередко женщина-буржуа изображается в верхней одежде — шубе или дублёнке, иногда с меховой муфтой в руках. Эти атрибуты, как и обилие украшений, акцентируют ее враждебность трудовому народу. Иногда буржуйку сопровождает кавалер — мужчина, одетый в чёрный костюм, пальто или шубу, с цилиндром на голове и тростью в руках: все это недопустимые, классово чужие элементы одежды.

В большевистской плакатной продукции представительницы буржуазии противопоставляются советским трудящимся. Заявляется, что прежние сословные преимущества и экономическое положение женщин-буржуа не играют никакой роли при советской власти. Так, например, плакат неизвестного художника «Трудовой хлеб» (М., 1919) репрезентирует буржуйку среди других представителей старого режима, никто из которых не может получить хлеба, даже за деньги, ведь, как гласит подпись к плакату: «Кто не трудится — тот не ест». Аналогичный сюжет встречается и на плакате Д. С. Моора «Прежде[:] Один с сошкой, семеро с ложкой...» (М., 1920), демонстрирующем, что с приходом советской власти народ более не обязан кормить своим трудом представителей буржуазии и других «бездельников».

Отрицательное маркирование представительниц буржуазии делалось через акцентирование их пола (прорисовывание фигуры), гендеризации (обилие декоративных элементов в одежде и атрибутах) одновременно с приписыванием им «ничегонеделания». Подчёркнутая гендеризация служит для демонстрации неспособности тела классово чуждой женщины к физическому труду, таким образом легитимируется мускульная сила нового типа советских женщин. Акцентирование гендерной принадлежности женщин через подчёркивание их сексуальности и пышных форм используется для маркирования «чужих»: например, буржоек, негативно настроенных деревенских жительниц («баб») и других противниц советской власти⁹². В то время как «свои» — советские трудящиеся женщины — практически лишаются черт, подчёркивающих их гендерную принадлежность. «Своим» женщинам приписываются мужские занятия (работа в кузнице, участие в боевых действиях) или качества (сила, независимость). Подчёркивание женственности для советской пропаганды являлось частью старого порядка, атавизмом, от которого новый строй должен избавиться.

Пропагандистские изображения женщин наглядно показывают социальное конструирование гендера. Активная / пассивная, работающая / домашняя, интернациональная / локальная — все эти смыслы оказываются востребованными для формирования социальной базы «своих» женщин для каждой из воюющих сторон. По тому, как женщина на плакатах брала в руки инструменты или оружие, как у нее укорачивалась длина юбки или длина волос, можно говорить об её активной эмансипации, происшедшей в период Гражданской войны. Агитационное искусство советского общества поддерживало революционный рывок в будущее: об этом свидетельствует поиск новой женской героики на «красных» плакатах. В то же самое время «белые» художники в поисках утраченного рая апеллировали к женщине как к хранительнице домашнего очага.

М. Е. Глухова, А. А. Дупак, А. С. Захарова

⁹² Например, карикатура «Маша — да не наша» (Крокодил. 1922. № 11 (23)).

— К —

КАЗАК

Нам удалось обнаружить лишь незначительное количество плакатов и других материалов визуальной пропаганды времён Гражданской войны, на которых образ казака находится в центре внимания. Возможно, отсутствие большого числа подобных изображений связано с неоднородностью политических настроений внутри казачества, что затрудняло для противоборствующих сторон определение того, каким образом необходимо репрезентировать казаков. В течение гражданского противостояния казаки неоднократно переходили из одного лагеря в другой, следовательно, в разные периоды времени они могли быть причислены то к «своим», то к «чужим» как белогвардейской, так и большевистской пропагандой.

Исторически казаки были в основном выходцами из крепостных крестьян, бежавших в XV–XVI вв. на окраину страны и с оружием в руках защищавших свою независимость и границы государства. К началу XX в. казачество представляло собой военную опору царской власти, за что получало привилегии и льготы в экономической и социально-политической жизни (например, землепользование за службу)⁹³. В. И. Ленин называл казачество «привилегированным крестьянством»⁹⁴, которое характеризуется консерватизмом, сословной и областной замкнутостью. Следует понимать, что казачество представляло собой неоднородную социальную группу, политические настроения которой могли варьировать как в зависимости от территориальной принадлежности (войска), так и от положения во внутренней иерархии казачества, которая в рамках большевистского классового подхода трактовалась как разделение на бедняков, середняков и зажиточных слоев казачества (кулаков)⁹⁵.

«Колеблющееся» положение казачьих масс, имевших довольно разрозненные политические взгляды, делало возможными попытки как «белых», так и «красных» сил склонить их на свою сторону. А. И. Деникин в своих мемуарах «Очерки русской смуты» следующим образом характеризует отношение к казачеству, сложившееся к осени 1917 г.: «Когда началась революция, все политические группировки обратили большое внимание на казачество, одни — возлагая на него преувеличенные надежды, другие — относясь к нему с нескрываемой подозрительностью. Правые круги ожидали от казачества реставрации; либеральная буржуазия — активной опоры правопорядка; левые опасались контрреволюционности, и повели поэтому бешеную агитацию в казачьих частях, стремясь к их разложению»⁹⁶. При этом, казачество было привлекательно для обеих армий не только и не столько своей массовостью, сколько наличием хорошей военной подготовки и боевого опыта.

Формирование образа казака в графических и живописных произведениях начинается ещё в XIX в., но особенно активное распространение казачьи образы получают

⁹³ Гордеев А. А. История казачества. М.: Вече, 2006.

⁹⁴ Ленин В. И. Аграрная программа социал-демократии в первой русской революции 1905–1907 годов / ПСС. Т. 16. С. 410.

⁹⁵ Ермолин А. П. Революция и казачество. М.: Мысль, 1982. 223 с.

⁹⁶ Деникин А. И. Очерки русской смуты. Т. 1. Крушение власти и армии. (Февраль — сентябрь 1917). М.: Наука, 1991. С. 118.

в начале XX в. — в период Русско-японской и Первой мировой войн⁹⁷. В это время изображения казаков массово тиражировались на открытках и плакатах, а «в черносо-тенных и националистических газетах развернулась мощная кампания по поддержа-нию мифа о казаке как защитнике Отечества, Веры и Государя посредством сатириче-ской графики»⁹⁸. В это время в периодической печати распространяется образ казака как монархиста и патриота, что сопровождается вербальными сообщениями из газет и журналов⁹⁹. Подобные репрезентации казаков были отражением положения казаче-ства как социальной группы, сложившегося к тому времени.

В период Первой мировой войны казаки представляли собой одну из ключевых боевых сил Императорской армии и добивались значительных военных успехов. Как следствие, казак стал одним из ключевых символов России, что привело к его массо-вому распространению в карикатурах, на плакатах, открытках и т. д. В изображениях периодической печати того времени «просматривается мотив особой казацкой лихо-сти, готовности сразиться с врагом, несмотря на его превосходящие силы»¹⁰⁰. значи-мую роль в формировании визуального канона сыграли репрезентации казака Козьмы Крюкова, образ которого «украшал страницы газет и журналов, смотрел с плакатов и лубочных картинок, был на пачках папирос (ростовской фабрики Я. С. Кушнарева „Донской казак Козьма Крюков“) и коробках с конфетами (конфеты „Геройские“ пе-троградской фабрики А. И. Колесникова)»¹⁰¹. На многих его изображениях «присут-ствуют фуражка набекрень, кудрявый чуб, выбивающийся из-под неё»¹⁰² — именно они стали опознавательными приметами Козьмы Крюкова, а после и отличительными чертами образа казака в целом. Также характерным для визуальных материалов вре-мён Первой мировой войны являются репрезентации казака в форме Донского войска, верхом на лошади, с саблей, пикой или ружьём. В карикатурах того периода казак на-деляется такими качествами, как «сила, добродушие, смекалка, благородство»¹⁰³. Его присутствие на изображениях использовалось для подчёркивания трусости противни-ка, которая противопоставлялась храбрости казацких воинов. Для усиления эффекта фигуру казака нередко рисовали на заднем плане, оставляя крупный план для изобра-жения убегающего неприятеля¹⁰⁴.

Во времена Гражданской войны казак перестаёт быть одной из центральных фи-гур материалов визуальной пропаганды. Тем не менее в агитматериалах как белогвар-дейцев, так и большевиков имеется ряд изображений представителей казачества. При этом репрезентации казака во многом перекликаются с образом, созданным в период Первой мировой.

Визуальная пропаганда как белогвардейцев, так и большевиков маркировала ка-заков как положительных героев, что связано с желанием этих двух лагерей привлечь на свою сторону колеблющиеся массы рядового казачества. В большинстве случаев ка-зак позиционируется художниками как «военная сила». Основными отличительными

⁹⁷ Рябова Е. Л., Терновая Л. О. Визуальный образ казаков в народном творчестве и произведениях искусства // Казачество. 2015. № 10. С. 36–44.

⁹⁸ Братолобова М. В. Визуализация образа казака в донской периодической печати начала XX века // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике. Сб. ст. II Международной научной конферен-ции. Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2016. С. 246.

⁹⁹ В выпуске «Голоса Дона» от 21 июня 1906 г. одна из статей обращается к читателям со следующим призывом: «Донские казаки — верные слуги одного лишь Самодержавного Царя-Батюшки, а не послушники думских еврействующих защитников».

¹⁰⁰ Братолобова М. В. Визуализация образа... С. 248.

¹⁰¹ Зименко Е. Сказки о Великой войне: реальность и вымысел в плакатах Первой мировой войны // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2016. № 3. С. 131.

¹⁰² Там же. С. 132.

¹⁰³ Братолобова М. В. Визуализация образа... С. 248.

¹⁰⁴ Там же.

чертами, обеспечивающими его «узнавание», являются такие элементы традиционной военной формы, как лампасы, фуражка (или папаха) с кокардой и погоны. Лампасы представляют собой полосы, нашитые вдоль боковых швов шаровар, и являются традиционным элементом как повседневной, так и военной одежды казаков. Цвет лампасов (как и цвет околыша фуражки или верха папахи) обозначает принадлежность к определённому казачьему войску: синий — донскому, малиновый — уральскому, жёлтый — забайкальскому.

Погоны, традиционно указывающие на звание и службу в определённом войске¹⁰⁵, на изображениях времён Гражданской войны становятся маркером принадлежности к «красному» или «белому» лагерю. Развитие революционных событий в 1917 г. привело к тому, что погоны «нередко воспринимались как ненавистный символ социального неравенства, знаки различия офицеров, а порой и погоны вольноопределяющихся могли восприниматься как знак принадлежности к „буржуазии“»¹⁰⁶. Как следствие, «без всяких приказов солдаты подчас снимали погоны и требовали того же от офицеров, которых именovali порой „собаками в золотых погонах“, а генералов — „кровопийцами в погонах с зигзагами“»¹⁰⁷. Подобное отношение к наличию погон и иных знаков отличия сказалось и на внешнем виде казаков, вступавших в ряды Красной армии. Они снимали погоны и кокарды, сохраняя при этом свою прежнюю военную форму¹⁰⁸.

В целом форменная одежда представленных в визуальных материалах казаков выглядит следующим образом: чёрные сапоги, синие шаровары с цветными лампасами, китель, а в некоторых случаях — черкеска или бекеша, а также плечевая португеза из ремней, к которой и крепится оружие. Зачастую у казака имеется шашка, кинжал или пика, а в некоторых случаях — ружьё или нагайка. Все эти виды оружия регулярно встречались и на изображениях казаков, выпущенных в период Первой мировой войны. Ещё одним неотъемлемым элементом военной формы казака является его головной убор — фуражка или папаха (для войск Кавказа или Сибири). Касаемо внешности казака, стоит отметить обязательное наличие усов или бороды, имеющих как на белогвардейских изображениях, так и на плакатах большевиков.

Одним из атрибутов казака является лошадь. В изображениях она предстает не только как средство передвижения, но и как постоянный спутник воина¹⁰⁹. Кроме того, наличие лошади служит показателем социального статуса: не все представители казачества могли позволить себе приобретение скакуна. Следовательно, присутствие лошади на изображении становится маркером более высокого экономического (а значит, и социального) положения её наездника.

Вместе с тем образы казаков, представленные в агитационных материалах «белых» и «красных», имеют ряд различий, касающихся и способов репрезентации казачества, и целевой аудитории, на которую направлена агитаторская деятельность.

Белогвардейская пропаганда

Доступные для анализа плакаты Белого движения, репрезентирующие казаков, датированы 1918–1919 гг. На это время приходится развёртывание Гражданской войны

¹⁰⁵ Казачество. Энциклопедия / ред. А. П. Федотов. М.: Энциклопедия, 2008. С. 448.

¹⁰⁶ Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть: К изучению политической культуры Российской революции 1917 года. СПб., 2001. С. 197.

¹⁰⁷ Там же. С. 201.

¹⁰⁸ Казачество. Энциклопедия / ред. А. П. Федотов. М.: Энциклопедия, 2008. С. 615.

¹⁰⁹ См., напр., рис. «Кубанцы» в газете «Донская волна». 1919. № 27.

на Южном и Восточном фронтах, вовлекшее в свои ряды казаков, которые были недовольны осуществлёнными советской властью аграрными реформами¹¹⁰, а также проводимой ЦК РКП(б) политикой «рассказачивания», которая представляла собой «процесс десловизации казаков и интеграции их в общегражданскую жизнь», а также «борьбу большевистского руководства с инакомыслящими и „инакоживущими“ в годы Гражданской войны»¹¹¹.

Казаки, представленные на «белых» агитационных плакатах, принадлежат не только к донскому, но и к сибирскому, кубанскому, а также к уральскому казачьим войскам. Это демонстрирует осведомлённость художников об особенностях и отличительных чертах разных типов войск. Стоит отметить, что белогвардейская пропаганда рассматривает казачество не как единую массу, а как отдельные войска, каждое из которых имеет собственную историю и собственную позицию, а потому требует «индивидуального» подхода.

Примерами белогвардейских плакатов, демонстрирующих («проговаривающих») готовность казачьих масс поддержать сторонников Белого движения, могут служить плакаты «За Русь!» (Омск, 1919) и «Мы, сибирские казаки, поголовно встаём все...» (Омск, 1919). В этом случае вербальные сообщения, сопровождающие изображения, направлены не столько на привлечение казаков в Добровольческую армию, сколько на формирование у казачества «правильной» цели, которая на одном из плакатов сформулирована как необходимость сражаться за «воссоздание великого, единого, свободного государства российского».

Иные задачи стоят перед плакатом неизвестного автора «Так хозяйничают большевики в казачьих станицах» (илл. 14), на котором пожилой казак представлен жертвой произвола красноармейцев. Данное изображение отличается от часто встречающейся репрезентации казака как воина, демонстрируя его зависимое, угнетённое положение, которое усиливается присутствием на заднем плане изображения плачущей казачки с ребёнком. Плакат датирован 1918 г. и направлен на создание негативного образа Красной армии, которая в тот момент пребывала на территориях Дона и Кубани.

Отметим, что встречающиеся на плакатах Белого движения казаки преимущественно являются представителями старшего поколения (либо их возраст невозможно определить), что считывается по наличию лысины или седых бороды и волос, а также морщинам на лице. Можно предположить, что это связано с желанием заручиться поддержкой наиболее авторитетных слоёв казачества, которые в силу своего возраста уже успели добиться определённых успехов на военной службе, а значит не столько политически, сколько экономически были заинтересованы в падении власти большевиков.

В белогвардейских периодических печатных изданиях (например, в газете «Донская волна») встречаются изображения, главная цель которых — продемонстрировать разделение между казаками и соратниками большевиков (матросами, рабочими). Встречаются сюжеты, в которых казачество противопоставляется большевикам и их союзникам¹¹².

Существуют и репрезентации казака среди своих соотечественников, в сюжетах, так или иначе связанных с войной или проводимой большевиками политикой: например, они изображаются беседующими возле станичного правления, свержающими Карла Маркса с пьедестала¹¹³, собирающимися на фронт¹¹⁴. Отдельно стоит выделить репрезентации казачества в одном ряду с представителями тех сил, которые оказы-

¹¹⁰ Ермолин А. П. Революция и казачество... 223 с.

¹¹¹ Сопов А. В. Динамика социально-политического и этнокультурного статуса казачества // Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 2012. С. 19.

¹¹² См., напр., рисунок «Круг для казачества и для „советов“» в газете «Донская волна». 1918. № 9.

¹¹³ См. карикатуру «Труд и капитал». Донская волна. 1919. № 31.

¹¹⁴ См., напр. Рисунок «На фронт». Донская волна. 1919. № 29.

вают поддержку Белому движению из-за рубежа: например, на карикатуре «Единый фронт»¹¹⁵ или на плакате «Изгнание Троцкого из Кубани» (Р. н/Д, 1919). Семейные сюжеты встречаются крайне редко и подаются в ироничной, а не сентиментальной манере¹¹⁶.

Большевистская пропаганда

Найденные изображения большевистской пропаганды преимущественно датированы 1920 г., когда, руководствуясь распоряжениями В. И. Ленина и ЦК РКП(б), областной комитет РКП(б) Кубано-Черноморской области организовал усиленную агитацию казаков, а также формирование добровольческих вооружённых отрядов для борьбы с Врангелем. В рамках агитационной кампании 1920 г. партийную работу на Дону и Кубани провёл прибывший с агитпоездом «Октябрьская революция» из Москвы Председатель ВЦИК М. И. Калинин¹¹⁷. В это же время на Дону и Кубани курсирует поезд «Красный казак», которому И. Ольбрахт даёт следующее описание: «Казак! Какая благодарная тема для художника, даже если она „продиктована“ свыше. Это солнце, пёстрые краски, казачий орнамент, казачья деревня, золотая жатва, группы казачек, кавалькады всадников. Это Стенька Разин. <...> На всей поверхности одного из вагонов „Красного казака“ нарисован его портрет. Крупная фигура Стеньки возвышается в центре челна, летящего по волнам синей Волги, а вокруг него — казаки в красных рубахах. Над картиной надпись: „Казак, вспомни слова Стеньки Разина: „Я пришел бить только бояр и богачей, а с бедным и простым готов, как брат, всем поделиться“»¹¹⁸.

Примеры агитационной работы большевиков мы можем видеть в целом ряде плакатов, созданных Д. С. Моором: «Казак, ты с кем? С нами или с ними?» (М., 1920), «Казак, у тебя одна дорога / с трудовой Россией» (М., 1920; илл. 22), «Казак! Тебя толкают на страшное кровавое дело против трудового народа» (М., 1920) и «Казак, ты царей бил и бояр / Сбрось боярина Врангеля в Чёрное море» (М., 1920; илл. 23). В отличие от первых трёх плакатов, которые ставят казака перед выбором и имеют своей целью склонить его на сторону Красной армии, последний изображает казака красноармейцем (что мы видим по наличию красной звезды на папахе) и призывает его к активной борьбе с белогвардейскими войсками Врангеля. Интересно, что Врангель называется «боярином»: тем самым «красная» пропаганда обращается к крепостному прошлому казаков.

Визуальные материалы большевиков репрезентируют преимущественно представителей донского (реже — кубанского) казачества, что мы можем определить по цвету лампасов и околыша фуражки. Возможно, данная тенденция связана с тем, что в основу большевистского образа казака легли изображения времён Первой мировой, широко транслирующие изображения донского казака Козьмы Крючкова. Кроме того, стоит отметить, что Донское войско было самым многочисленным (как отмечает А. И. Деникин, к осени 1917 г. оно состояло из 60 конных полков, что составляло почти 40 % всей казачьей конницы)¹¹⁹, и благодаря своей массовости могло стать для большевиков основой для образа казачества. Также следует иметь в виду, что агиткампания 1920 г., в рамках которой была выпущена значительная часть изображений, посвящённых казакам,

¹¹⁵ Донская волна. 1918. № 25.

¹¹⁶ См., напр., карикатуру «Серебряная свадьба». Донская волна. 1918. № 23.

¹¹⁷ Ермолин А. П. Революция и казачество... 223 с.

¹¹⁸ Ольбрахт И. Путешествие за познанием. Страна Советов 1920 года. М.: Мысль, 1967. С. 168–170. Цит. по: Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932. В 2 т. Т. 1 / под ред. В. П. Толстого; авт.-сост.: И. М. Бибикова, Н. И. Бабурина, Н. И. Левченко. М.: ИД «Искусство», 2002. С. 63.

¹¹⁹ Деникин А. И. Очерки русской смуты... С. 56.

разворачивалась на Южном фронте, а следовательно, целевая аудитория агитпродукции — донцы и кубанцы — должны были «узнать» себя в изображениях с плакатов.

На большинстве изображений казаки представлены в традиционной казачьей военной форме, включая головной убор — фуражку или папаху. Стоит заметить, что с головных уборов казаков, перешедших на сторону советской власти, исчезают кокарды, а с плеч — погоны (илл. 23). Иногда взамен появляются некоторые символы Красной армии, такие как красный бант на груди или красная звезда на папахе. Наглядным примером визуального «перехода» казака из одного лагеря в другой является лубочное изображение художника К. Спасского «Сказ про казака Ерему, попавшего в плен к большевикам» (М., 1919). На нём попавший в плен казак поначалу репрезентируется как представитель Белого движения, что мы видим по погонам на бекеше (пальто). На последнем же изображении цикла про Ерему, когда «Понял он, что лишь народ / К правде, к свету поведёт!», казак уже появляется в сопровождении матроса и красноармейца, и теперь уже без погон на плечах и кокарды на фуражке, зато с красным бантом на груди.

Несмотря на превалирование конных казачьих частей над пешими, на большевистских изображениях казаки не всегда появляются верхом. Так, например, плакат Д. С. Моора «Казак, ты с кем? С нами или с ними?» (М., 1920) демонстрирует пешего донского казака, что можно рассматривать как обращение к более бедным слоям казачества, которые не всегда могли позволить себе приобретение лошади, а потому вступали в пешие войска¹²⁰.

В отличие от белогвардейских плакатов, репрезентирующих преимущественно представителей старшего поколения, на агитматериалах большевиков зачастую встречаются изображения молодых казаков. Таким образом, большевистские плакаты обращались преимущественно к тем казакам, которые занимали не самое высокое социальное положение, а также в силу молодости могли не иметь устоявшихся политических взглядов, и поэтому с большей вероятностью могли перейти на сторону Советов. Интересно, что молодые казаки позиционировались советской пропагандой как представители «трудового» казачества: «Среди казаков есть кулаки, богатеи, которым советская власть пощады не даёт, как не даёт она пощады кулакам-крестьянам. Но с трудовым казачеством у советской власти счетов нет. Трудовому казачеству в рабоче-крестьянской республике предоставляются все те права и преимущества, какими пользуются остальные трудящиеся»¹²¹.

Стоит отметить, что в агитационных материалах большевиков встречаются и негативные репрезентации казаков. При этом связаны они исключительно с изображением казачьих верхов и атаманов (об этом свидетельствуют золотые погоны на плечах у представителей казачества), а не рядовых воинов. Примеры таких образов мы можем встретить на плакатах неизвестного автора «Как атаман Григорьев шел против советской власти» (1919), Д. С. Моора «Казак! Тебя толкают на страшное кровавое дело против трудового народа» (М., 1920), а также на вагонах агитпоезда «Красный казак» и др. Подобные изображения изображают атаманов среди сторонников старого режима наравне с помещиками и капиталистами. В некоторых случаях невозможно однозначно определить, является ли изображённый персонаж казачьим атаманом или белогвардейским офицером, поскольку их визуальные репрезентации имеют целый набор схожих черт: синие шаровары с красными лампасами, фуражка с красным околышем, шашка/сабля, нагайка, высокие сапоги, погоны и т. д. (илл. 48). Таким образом, можно отметить тенденцию причисления большевиками верхних слоёв казачества к категории «врагов»,

¹²⁰ Эти изображения также отсылают к образу фронтового казака на плакатах русско-японской войны: см., например: «Казак Петруха» (1904), «Завтрак казака» (1904), «На буксире» (1904-1905) – на них казак также изображался без лошади.

¹²¹ Советская власть и казаки // Голос трудового казачества. 1920. № 2–3. 20 февраля. С. 11.

в то время как рядовые казаки на их плакатах, напротив, маркируются положительно или нейтрально. Им всегда предоставляется возможность выбора, в крайнем случае — «исправления»¹²². Также можно отметить тенденцию «оправдания» рядовых казаков, в случае если те выступали против советской власти. Таких казаков большевистские плакаты не объявляли врагами народа, а преподносили как жертв произвола атаманов¹²³. Это наглядно иллюстрирует политику большевиков по отношению к казачеству, некоторые положения которой были изложены в «Тезисах о работе на Дону», опубликованных в сентябре 1919 г. ЦК РКП(б). Отмечалось, что трудовое казачество «до последнего времени оставалось связанным тисками казачьей сословности и предрассудков общности интересов всего казачества, что приводило его к колебаниям в выборе окончательной политической линии»¹²⁴. Там же

излагались и некоторые позиции дальнейшего отношения советской власти к казачеству: «Мы ничего не забываем, а за прошлое не мстим. Дальнейшие взаимоотношения определяются в зависимости от поведения различных групп самого казачества»¹²⁵.

В визуальных материалах большевиков, в отличие от белогвардейской плакатной продукции, казаки практически никогда не появляются в одиночестве или среди других представителей казачества. Сразу несколько изображений представляют казака между представителями «белых» и «красных» (как в вышеупомянутых плакатах Д. С. Моора, илл. 22). Иногда казак сражается с белогвардейцами. В роли «врагов» казака могут выступать как отдельные лидеры Добровольческой армии, так и представители старого режима, например буржуй, поп или белый генерал.

В одном из плакатов («Сбросив с шеи Царско-барский род, заодно казаки и трудовой народ» (1921)) казак появляется с крестьянином, что, возможно, являлось указанием не только на общность происхождения этих двух



Плакат Д. С. Моора «Казак! Тебя толкают на страшное кровавое дело против трудового народа» (М., 1920)

¹²² Последний сюжет мы можем встретить на вышеупомянутом плакате К. Спасского «Сказ про казака Ерему, попавшего в плен к большевикам» (М., 1919), который повествует о том, как попавший в плен казак перешел на сторону революционных сил и присоединился к трудовому народу.

¹²³ Напр., плакат Д. С. Моора «Казак! Тебя толкают на страшное кровавое дело против трудового народа» (М., 1920).

¹²⁴ Тезисы ЦК РКП(б) о работе на Дону // Известия ЦК РКП(б). 1919. № 6. 30 сентября.

¹²⁵ Там же.

социальных групп, но и на общность целей, стоящих перед ними. Визуальные репрезентации казаков вместе с их семьями (в частности, с женами и матерями) практически не встречаются. Вместе с тем присутствуют изображения, на которых главной героиней становится казачка (см.: «ЖЕНЩИНА»).

Таким образом, различия в репрезентации образа казака обусловлены целями агитации и её аудиторией. Белогвардейская визуальная пропаганда направлена в основном на старшее поколение, что может быть связано с желанием заручиться поддержкой наиболее авторитетных слоёв казачества, которые, предположительно, были заинтересованы в сохранении достигнутого статуса, а потому были скорее готовы поддержать Белое движение. Агитационные материалы большевиков, напротив, были рассчитаны на молодое поколение, на рядовое казачество, представители которого по своему социальному положению и ещё не сформировавшейся политической позиции были ближе к основной целевой аудитории пропаганды большевиков — крестьянам и рабочим.

Существовал и ряд общих черт. Так, казак практически всегда репрезентировался как военная сила (что подчёркивается военной формой, наличием оружия и сюжетами битвы, военного похода или подготовки к нему). Редки репрезентации быта, повседневной жизни казака, и практически не встречаются семейные сюжеты. При этом и белогвардейская, и большевистская пропаганда репрезентирует казачество в основном в положительном свете, что свидетельствует о том, насколько важным для противоборствующих сил было привлечение казачества на свою сторону в период 1919–1920 гг.

М. Е. Глухова, А. А. Дунак, А. С. Захарова

КРАСНОАРМЕЕЦ

Оказавшись во главе государства, советская власть столкнулась не только с необходимостью решения многочисленных социальных проблем¹²⁶, но и с потребностью в укреплении собственных позиций и обеспечении поддержки среди населения. Реализация указанных целей была невозможна без создания новых социальных институтов, с одной стороны, а с другой — позитивного образа советской власти. Одним из таких институтов выступила Рабоче-крестьянская Красная армия (РККА), сформированная 23 февраля 1918 г. и ставшая новым актором в развернувшемся гражданском противостоянии. Её создание потребовало вывести на авансцену пропаганды ещё одного плакатного героя — красноармейца — бойца вновь возникшей военной силы. В. Полонский указывал на репрезентацию в советских агитационных материалах в качестве постоянных действующих лиц «революционной тройцы» — рабочего, крестьянина, красноармейца. В некоторых случаях в качестве четвертого персонажа к ним добавлялся матрос¹²⁷. По его мнению, эти герои придавали плакату «резко выраженный

¹²⁶ Mazur L. Images of Power in the Early Soviet Society: Evolution of Official Representations, Sources and Mechanisms of Their Construction // Res Historica. No. 44. 2017. P. 193–215. DOI: 10.17951/rh.2017.44.193-215. P. 194.

¹²⁷ Русский революционный плакат / Вячеслав Полонский. М.: Государственное издательство, 1925. 192 с., ил. С. 76.

народный характер»¹²⁸ и олицетворяли главные действующие силы революции и Гражданской войны.

Образ красноармейца стал изобретением советской пропаганды и постепенно приобрёл характер одного из главных символов нового государства, наряду с образами рабочего, советской женщины, политических лидеров и врага¹²⁹. Однако потребовалось некоторое время для того, чтобы он утвердился и стал однозначно узнаваемым. Анализ визуальных артефактов позволяет сделать вывод, что изображение бойца Красной армии не было единым и изменялось на протяжении рассматриваемого периода, а советская пропаганда некоторое время находилась в поисках отвечающего целям и задачам Гражданской войны образа. Так, Шт. Плаггенборг полагает, что только с 1920 г. красноармеец становится ключевой фигурой плаката¹³⁰. Нужно подчеркнуть, что Красная армия, будучи силой военной, в то же время имела и важное политическое значение одного из главных игроков в борьбе большевиков с Белым движением. Таким образом, динамика образа красноармейца отражает поиски властью собственной идентичности и символов новой государственности.

Если для большевистской пропаганды образ красноармейца является олицетворением нового государства, что требовало подчёркивания положительных черт персонажа, агитационная работа Белого движения была направлена на дискредитацию советской власти и воплощающих её институтов. Нетрудно увидеть, что для «белых» боец Красной армии — это враг и злодей.

Иконография образа красноармейца

Если спросить современников, какое изображение красноармейца им приходит в голову, то с большой долей вероятности они вспомнят героя с плаката Д. С. Моора «А ты записался добровольцем?» (М., 1920). Несмотря на то, что Моор не являлся изобретателем подобной формы визуального высказывания¹³¹, его плакат до сих пор обладает значительной силой воздействия на аудиторию, что подтверждается непрекращающимся обыгрыванием образа мооровского красноармейца в контексте современных реалий. Однако обращение к визуальным средствам советской пропаганды позволяет говорить, что на протяжении 1918–1922 гг. образ бойца Красной армии видоизменялся, герой приобретал новые черты и характеристики. Несмотря на многообразие вариантов изображения, можно выделить некоторые его отличительные признаки, дающие возможность идентифицировать персонажа как красноармейца.

Красноармеец на плакате — это мужчина, одетый в военную форму. Несмотря на то, что в Красную армию входили и женские подразделения¹³², данный факт, за редким исключением («Товарищи! Идите в Красную армию!». Р. Лейфер. Одесса, 1919), не находит своего отражения в визуальной пропаганде. Виды обмундирования бойца, а также головного убора существенно разнятся. Можно встретить самые разнообразные варианты формы — от гимнастёрки и брюк галифе до шинели, в частности долгополой шинели конической формы с хлястиками-«разговорами» (поперечными нашивками), тулупа, шаровар и т. д. Как правило, верхняя одежда подпоясана ремнём, а красноармеец

¹²⁸ Русский революционный плакат. С. 76.

¹²⁹ Boylston S. Visual Propaganda in Soviet Russia. Электронный ресурс: URL: https://www.academia.edu/6387163/A_Study_of_Soviet_Propaganda (дата обращения: 28.09.2018).

¹³⁰ Плаггенборг Шт. Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. Ирины Карташевой. СПб.: Журнал «Нева», 2000. 416 с. С. 192.

¹³¹ White S. The Bolshevik Poster. New Haven: Yale University Press, 1990. P. 48.

¹³² Астаиов А. Б. Социальный состав Красной армии и флота по переписи 1920 г. // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 7 (50). С. 107–131.

обут в сапоги, ботинки с онучами (обмотками), либо просто ботинки. Через плечо красноармейца может быть перекинута скатка (свёрнутая шинель), пулемётная лента (патронташ) либо португез. Головной убор также не ограничивается знакомой будёновкой, часто встречаются папахи (илл. 18) и фуражки (илл. 59). Цвет формы может быть серым, зелёным (армейским защитным) и даже голубым, и эти оттенки присутствуют на протяжении всей Гражданской войны (илл. 50). Вероятно, такое разнообразие изображений красноармейца обусловлено следующими обстоятельствами. Несмотря на создание регулярной Красной армии, условия Гражданской войны не позволяли обеспечить все войска и подразделения единой формой. Разные части, воюющие на различных фронтах, могли носить отличающуюся кардинальным образом одежду. При создании РККА активно использовались оставшиеся от царской армии запасы обмундирования, хранившиеся на интендантских складах по всей России. Кроме того, солдатам РККА можно было носить гражданскую одежду. Применялось и снаряжение стран Антанты, захваченное в ходе боевых действий¹³³. В 1919 г. была сделана попытка ввести единую форму, основным элементом которой выступал защитного цвета суконный шлем, стилизованный под старорусский шлем, со звездой («богатырка», «фрунзевка», позднее получившая название «будёновка»). Однако, в связи с трудностями материального обеспечения, фактически до 1922 г. единство в обмундировании отсутствовало, что и нашло отражение в многообразии вариантов изображения красноармейца.

В большинстве изображений боец Красной армии представлен славянином. Однако, поскольку советской власти требовалась поддержка представителей различных территорий (Украина, Башкирия, Кавказ и т. д.), имеются плакаты, на которых облик красноармейца отличают признаки, подчёркивающие его национальную принадлежность (например, разрез глаз, цвет кожи, форма усов, специфическая одежда, в том числе военная форма, и т.д.). Часто такие агитационные материалы сопровождались подписями на родном языке целевой аудитории и призывали нетитульные этносы присоединяться к большевикам¹³⁴. Работая на мобилизацию жителей регионов в ряды РККА, плакаты данного рода в то же время подчёркивали интернациональный характер Красной армии и отсылали к идеям классовой борьбы.

Одним из визуальных атрибутов красноармейца могло выступать красное знамя¹³⁵, изначально являвшееся символом Февральской революции¹³⁶, а затем ставшее знаком Октября 1917 г. Смысл данного символа, заключавшийся в свободе и самопожертвовании, позднее дополнился новыми значениями и стал репрезентировать также борьбу с прошлым и его представителями во имя светлого коммунистического будущего¹³⁷. Использование изображения красного знамени в качестве иконографического признака бойца РККА способствовало созданию символической связи Красной армии с Октябрьской революцией 1917 г. Несмотря на то, что институт РККА был создан позднее, его легитимация осуществлялась, в том числе, за счёт подчёркивания причастности к истокам нового мира — революционному перевороту.

В руках красноармейца всегда оружие, что акцентирует его принадлежность к вооружённым силам. Это могли быть винтовка, иногда — винтовка со штык-ножом

¹³³ Юшук Д.Д., Бочкарева А.С. К вопросу о моде в России времен Гражданской войны // Научные труды КубГТУ. 2016. № 9. С. 313–314.

¹³⁴ См. работы Д. С. Моора «Народам Кавказа» (М., 1921); «Товарищи мусульмане!» (М., 1919); «Азбука красноармейца» (М., 1921).

¹³⁵ См., например, плакаты неизв. автора «Красная армия [—] защита пролетарской революции» (Пг., 1919); Д. С. Моора «Торжественное обещание при вступлении в Рабоче-крестьянскую Красную армию» (М., 1922); неизв. автора «Что ты сделал для фронта?» (М., 1920); В. И. Фидмана «Два года тому назад в огне революции родилась Рабоче-крестьянская Красная армия» (М., 1920).

¹³⁶ Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012. С. 232–260.

¹³⁷ Mazur L. Images... P. 199.

(Д. С. Моор «Я, красноармеец». М., 1920; А. П. Апсит «Год пролетарской диктатуры. Октябрь 1917 — октябрь 1918». М., 1918), шашка (А. П. Апсит «На коня, пролетарий!». М., 1918), а иногда даже копьё (Н. М. Кочергин «Очередь за Врангелем». М., 1920) или меч (неизв. автор «Октябрь 1917–1920. По рельсам грохочущим полным ходом...». Саратов, 1920). Как правило, знаки воинского отличия, позволяющие судить о звании и других характеристиках красноармейца, отсутствуют. На плакатах не представлены конкретные личности, например, высший командный состав РККА, что подтверждает идею о том, что в первые послереволюционные годы «власть ещё не была персонифицирована»¹³⁸. Красноармеец на плакате скорее является обобщённым, собирательным образом бойца новых вооружённых сил — выходца из народа. В качестве исключения здесь можно отметить изображения Л. Д. Троцкого в военной форме Красной армии¹³⁹. Однако и в этих случаях статусные отличия Троцкого как главнокомандующего вооружёнными силами отсутствуют. Наоборот, форма красноармейца добавляет легитимности герою, чьи слова излагаются в качестве подписи к изображению.

Несмотря на всё разнообразие репрезентаций красноармейца, объединяющим подавляющее большинство вариантов изображений атрибутом является наличие красной звезды на головном уборе либо на военной форме. Д. С. Моор в «Азбуке красноармейца» отмечает: «Фоме пристала хоть куда красноармейская звезда»¹⁴⁰. Официально красная пятиконечная звезда с золотой каймой, в середине — золотые плуг и молот, символизирующие союз крестьян и рабочих, — стала символом РККА в июле 1918 г. после утверждения на V Всероссийском съезде Советов. Позднее вместо плуга стал изображаться серп¹⁴¹. Плуг и молот олицетворяли союз рабочих и крестьян, а красный цвет — революцию и бога войны Марса¹⁴².



Плакат А. П. Апсита «Грудью на защиту Петрограда!» (М., 1919)

Если на советских плакатах 1919 г. красная звезда является лишь маркером принадлежности героя к недавно возникшим военным силам¹⁴³, то годом спустя она приобретает дополнительное символическое значение: «Мы сняли звёзды с неба, окрасили их в красный цвет и нацепили на шапки красноармейцев. Оттого так светел и велик путь Красной армии» (А. Зеленский. Пг., 1920). Подчеркивается особое историческое значение бойца Красной армии.

Звезда могла быть и фоном плаката, а в некоторых случаях изображалась наоборот — двумя концами вверх (Д. С. Моор «Советская Россия — осажденный лагерь. Все на оборону!». М., 1919). Любопытно, что первый советский орден Красного Знамени, учрежденный 16 сентября 1918 г., также имел именно такое — «кверху концами» — изображение звезды. Однако позднее в употреблении остался лишь вариант с одним концом вверх и двумя вниз. Постепенно

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ См., напр.: рис. худ. Ю' Кон «Мы ни от кого не скрываем...» (Красный перец. 1923. № 13. 15 октября. Обложка); плакат Д. С. Моора «Будь на страже!» (М., 1920; илл. 16). Несмотря на отсутствие подписи, С. Вайт считает, что на плакате можно различить Л. Троцкого в образе красноармейца. См: White S. The Bolshevik Poster. New Haven: Yale University Press, 1990. P. 101.

¹⁴⁰ Моор Д. С. Азбука красноармейца. М.: Государственное изд-во, 1921. Иллюстрация и текст к букве «Ф».

¹⁴¹ Приказ Реввоенсовета республики от 13 апреля 1922 г. / РСФСР. Революционный военный совет. Сборник приказов Революционного военного совета Республики. Пг., 1918–1922.

¹⁴² Сидельников В. Марсова звезда // Красная звезда. 2010. 28 апреля.

¹⁴³ Напр., в плакатах А. П. Апсита «Вперёд, на защиту Урала!» (М., 1919) и «Грудью на защиту Петрограда!» (М., 1919).

красная звезда стала символом не только Красной армии, но и нового мира¹⁴⁴, советского государства, а также мировой революции, что находило отражение не только в визуальной пропаганде, но и в литературе и поэзии того периода: «Над миром светлым и свободным / Горит огнем международным / Красноармейская звезда. / Её лучи неуга-симы / Алеют ровно сквозь туман, / И к ней, как древле пилигримы, / Идут рабочие всех стран»¹⁴⁵. Встречаются плакаты, на которых звезда «заменяет» знак солнца¹⁴⁶, символизируя «светлое будущее» («Для Красной армии нет преград!». Харьков, 1919).

Классическое, знакомое большинству изображение красноармейца в будёновке со звездой получает распространение ближе к 1920 г. Остальные элементы одежды по-прежнему могут варьировать — от защитной гимнастёрки до шинели с «разговорами», но красноармеец теперь однозначно узнаваем по специфическому головному убору. Другие варианты изображения бойца продолжают встречаться на протяжении всей Гражданской войны, однако постепенно красноармеец в будёновке становится преобладающим вариантом. Несмотря на то, что цвет звезды на околыше шлема различался «в зависимости от родов войск и совпадал с цветом петлиц»¹⁴⁷, на плакатах присутствует только красный вариант. В некоторых случаях данный головной убор приобретает самостоятельное значение и служит отличительным признаком красноармейца даже без наличия звезды (В. В. Лебедев «На страже Октября». Пг., 1920).

В советских агитационных материалах обмундирование, да и вся фигура бойца могли маркироваться красным цветом (использовалось монохромное закрашивание, илл. 53). Несмотря на то, что в некоторых случаях форма бойцов РККА действительно могла быть красной¹⁴⁸, данное цветовое решение на плакатах было призвано подчеркнуть принадлежность красноармейца к лагерю большевиков. В данном случае художники прибегают к широко распространённому в период Гражданской войны приёму маркирования «своих» и «чужих»: красная рубаша рабочего, красный флаг в руках персонажа, а теперь и красная форма бойца РККА символизируют политические взгляды героя («Советская репка». Д. С. Моор. М., 1919; «Красный подарок белому пану». Д. С. Моор. М., 1920).

Если обратиться к анализу пропаганды Белого движения, то можно обнаружить, что в большинстве случаев в качестве главного врага Добровольческой армии изображается не красноармеец, а большевик («Завязал большевик народу глаза красной тряпкой». 1918). При этом визуальные характеристики обоих персонажей схожи: их объединяет наличие военного обмундирования, варианты которого, как и в советской пропаганде, могут быть различны, а также оружия. Распознать в изображённом персонаже красноармейца позволяет красная звезда на военной форме либо головном уборе («Победитель». Худ. В. М. Р. н/Д. (?), 1918–1919?). Любопытно, что нам не удалось обнаружить на плакатах «белых» будёновку как атрибут красноармейца, в большинстве случаев персонаж изображён в фуражке (М. Г. Ровицкий «Я [—] большевик / Я [—] доброволец». Харьков, 1919). «Белая» пропаганда совершает своеобразную символическую подмену: красноармеец фактически приравнивается к большевику, то есть подчёркивается именно политическая, партийная принадлежность персонажа. Провести различия между изображением большевика и красноармейца сложно; как правило,

¹⁴⁴ Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932. В 2 т. Т. 2. Таблицы / под ред. В. П. Толстого; авт.-сост. И. М. Бибикина, Н. И. Бабурина, Т. И. Володина. М.: Изд. дом «Искусство», 2002. С. 244–245.

¹⁴⁵ Цитата из стихотворения И. И. Ионова «Грядущее». 1919.

¹⁴⁶ Шалаева Н. В. Социокультурные задачи советской власти и политический плакат периода Гражданской войны // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 5 (19). Ч. 1. С. 213.

¹⁴⁷ Васильева В. С. Военная форма времен Гражданской войны // Научные труды КубГТУ. 2016. № 9. С. 83.

¹⁴⁸ Юшук Д. Д., Бочкарева А. С. К вопросу... С. 315.

красноармеец — это большевик, имеющий на одежде звезду, однако даже в этом случае лозунги и подписи к плакатам почти не содержат отсылки к Красной армии или красноармейцу, а используют слова «большевики», «большевизм» и т. д.

Изображая красноармейцев и присваивая им имя «большевиков», пропаганда Добровольческой армии демонизирует персонажей за счёт искажения черт лица (ухмылка, оскал, редкие зубы во рту и т. д.), позы, жестов («Россия 1917–1920». Р. н/Д. (?), 1920; илл. 17). Выразительное название одного из плакатов «К чему привело углубление революции. Образ звериный» (Р. н/Д., 1918) подчёркивает стремление «белых» исключить своих противников из числа людей с помощью демонстрации их нечеловеческой сущности и склонности к различным порокам. Фактически не делая различий в изображении красноармейцев и большевиков, «белая» пропаганда всячески стремилась представить их в качестве ключевых врагов России. В то время как советская агитация часто показывала оппонентов как никчёмных, стараясь вызвать смех либо омерзение, «белая» пропаганда, напротив, ставила своей целью пробудить у населения страх и ужас перед советской властью¹⁴⁹. Так, например, на плакате А. Н. Кучеровой «Что несёт народу большевизм» (Новочеркасск, 1919) большевики репрезентировались в образе Смерти. Слабость и неспособность к управлению подчёркивалась с помощью изображения большевиков в облике гигантской куклы на тоненьких ногах, опирающейся на многочисленные подпорки («Опора большевистского строя: как они его представляют; как есть на самом деле». 1920).

Белогвардейская пропаганда, так же как и советская, разыгрывала «национальную карту», но вкладывала в эту проблематику свой смысл. Если идеологическая работа большевиков была направлена на стирание национальных различий и подчёркивание классовой основы конфликта, то для их противников этническая инаковость оказывалась крайне значимой в маркировании врага. Поскольку «по приблизительным подсчётам за годы Гражданской войны было создано 250 интернациональных формирований из латышей, венгров, чехов, поляков, финнов, корейцев, китайцев и др.»¹⁵⁰, данный факт был использован «белой» пропагандой для усиления негативного восприятия красноармейца. Помимо того, что боец Красной армии изображался жестоким, он ещё и часто оказывался нерусским — например, китайцем («Лихая работа красной интернациональной армии Ленина и Троцкого». Л. В. Аргус. Омск, 1919; «Так большевистские карательные отряды из латышей и китайцев насильственно отбирают хлеб, разоряют деревни, расстреливают крестьян». Харьков (?), 1919).

Некоторые исследователи¹⁵¹ отмечают, что советская пропаганда избегала изображений рядового белогвардейца, отдавая предпочтение их лидерам — Деникину, Врангелю, Колчаку и т. д., поскольку солдатом Добровольческой армии мог быть бывший рабочий и крестьянин — основная целевая аудитория советской агитации. Возможно, подобная логика кроется и в незначительной представленности изображений собственно красноармейца в «белой» пропаганде, а акцент делается на партийной принадлежности героя — большевика, либо на его национальных отличиях (например, при изображении китайских красноармейцев). Рекрутирование в ряды и Красной, и Белой армий осуществлялось из одних и тех же слоёв, что и накладывало отпечаток на способы визуальной агитации.

¹⁴⁹ См., напр.: Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917–1941) и модели идентификации советского человека // Диалог со временем. 2012. № 39. С. 372–386.

¹⁵⁰ Косихина С. С. Фактор китайского наёмничества в период Гражданской войны в России // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества // Материалы IV Международной научно-практической конференции / отв. ред. Д. В. Буяров, Д. В. Кузнецов. 2014. С. 84–87. С. 85.

¹⁵¹ Шалаева Н. В. Социокультурные задачи... С. 210.

Спутники и враги красноармейца

Основными спутниками красноармейца являются рабочий, крестьянин и матрос, олицетворяющие социальную базу революции. Бывает, что вся четвёрка представлена на одном плакате (как в серии плакатов Д. С. Моора «Царские полки и Красная армия» (М., 1919; илл. 20); «Смерть мировому империализму» (М., 1919); «Петроград не отдадим» (М., 1919)), в других случаях это могут быть пары или тройки (илл. 2), состоящие из указанных героев. Сочетание «рабочий — крестьянин — красноармеец» призвано подчеркнуть союз крестьянства и пролетариата при поддержке, а позднее ведущей роли бойцов Красной армии («1917 — 7 ноября — 1920». Уфа, 1920) в борьбе с классовым врагом. Часто плакаты данного типа приурочены к значимым датам (например, «Два года борьбы труда с капиталом». Сызрань, 1919). Советская власть стремилась всячески акцентировать своё народное происхождение, позиционируя себя в качестве «голоса угнетённых классов» и защитницы интересов рабочих и крестьян. С какого-то момента эту роль стал воплощать красноармеец, превратившись в один из символов советской власти¹⁵². Характер нового политического строя репрезентировался через народность созданной армии («Рабочий и крестьянин, ты взял винтовку — научись владеть ею». Екатеринослав, 1920).

Несмотря на, казалось бы, общую принадлежность к вооружённым силам, пару «красноармеец — матрос» можно встретить не часто (В. В. Лебедев «На страже Октября». Пг., 1920; В. И. Козлинский «Р.С.Ф.С.Р». Пг., 1920). Крестьянин также не является постоянным союзником красноармейца. Как правило, вместе их можно увидеть лишь в сюжете мобилизации крестьян в Красную армию (плакаты М. М. Черемных «Жили себе поживали буржуи». М., 1919; «Выгнал трудящийся капиталиста». М., 1919), либо когда от крестьянина требуется продовольственная или иная помощь фронту («Крестьянин, если ты не хочешь кормить помещика...». В. В. Лебедев. Пг., 1920). Важно отметить, что в то время как рабочего призывают вступать в ряды РККА, крестьянину часто предлагают передать полномочия по защите своих интересов красноармейцу — сдать оружие и помогать армии иными способами («Крестьянин! Отдай оружие красноармейцу. Он лучше защитит тебя, твоё добро и землю». Н. В. Костяницын. М., 1919). Так постепенно в визуальной пропаганде большевиков происходит размежевание ролей красноармейца и рабочего, с одной стороны, и крестьянина — с другой. Представитель деревни начинает занимать позицию «младшего брата» в противостоянии с белогвардейцами.

Основной тандем в большевистской агитации составляют красноармеец и рабочий, символизируя главные движущие силы Гражданской войны и важнейшую опору новой власти. Советская пропаганда использует различные визуальные приёмы, чтобы подчеркнуть связь между пролетарием и бойцом РККА. Так, красноармеец демонстрируется как выходец из рабочего класса — бывший пролетарий, вынужденный взяться за оружие для защиты своих интересов и идеалов революции («Рабочий! Октябрьская революция дала тебе фабрики и свободный труд. Владей оружием... Залог твоей победы — всеобщее военное обучение». М., 1919). После победы военный вновь превращается в пролетария («Работать надо. Винтовка рядом». В. В. Лебедев. Пг., 1920), возвращается к обычной жизни: «Раньше офицера только рубить учили, только стрелять, только держаться ловко. / Вот такие и получились кулачища огромные и маленькие головки. / А мы и военным наукам учим, / И тому, как молотом управлять лучше. / Всё должно быть легко для красного офицера, работал винтовкой — / И заработал иначе, как только трудовой сменилась военная эра»¹⁵³. Рабочий демонстрируется союзником красноармейца в борьбе с многочисленными врагами, а в некоторых случаях подчёркивается

¹⁵² Mazur L. Images... P. 201.

¹⁵³ Окно РОСТА № 633. А. М. Нюрнберг, В. В. Маяковский. М., 1920.

существование и значимость двух «фронтов»¹⁵⁴: зоной ответственности красноармейца объявляется война, в то время как пролетарий вносит свой вклад в общее дело на трудовом фронте. Более того, мы можем говорить о ситуациях «совместного изображения рабочего и красноармейца, порой сливающихся в одну фигуру с реквизитами того и другого»¹⁵⁵. Нередки ситуации своеобразной гибридизации, когда один из персонажей наделяется символами, присущими другому (илл. 57). Например, красноармеец держит в руках орудия труда (молот), либо молот в руках рабочего превращается в оружие (В. Н. Дени «Каждый удар молота — удар по врагу!». М., 1920). Близость бойца РККА и пролетария подчёркивают и некоторые другие визуальные приёмы советской пропаганды. Так, красноармеец, как и рабочий, может изображаться с усами (Д. С. Моор «Царские полки и Красная армия». М., 1919; илл. 20), но никогда с бородой, в частности бородой лопатой, являющейся атрибутом крестьянина (см.: «КРЕСТЬЯНИН»).

В материалах советской визуальной пропаганды красноармеец показан и в окружении врагов. Помимо лидеров Белого движения, в их числе оказываются польские паны, Антанта, мировой Капитал («Помни о Дне красной казармы / Мы добились русских белогвардейцев...». Окно РОСТА № 729. В. В. Маяковский. М., 1920) и т. д. Кроме того, на репрезентацию красноармейца накладывала отпечаток идея классовости: он как защитник пролетариата автоматически оказывался врагом буржуазии («Из огня революции встанёт



Плакат В. Н. Дени «Каждый удар молота — удар по врагу!» (М., 1920)

красный доброволец на страх мировой буржуазии». Новороссийск, 1920). Таким образом, красноармеец позиционировался защитником нового советского государства и от внешних, и от внутренних противников, что только усиливало его ведущую роль в Гражданской войне. Бинарная картина мира в целом была характерна для большевистской идеологии¹⁵⁶, а потому главному герою всегда требовался враг. Для усиления эффекта использовались и различные приёмы репрезентации. Например, на плакатах подобного рода часто сочеталось героическое, драматическое и смешное, карикатурное. В то время как боец Красной армии выступал фигурой карающей, возвышающейся над своими врагами и поражающей их своим оружием, его оппоненты изображались жалкими и высмеивались. В некоторых случаях различия подчёркивались величиной персонажей: красноармеец мог превосходить своих противников ростом, объемом и т. д. (Д. С. Моор: «Будь на страже!». М., 1920, илл. 16; «Врангель ещё жив. Добей его без пощады». М., 1920). Кроме того, твёрдо стоящему на ногах, уверенному и серьёзному бойцу РККА противопоставляются враги, теряющие эту опору — отлетающие,

¹⁵⁴ Плакаты неизв. худ. «Победа начинается в мастерских...» (М., 1920); Л. Г. Бродаты «На два фронта» (Пг., 1920), Д. С. Моора «Товарищи / Винтовкой и молотом отпразднуем Красный Октябрь» (М., 1920).

¹⁵⁵ Плагиенборг Шт. Революция и культура... С. 194.

¹⁵⁶ Bonnell V. E. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkeley: University of California Press, 1997. P. 187.

подскакивающие и т. д.¹⁵⁷ Подобные визуальные приёмы также работали на закрепление героической сущности красноармейца.

Изменение роли красноармейца в визуальной агитации можно видеть по динамике его присутствия на плакатах, посвящённых значимым датам революции, что свидетельствует о поиске его места не только в гражданском противостоянии, но и в новом общественном устройстве. Так, на плакате А. П. Апсита, приуроченном к первой годовщине революции («Год пролетарской диктатуры. Октябрь 1917 — октябрь 1918». М., 1918) в качестве основных действующих лиц представлены только рабочий и крестьянин, а красноармеец — отсутствует. Уже через два года на плакате, посвящённом аналогичной дате (Д. С. Моор «Октябрь 1917 / октябрь 1920. Да здравствует всемирный Красный Октябрь». М., 1920), в качестве главного героя выступает боец Красной армии, борющийся с многочисленными врагами. Более того, плакат разделён на две части, символизирующие 1917 и 1920 гг. соответственно, и мы можем видеть трансформацию образа главного героя: если на левой половине плаката изображён рабочий, взявший в руки оружие, то на правой стороне перед нами предстаёт красноармеец с шашкой, а пролетарии занимают второстепенные позиции. Меняются также образы врагов, с которыми борется герой — от буржуазии к Антанте, польскому пану, барону Врангелю. Таким образом, постепенно красноармеец начинает выступать основным героем, главной действующей силой Гражданской войны, вытесняя рабочего и крестьянина, не говоря уже о матросе. Он позиционируется как защитник нового строя, идеалов революции и советского государства, как победитель (Д. С. Моор «Слава победителю красноармейцу! 1918–1920». М., 1920). Если до 1920 г. плакаты ставили красноармейца «в один ряд с симпатизирующими ему революционными силами»¹⁵⁸, то после он автономизируется и начинает репрезентировать советское общество, становится одним из символов новой власти. На плакате Д. С. Моора «1 мая — праздник труда» (М., 1920) основным персонажем является красноармеец. Любопытно, что даже пролетарский праздник олицетворяет боец Красной армии. Несмотря на то, что в его руках нет оружия (он держит флаг, а за поясом закреплён молот — символ рабочего), военная форма, будёновка со звездой позволяют однозначно опознать его как красноармейца.

Рост значения красноармейца как главного действующего лица можно отметить и по увеличению количества визуальных материалов, посвящённых непосредственно Красной армии. Одним из событий, к которому приурочивалось издание плакатов, стал День создания РККА, который праздновался каждый год 23 февраля. В 1919 г. увидели свет открытки и календари с изображениями красноармейца («Вперед, за власть рабочих и крестьян». М., 1919; «Привет с фронта. 1917–1919». 1919). В 1921 г. опубликована «Азбука красноармейца», созданная Д. С. Моором. Нельзя сказать, что главным персонажем данного издания выступал красноармеец, но именно бойцы Красной армии являлись основной его целевой аудиторией. В лаконичной и легкодоступной форме азбука показывала основных врагов советского государства, рассказывала о целях и задачах классовой борьбы и т. д. В 1923 г. в связи с годовщиной Красной армии выходит серия агитационного фарфора с изображением красноармейцев (например, блюдо «Пять лет Красной армии». М. Адамович. 1923).

Если обратиться к белогвардейской пропаганде, то можно обнаружить, что в некоторых случаях персонажи, с которыми изображается красноармеец, те же, что и на плакатах «красных», но взаимоотношения между ними маркируются как вражеские. Так, у «белых» красноармеец выступает врагом крестьянина: сеет разрушение и смерть, совершает насилие и разоряет его дом («Что обещали и что дали большевики народу». М. Равицкий. Харьков, 1920; «Зловредный паук или Рай коммунистов». Новочеркасск,

¹⁵⁷ Николаева М. Ф. Динамика...

¹⁵⁸ Плаггенборг Шт. Революция и культура... С. 193–194.

1918–1919?). Ещё один пример: в то время как советская агитация всячески стремилась вовлечь казаков в свои ряды (см.: «КАЗАК»), в пропаганде Добровольческого движения красноармеец репрезентировался их противником («Так хозяйничают большевики в казачьих станицах». 1918; илл. 14). Любопытно, что в антибольшевистских материалах мы не видим рабочего ни в качестве товарища, ни в качестве врага красноармейца, что позволяет сделать некоторые выводы. Во-первых, вероятно, значительная часть агитационных материалов «белых» предназначалась для жителей сельских территорий (крестьянских и казачьих), а потому именно эти слои должны были узнать на плакатах себя. Во-вторых, если вспомнить, что различий между красноармейцами и большевиками практически не проводилось, то можно предположить, что белогвардейская пропаганда стремилась разорвать символическую связь между пролетариатом и советской властью. Между тем в качестве союзника красноармейца на «белых» плакатах выступает матрос («В жертву Интернационалу». Р. н/Д. (?), 1918–1919?). И тот, и другой персонаж изображены карикатурно (редкие зубы, смех и т. д.), а объединяет их наличие красной звезды на обмундировании. Данный плакат интересен и тем, что здесь красноармеец является соратником лидеров большевиков — Ленина, Троцкого и т. д. Боец Красной армии рисуется «белой» пропагандой врагом России.

Отрицание советской властью церковной идеологии активно использовалось белогвардейской пропагандой. Одним из излюбленных сюжетов являлось изображение красных бойцов, оскверняющих религиозные святыни («Большевики на Дону. Кошунства в церкви». Новочеркасск, 1919). Кроме того, подобные плакаты подчёркивают не только антихристианскую сущность красноармейцев, помещая их в разряд грешников, но и античеловеческую¹⁵⁹. Таким образом, изображая красноармейца в окружении друзей и врагов, «белые» стремились заострить негативные черты героя, однозначно позиционируя его противником Добровольческой армии и врагом России.

Героические и негероические изображения красноармейца в советской пропаганде

Безусловно, большинство визуальных материалов советской пропаганды, репрезентирующих красноармейца, изображают его как героя, как победителя. Идеи борьбы, союза, классовости и будущего были заложены большевиками как ключевые для образа советской власти и воплощались в различных символах¹⁶⁰. Можно сказать, что образ красноармейца вносит вклад в продвижение почти всех указанных идей. Так, он олицетворяет идеал борца против эксплуататоров за «светлое будущее», он является своеобразным «клеем», объединяющим рабочих и крестьян (илл. 51). Более того, образ бойца Красной армии становится неразрывно связанным с построением нового мира не только на территории Советской России («Да здравствует коммунистический Интернационал!». М., 1921; «Народы всего мира приветствуют Красную армию труда». М., 1919). В данном случае, отдельного внимания заслуживает плакат «Да здравствует 3-я Годовщина Октябрьской революции. Последний, решительный бой!» (М., 1920), на котором красноармеец выгоняет капиталиста с земного шара. В этом случае используется тот же визуальный приём, что и на плакате В. Н. Дени «Товарищ Ленин очищает землю от нечисти» (М., 1920; илл. 28) — подчёркивается не только локальное, внутрисоюзное,

¹⁵⁹ См. плакаты В. Н. Масютина (?) «Через кровь и через трупов груды, / Лобызая в бледные уста, / Посылает снова внук Иуды / На Голгофу распинать Христа...» (1918–1919?); неизвестного автора «Даже матросы, эти отчаянные хулиганы и разбойники, испугались честного и животворящего Креста Господня...» (Новочеркасск (?), 1919).

¹⁶⁰ Mazur L. Images... Р. 195.

но и всемирно-историческое значение изображаемого персонажа. Советская пропаганда предлагает и свою версию истории («Рождество». Д. С. Моор. М., 1921; илл. 56), одно из главных мест в которой теперь занимает красноармеец. Помимо мира, воин Красной армии несёт ещё и просвещение: нередки изображения, на которых он держит в руках книгу (Н. Н. Когоут «От мрака к свету, от битвы к книге, от горя к счастью». М., 1921; «Береги книгу. Она верный товарищ в походе и в мирном труде». М., 1920).

Обращается советская пропаганда и к потенциалу религиозной и фольклорной символики для выражения своих идей. Одним из широко используемых сюжетов является изображение Георгия Победоносца, протыкающего копьём змея. Вариации на эту тему представлены как в «красной» («Борьба красного рыцаря с темной силой». Б. Зворыкин. М., 1919), так и в «белой» пропаганде («За единую Россию». Р. н/Д, 1919). Имеются плакаты, где в качестве Георгия Победоносца выступает красноармеец, а в образе дракона воплощаются враги революции Колчак, Юденич, Деникин, Петлюра и т. д. («Три года социальной революции». Б. Силкин. Киев, 1920; «Октябрь 1917–1920. По рельсам грохочущим полным ходом...». Саратов, 1920). Аналогия усиливается тем, что будёновка красноармейца по своей форме напоминает древнерусский шлем. Форма бойцов Красной армии, а также то, что красноармеец изображён на коне, действительно отсылает к Древней Руси, а образ красноармейца напоминает русского витязя, встающего на защиту государства. Таким образом, возникает символическая связь между двумя разными воинами и двумя разными временными периодами; невольно возникающее сравнение прибавляет легитимности красноармейцу в глазах населения. Подобные плакаты являются примером попыток символического присвоения российской истории со стороны большевиков.

Серьезные, героические изображения красноармейца, безусловно, преобладают, однако можно встретить и другие варианты. Например, для того чтобы вызвать сострадание, сочувствие, поддержку у мирного населения, выпускались плакаты, демонстрирующие красноармейца не в качестве героя, защитника, борца, а в качестве уязвимой фигуры, нуждающейся в помощи¹⁶¹. Красноармеец изображён либо раненым, либо плохо одетым, фигура его сутула, взгляд не обращён к зрителю, он не призывает к борьбе и не побеждает врагов, а, наоборот, сам нуждается в помощи. Агитационные материалы подобного рода подчёркивают близость красноармейца народу. Негативные коннотации возникают лишь в случае изображения бойцов РККА как дезертиров (см.: «ДЕЗЕРТИР»).

В визуальной пропаганде после 1920 г. можно встретить и карикатуры на бойцов Красной армии, высмеивающие то или иное поведение красноармейца, а также воспитывающие нового человека (например, прививающие правила гигиены и ухода за собой, формирующие необходимость обучения, в том числе военного, и т. д.). Особенно преуспели здесь Окна РОСТА и Главполитпросвета (напр., «Чтоб из недели «заботы о достоянии» толку выйти, вот так, товарищи, агитацию ведите». Окно Главполитпросвета № 376. В. В. Маяковский. М., 1921). Одним из ярких примеров данной стратегии является «Рассказ о том, как из-за пуговицы голова пропадает дешевле луковицы» (Окно Главполитпросвета № 378. В. В. Маяковский (?). М., 1921). Пропаганда была ориентирована и на самих бойцов, показывая в том числе правильную траекторию жизненного пути красноармейца («С Новым годом». Н. Н. Когоут. М., 1921). Тренировка тела и духа, образование и обучение позиционируются не только как неотъемлемые качества бойца Красной армии, но и как необходимые условия для победы над врагом.

Анализ визуальных материалов пропаганды враждующих сторон показывает: в то время как «белые» фактически не делали различий между красноармейцем и

¹⁶¹ «День раненого красноармейца». А. Аписит. М., 1919; «Красный солдат на фронте не обут, не одет». Д. С. Моор. М., 1920; «Красная армия героически сражается на фронте». Смоленск, 1920; «Долг каждого честного гражданина — прийти на помощь раненому и больному красноармейцу!!!». В. Дени. М., 1920.

большевиком, заостряя негативные черты обоих, «красные» предложили разнообразие вариантов изображений бойца Красной армии. Поскольку фигура красноармейца появилась только в годы Гражданской войны, из неё можно было «лепить» всё, что угодно, сообразно задачам советской власти. Динамика образа бойца Красной армии, представленная в агитации большевиков, позволяет вскрыть идеологическую работу по приписыванию новому герою необходимых черт и характеристик. Из рядового бойца, призывающего взяться за оружие, красноармеец превращается в типического героя, имеющего всемирно-историческое значение. Красная звезда, изначально выступавшая лишь маркером принадлежности персонажа к военным силам, постепенно становится одним из символов нового государства и «светлого будущего». В данном случае можно вести речь об успешной работе советской пропаганды, поскольку сформировавшееся за годы Гражданской войны изображение красноармейца как бойца в будёновке со звездой однозначно узнаваемо до сих пор. Образ бойца Красной армии, олицетворяющий героя и защитника, становится одним из символов не только советского государства, но, как ни странно, и Октябрьской революции 1917 г.

Е. С. Богомякова

КРЕСТЬЯНИН

Крестьянин был героем, иконографические характеристики которого хотя и сложились ещё до революции и Гражданской войны, но были усовершенствованы на злобу дня в послереволюционные годы. Для понимания метаморфоз образа крестьянина важной является идея о том, что в обществе модерна «образ крестьянства широко использовался как символ „иного“ — социальной организации, непохожей на нашу собственную. В частности, социология как дисциплина начиналась с серии бинарных типологий: „община“ и „общество“ Тенниса; „коллективизм“ и „индивидуализм“ де Куланжа... Можно видеть, что это всегда аналогично различению между „современностью“ (куда включены „мы“) и абстрактным представлением о том, как устроены и живут крестьянские общества „тех“ дней»¹⁶².

Русский крестьянин как социальный персонаж вошёл в мир тиражируемых изображений по мере европеизации российской элиты, которая начиная с XVIII в. предпринимала культурную работу по формированию узнаваемого облика нации. Историк Е. А. Вишленкова обобщает этнографические проекты Российской империи, в ходе которых были описаны и зарисованы костюмы, орудия труда, специфика образа жизни и физиогномика русских и других живущих в империи народов. В этих проектах фиксировались не только этнические различия населения империи, но и социальные. Например, благодаря иллюстрированному журналу «Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов, в Российской империи обретающихся» (1774–1775) получили свои образительные маркеры представители разных социальных слоев — купцы, крестьяне, казаки. У Е. А. Вишленковой же отмечается, что легитимация изображений выходцев из народной, в том числе крестьянской среды происходила под влиянием распространявшихся в России голландских гравюр и немецких изразцов. Постепенно бытовая жизнь крестьян становится объектом, достойным художественного увековечивания¹⁶³,

¹⁶² Крестьянские миры России. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 11.

¹⁶³ Вишленкова Е. А. Тело для народа, или «Увидеть русского дано не каждому» // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 3. С. 64–99.

что способствует развитию крестьянской темы в русской живописи (М. Шибанов, А. Вишняков, позднее — А. Венецианов) и фарфоре (этнографическая серия «Народы России» 80-х гг. XVIII в.)¹⁶⁴.

Главной идентифицирующей русского крестьянина характеристикой с момента его репрезентации в медийной среде являлся костюм. Если для узнавания рабочего художникам-пропагандистам нужно было создать комплекс иконографических маркеров (см.: «РАБОЧИЙ»), то видеть крестьянина означало видеть человека в народной, не городской одежде (илл. 36). Такая внешняя инаковость крестьян была обусловлена Петровскими указами о запрете на ношение дворянами и горожанами традиционных русских костюмов, что надолго сохранило «гардеробную» границу между сословиями.

Описывая крестьянский мужской костюм, исследователи концентрируются на том, что «мужская одежда... была более однообразна (по сравнению с региональными отличиями в женской одежде). Как правило, она состояла из туникообразной рубахи — косоворотки, портов на гашнике с нешироким шагом, пояса, который опоясывал достаточно длинную в старых образцах рубаху... Обувь также отличалась похожестью: почти на всей территории носили плетёную обувь — „лапти“ вятического типа, и только богатые могли позволить себе кожаные сапоги»¹⁶⁵. Кроме того, «порты шили, как правило, из полосатой ткани или набойки, из белой дмотканины... В летнее время крестьяне почти повсеместно носили лапти поверх онучей — обвязанных вокруг ноги полос грубой ткани, которая крепилась специальными веревками — оборами»¹⁶⁶. В соответствии с этими качествами костюма мы и видим изображения крестьян в пропагандистских текстах периода Гражданской войны (например, у «красных» — «Царские полки и Красная армия» Д. С. Моора (М., 1919; илл. 20), у «белых» — «Пётр и Василий или деревня в „Совдепии“» (Одесса, 1919)). Изображаемый крестьянин сохранял в своём облике особенности самобытной деревенской одежды, хотя послереволюционные годы были периодом трансформации крестьянского быта и активных модных заимствований, особенно в среде молодежи¹⁶⁷. Но создатели политического агитационного искусства воспроизводили стереотипный образ, который вбирал в себя квинтэссенцию «крестьянского» — полосатые порты из дмотканого полотна, лапти, широкую рубаху навывпуск (илл. 38), поскольку любая модернизация внешнего облика могла нарушить процесс узнавания.

Ещё один символ деревенского образа, без которого был не возможен визуализировавшийся как «красными», так и «белыми» крестьянин, это борода (илл. 40). Ассоциация русского крестьянина и бороды закреплялась религиозными нормами («бритьё бороды вслед за Византией стало квалифицироваться как „латинская ересь“, а общество московской Руси приняло антилатинские и антимусульманские тезисы, осуждающие среди прочего бритьё как нарушение нормы»¹⁶⁸) и петровскими модернизационными указами, запрещавшими бороды всем, кроме крестьян, представителей старообрядчества и духовенства. В годы, когда шла Гражданская война, распространены были разные формы бороды, например борода «клинышком» создавала отнюдь не крестьянский облик, а, скорее, интеллигентский. Борода, свойственная крестьянину, — большая, окладистая, а волосы на голове — длинные, стриженные в кружок¹⁶⁹. Фокусирование

¹⁶⁴ Чаус Н. В. Народы России в фарфоровой миниатюре и кукольном промысле // Современные проблемы сервиса и туризма. 2012. № 4. С. 98.

¹⁶⁵ Жигулева В. М. Русская традиционная культура конца XIX — начала XX в. (по материалам крестьянской одежды Пензенской и Тамбовской губерний): автореф. ... канд. ист. наук. Саранск, 2005. С. 15.

¹⁶⁶ Вишленкова Е. А. Тело... С. 71.

¹⁶⁷ Лебедева Л. В. Модернизация крестьянского костюма в 1920-е годы // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. 2013. Т. 1. № 11 (15). С. 50.

¹⁶⁸ Урушев Д., Муравьев А. Прение о бороде: мужественная норма и гигиеническая мода // Отечественные записки. 2014. № 2 (59). С. 208.

¹⁶⁹ Фирсов Б. М., Киселева И. Г. Структуры повседневной жизни русских крестьян конца XIX века (опыт этносоциологического изучения) // Социологические исследования. 1992. № 4. С. 6.

внимания на обязательности репрезентации бороды у крестьян помогает понять, как с помощью художественных приёмов идеологи «красных» и «белых» оставляли крестьянину нишу «русского традиционного человека». Одни это делали потому, что марксизм полагал главной силой прогресса индустриальных рабочих, другие — потому что боролись за реставрацию имперской социальной модели, в основании которой православный, не испорченный городом (бородатый) деревенский пахарь (илл. 47).

Визуальный дискурс Гражданской войны хорошо отражает современный поворот к пониманию крестьянина как «иного». Можно сказать, что в советских текстах это лежит «на поверхности», поскольку даже в сочетании «рабоче-крестьянский» или «рабочий и крестьянин» прослеживается иерархия с первенством рабочего (илл. 51). Есть целый корпус плакатов, визуализирующих союз двух сил — индустриальной и сельской (работа А. П. Апсита «Год пролетарской диктатуры. Октябрь 1917 — октябрь 1918». М., 1918; плакат неизв. худ. «Только тесный неразрывный союз рабочих и крестьян спасет Россию от разрухи и голода». М., 1920; плакат Ю. М. Бонди «Верю, сотую встретим годовщину». Кострома, 1920), что создаёт у зрителя привычку видеть крестьянина в обязательной связи с рабочим. В. Боннелл констатирует: «Их [крестьян] положение в большевистской иерархии героев определялось взаимодействием с другими, их визуальным ассоциированием. Так, крестьяне часто появлялись с рабочими (илл. 2) или крестьянками; крестьяне и крестьянки изображались вместе или рядом с рабочими (илл. 9). Образ рабочего, напротив, не определялся взаимодействием с другими. Присутствие рабочего наделяло героическим статусом фигуры, находящиеся поблизости. Сам рабочий, однако, не нуждался в другой фигуре для укрепления своей позиции в героической иерархии»¹⁷⁰. Советский героический пантеон в ранней его версии представлен на плакате Д. С. Моора «Рождество» (М., 1921; илл. 56), где фигуры крестьян (правда, обутых в сапоги), следуя идеологическому канону, стоят за спинами рабочих.

Архаизированный образ крестьянина в раннесоветском плакате отмечает В. Михайлиным и Г. Беляевой: бородатый и в лаптях, этот персонаж одной ногой стоял в тёмном прошлом, как и бородатый священник¹⁷¹. Видение в крестьянине «иного» блокировало визуализацию активных и героических жестов, но акцентировало подчинённое положение и разнообразные просчёты и беды (яркий пример ведомого крестьянина — плакат «Раньше здесь обучались сынки буржуазии — теперь идите вы[,] рабочие и крестьяне[,] на командные курсы» (Киев, 1919)); пример слабого крестьянина — работа А. А. Радакова «Негра-



Плакат неизв. худ. «Раньше здесь обучались сынки буржуазии — теперь идите вы[,] рабочие и крестьяне[,] на командные курсы» (Киев, 1919)

¹⁷⁰ Боннелл В. Иконография рабочего в советском политическом искусстве // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е. Ярской-Смирновой и П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 191.

¹⁷¹ Михайлин В., Беляева Г. От когнитивной прагматики к декоративности: эволюция устойчивых конвенций в позднесоветском плакате // Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов: 2013. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2013. С. 47.

мотный [—] тот же слепой[,] всюду его ждут неудачи и несчастья»» (Пг., 1920)). Один из самых упоминающихся и цитируемых в дальнейшем крестьянских образов — крестьянин с плаката Д. С. Моора «Помоги» (1921). По мнению отмеченных выше авторов, «советская символическая традиция очень быстро доведёт процесс эффеминизации образа крестьянина до логической точки — с превращением мужской косы в женский серп и, соответственно, с трансформацией крестьянина в колхозницу»¹⁷².

Однако в потоке типичных изображений крестьян, ассоциированных с рабочими, были и нарушающие тенденцию образы лидирования, например: «Всеобщее военное обучение — залог свободы. Я, пахарь, на страже с винтовкой стою / храню я свободу и землю свою!» (М., 1919); «Крестьянин! Пока ты держишь в руках красную винтовку, никто не посмеет дерзнуть на твою свободу» (Барнаул, 1920; илл. 21). Оба эти плаката интересны жестами и проксемикой нарисованных крестьянских фигур: расположенные фронтально, седовласые крестьянские герои стоят в брутальных позах. Словесная часть плаката звучит в настоящем времени, что создаёт эффект убеждения. Но всё-таки наряду с иногда появляющимися образами крестьян, самостоятельных героев (илл. 6), происходила маргинализация энергичных и боевых крестьянских репрезентаций. Это было следствием идеологического конструирования новой политической стратификации, в системе которой крестьянин был несамостоятельным элементом, нуждающимся, как тогда говорили, в «смычке» с передовыми социальными группами. Пониманию концепции крестьянского образа в «красной» пропаганде помогают работы В. И. Ленина, посвящённые крестьянскому вопросу¹⁷³. Согласно В. И. Ленину и программе пролетарской революции, социализм не возможен с крестьянином — собственником земли. По пути с большевиками — только деревенскому пролетариату, свободному от тяги к «своей земле». Поэтому для большевиков важно «раскачать», «расшевелить» деревню, изменить систему коннотаций: позитивный смысл сильного крестьянина-собственника сменялся негативным клеймением всего «кулацкого», а негативный смысл бедного крестьянского двора обретал значение передового. Сегодня мы можем видеть, как дискурсивно формировался такой социальный актор, как «деревенский пролетариат»: он унижен, гоним (илл. 48), но он встаёт в строй вместе с рабочим.

В сегодняшних исследованиях обнаруживаются разнообразные факты участия крестьян в революции и Гражданской войне — от поддержки до сопротивления, что отменяет устоявшиеся стереотипы о крестьянах как инертной массе. Идеологический уклон не позволял показать, что крестьянство было активным участником исторических событий русской революции, а вовсе не «социально покорным субъектом», каким его часто изображали¹⁷⁴.

«Белой» пропаганде также присуща стигматизация крестьянина как «традиционного типа». Но если советская власть провозглашала борьбу с традиционностью деревни, то для элиты Белого движения традиционное мировоззрение — это благо, а крестьянин воплощал в себе русский народ, страдающий за свою преданность прошлому. Миссия Белого движения, воспроизводившаяся дискурсивно, состояла в том, чтобы вернуть пошатнувшийся порядок. Например, на плакате «Завязал большевик народу глаза красной тряпкой и повёл его к гибели...» (1918) в роли народа выступает крестьянин — с бородой, в длинной рубахе и штанах из домотканой полосатой ткани. На первой части плаката его глаза завязаны и в руках красный флаг. На второй части плаката представитель Добровольческой армии снял с него красную повязку и указывает на разорённую деревню и кладбище. Метафора слепоты закрепляла образ ведомого

¹⁷² Там же. С. 48.

¹⁷³ Ленин В. И. Рабочая партия и крестьянство // Полное собрание сочинений в 55 т. Изд. 5. М.: Изд-во полит. лит.-ры, 1967. Т. 4. С. 429–437; Ленин В. И. Социализм и крестьянство // Полное собрание сочинений в 55 т. Изд. 5. М.: Изд-во полит. лит.-ры, 1967. Т. 11. С. 282–291.

¹⁷⁴ Осипова Т. Российское крестьянство в революции и Гражданской войне. М.: Стрелец, 2001.

лица, нуждающегося — вполне по модели «красных» — в сильной руке. «Крестьянин страдающий» был в политическом искусстве «белых» олицетворением бедствий всего народа. Если художник рисовал ужасы войны, то его рука воспроизводила расстрелы и разорение именно крестьянских хозяйств. Примеры мы видим на плакатах «Так большевистские карательные отряды из латышей и китайцев насильственно отбирают хлеб, разоряют деревни, расстреливают крестьян» (Харьков (?), 1919); «Что несёт народу большевизм» (А. Н. Кучерова. Новочеркасск, 1919); «Так хозяйничают большевики в казачьих станицах» (1918; илл. 14); «Зловредный паук или Рай коммунистов» (Новочеркасск, 1918–1919?).



Плакат неизв. худ. «Так большевистские карательные отряды из латышей и китайцев насильственно отбирают хлеб, разоряют деревни, расстреливают крестьян» (Харьков (?), 1919)

Исследователи отечественной журналистики отмечают, что единственной полноценной доктриной «белой» пропаганды был антибольшевизм: «Поэтому-то в их изданиях такое место отводилось самым устрашающим характеристикам большевиков и их лидеров, трудностям, которые сложились в стране в результате многих причин — войн, революций и пр., — и которые теперь полностью перекладывались на большевиков»¹⁷⁵. Одной из несущих конструкций «белой» антибольшевистской пропаганды был антисемитизм, что могло находить отклик в деревенской среде. Историк М. В. Брянецев, изучая антисемитские настроения среди крестьян, приводит следующий случай, возможно, типичный: «...В обывательской среде часто обсуждали семитское происхождение большевистского руководства. В суждениях крестьян евреями у власти были не только Троцкий и Свердлов, но и Ленин. Достоверность еврейского происхождения последнего среди народа подтверждалась ссылкой на знания, почерпнутые из периодической печати... Так, в сентябре 1918 г. крестьян села Снопоть Брянского уезда Г. Терехов сообщил своим односельчанам, что „Ленин происходит из евреев“, о чём он узнал из газеты „Русское слово“. Уже одно это, в глазах Терехова и ему подобных, делало власть <...> не заслуживающей доверия»¹⁷⁶. В «белой» графике антисемитского толка крестьяне являются фигурами умолчания. Если тексты, обличающие большевизм, используют тему антисемитизма (например, плакат В. Н. Масютина (?) «Через кровь и через трупов груды, / Лобызая в бледные уста, / Посылает снова внук Иуды / На Голгофу распинать Христа...». 1918–1919?), то в окружении «неправедной власти» идут городские социальные типажи. Крестьяне остаются за пределами таких изображений в силу того, что деревня для идеологов Белого движения олицетворяла «русскость», и её представители не могли быть включены в ряд антигероев, предающих «корни» и веру.

¹⁷⁵ Бережной А. Ф. Белое движение и его печать на территории России в годы Гражданской войны (1918–1919) // Углубляясь в историю печати: статьи. СПб.: Типолаборатория факультета журналистики СПбГУ, 1996. С. 93.

¹⁷⁶ Брянецев М. В. Образ вождей революции в представлениях населения в годы Гражданской войны в России (1918–1920) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. 2011. № 19 (114). С. 192.

Ориентация на «втягивающую» функцию политического искусства как стремление дать возможность разным социальным силам увидеть себя в качестве положительных героев подталкивала идеологов и художников к воспроизведению образов не только русских крестьян, но и крестьян — представителей различных национально-этнических общностей. У «красных» такая галерея богаче в силу интернациональной ориентации их государственного строительства. Изображения «красных», включающие крестьян в национальной одежде, апеллируют к украинцам, грузинам, молдаванам, сибирским народностям и др. При обращении к крестьянам этнических групп «красная» пропаганда часто использовала их родной язык. Украинские крестьяне в войлочных шляпах, вышиванках, шароварах формировали лагерь «своих» («Юные пролетарии села и города[,] соединяйтесь!» (Одесса, 1920); «Як з хлібу зробити ситець?» (Одесса, 1920); Н. М. Кочергин «Украинские мытарства» (М., 1919); А. Осипенко «Послание крестьянину Украины» (М., 1919); «Геть руїну, хай живе праця!» (Киев, 1920)). Были особенности в иконографии: украинский крестьянин изображался без бороды, но с усами и чубом. Кроме того, он мог изображаться с трубкой, как, например, на плакате «Всё к одному» (Одесса, 1920). Украинские крестьяне часто воспроизводились как противники злободневного антигероя Советской Республики — польского пана («Не хочешь панской плети — иди в Красную армию!». Одесса, 1920; «„Кепсько, кепсько у панів“, так роздуме Петлюра, „Видно бути без штанів, уціліла б тільки шкура“». Одесса, 1920; «Геть Пана з України!». А. В. Хвостенко-Хвостов. Харьков, 1920; «Честно выполнив развёрстку, /осчастливил свою долю...». Одесса, 1920).

Грузинские крестьянин и рабочий изображены на плакате Н. М. Кочергина «Советская власть [—] залог нерушимого союза крестьян и рабочих!» (Тбилиси, 1921). Молдавские крестьяне представлены на плакате «Аша се фак алежиреле...» (Кишинёв, 1920). Черты образа схожи с украинским крестьянином: широкополые плетёные шляпы или высокие войлочные шапки, белые рубахи, синие шаровары. Агитация и пропаганда работала и с этносами Сибири, например, с крестьянами-бурятами («Прочь от злодеев! Идите с нами!». М., 1921).

Политическое искусство периода Гражданской войны, создаваемое и «белыми» и «красными», в большинстве своём конструировало такие черты крестьянина, как «традиционность» (костюм, борода), слабость и уязвимость (страдания от разных врагов). Однако в художественной традиции России первой трети XX в. была и авангардистская поэтика крестьянства, не воспринятая идеологическим искусством. Супрематические крестьянские образы К. Малевича первого (1911–1913) и второго (1928–1932) крестьянского циклов героизируют мир деревни. Не городская, но крестьянская утопия есть в мироощущении К. Малевича, написавшего: «Вся жизнь крестьян меня увлекала сильно... Я думал, что крестьяне живут хорошо, всё имеют, что им не нужно никаких заводов и никакой грамоты. Они всё для себя делают сами, вплоть до красок»¹⁷⁷. Цветные крестьяне К. Малевича шли вразрез с советской индустриальной моделью и её художественными проектами, так же как осталась непонятой страна победы крестьянского труда, созданная в утопической прозе А. В. Чаянова¹⁷⁸. Деревенским героем будущего, героем советской индустриальной модернизации как в сложных процессах коллективизации, так и в её визуальном отражении стал колхозник, образ которого создавался по другим шаблонам по сравнению с крестьянином периода Гражданской войны.

О. В. Сергеева

¹⁷⁷ Малевич К. С. Главы из автобиографии художника. Электронный ресурс. URL: <http://bogdan-malevich.narod.ru/malevich12.html> (дата обращения: 22.08.2018).

¹⁷⁸ Чаянов А. В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. М.: Госиздат, 1920.

КУЛАК

В период гражданского противостояния 1917–1922 гг. одним из основных принципов демаркации «своих» и «чужих» выступало разделение по социальной принадлежности. Согласно этой идее достаточно было быть «из низов», чтобы стать для советской власти «своим». Тем не менее, иногда использовались дополнительные критерии разграничения, если социальная группа «своих» была достаточно масштабна и внутренне неоднородна. Данный факт обусловил и простимулировал активную эксплуатацию идеи о классовых врагах, в том числе и в общинном мире деревни, где главным недоброжелателем был объявлен «кулак».

В современной историографии принято считать, что к этой социальной подгруппе причисляли богатых крестьян-собственников, настроенных против советской власти¹⁷⁹. Некоторые источники также свидетельствуют о том, что в 1920-х гг. различение зажиточных крестьян от кулаков осуществлялось по роду приписываемых им занятий. Так, к основным видам деятельности последних относили организацию фермерского хозяйства с систематическим использованием наёмного труда¹⁸⁰, ростовщические сделки¹⁸¹ и хлебные спекуляции, содержание сельских заведений (кабаков)¹⁸², сдачу в аренду участков земли и сельскохозяйственного инвентаря¹⁸³. Иными словами, бытовало представление о том, что деятельность кулаков была направлена исключительно на собственное обогащение¹⁸⁴.

Толковый словарь Даля (1881) предлагает следующее определение кулака: «Скупец, скряга, жидомор, кремь, крепыш; перекупщик, переторговщик, маклак, прасол, сводчик, особенно в хлебной торговле, на базарах и пристанях, сам безденежный, живёт обманом, обчётом, обмером»¹⁸⁵. Схожие негативные коннотации этого слова можно обнаружить в тексте русской революционной песни П. Л. Лаврова «Русская Марсельеза», впервые опубликованной в 1875 г. Строки «Богачи, кулаки жадной сворой / Расхищают тяжёлый твой труд...»¹⁸⁶ свидетельствуют о том, что термин «кулак» уже в XIX в. служил для социалистов-революционеров обозначением недругов. Таким образом, сам термин с преимущественно негативной окраской существовал в России ещё до распространения пропаганды большевиков. Однако в контексте большевистской пропаганды, намеренно конструирующей представления о том, кто такой «кулак», данный термин приобрел новые оттенки значения.

Формирование образа кулака происходило в процессе реализации важнейшей политической задачи новой власти по отграничению своих «однозначных» врагов от тех, кого можно было постараться привлечь на свою сторону в качестве союзников. С этой целью большевики условно разделили деревенских жителей на «кулаков», «середняков»

¹⁷⁹ Бурик Н. М. «Свои» и «Чужие»: советская пресса 1920-х гг. о сибирском крестьянстве // Известия Алтайского госуниверситета. 2013. № 4 (80). С. 22–25; Доброноженко Г. Ф. «Кулак» в российском общественном сознании: социально-экономическая группа или результат властной номинации? // Рубеж (альманах социальных исследований). 2003. № 18. С. 127–144.

¹⁸⁰ Будко А. А., Левакин А. С. О некоторых особенностях кулачества в досоветской деревне // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2015. № 1. С. 19–21.

¹⁸¹ Чемоданов И. В. Социальная ситуация в вятской деревне в 1920-е гг. // Современные проблемы науки и образования. Электронный научный журнал. 2013. № 1. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=7578> (дата обращения 01.11.2018).

¹⁸² Корнеев В. В. Феномен кулачества в дореволюционной России: опыт историко-художественной реконструкции понятия. М.: Книжный дом «Либроком», 2013. 160 с.

¹⁸³ Чемоданов И. В. Социальная ситуация...

¹⁸⁴ Корнеев В. В. Феномен кулачества России...

¹⁸⁵ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка (2-е издание). Т. 2. 1881. С. 218.

¹⁸⁶ Газета народовольцев «Вперёд!». Лондон. 1875. № 12. 19 июня (1 июля).

и «бедняков»: последние две «группы» трактовались как сторонники советской власти, а первая — как противники. Такие характеристики, как зажиточность и практика найма работников, помогли большевикам отделить кулаков от других крестьян. Подобное противопоставление намеренно акцентировалось в целях стимулирования классовой борьбы в деревне¹⁸⁷. Маркируя кулаков в качестве эксплуататоров и прокапиталистов, приверженцы нового советского строя стремились переманить крестьянских бедняков и середняков на свою сторону.

Иконография образа кулака

Анализ визуальных артефактов периода Гражданской войны позволяет заключить, что образ кулака был основан на двух визуальных прототипах: образах буржуа и крестьянина. Необходимость маркирования кулака как врага послужила предпосылкой заимствования некоторых черт другого недоброжелателя советской власти — буржуа (полнота, округлость фигуры; золотая цепочка от часов на животе) и их переноса на образ сельского жителя (исчезают цилиндр и фрак)¹⁸⁸. На изображениях кулак приобретает элементы костюма, которые позволяют отличить его не только от изображений буржуа, но и от репрезентаций крестьянина: практически всегда на нём надет темный жилет, из кармана выглядывает цепочка от часов, на голове — картуз, а наиболее частый предмет обуви — сапоги. На принадлежность к сельскому народу указывают широкая крестьянская рубашка, а также встречающиеся на некоторых изображениях лапти. Ещё одна характеристика, репрезентирующая кулака в качестве представителя сельского населения — это так называемая борода «лопатой». К другим узнаваемым чертам лица этого персонажа можно отнести торчащие в разные стороны усы, нос картошкой и большие круглые щеки. Округлый живот и наличие хорошей одежды (в большинстве случаев без дыр и заплаток, с использованием яркой или узорчатой ткани и наличием головного убора) визуально подчёркивают богатство кулака, его обладание «излишками». Его отличия от крестьянина в конкретных изображениях выражаются в визуальном противопоставлении: крестьянин худой — кулак толстый, крестьянин зачастую босой — кулак в сапогах или лаптях, одежда крестьянина старая и простая — костюм кулака новый, «богатый». Существуют также изображения, на которых кулак практически ничем не отличается от крестьянина, за исключением обладания определённым достатком — мешками с продовольствием¹⁸⁹.

Визуальная репрезентация кулака приобретает небольшие отличия, связанные с географией распространения образа. Так, украинский кулак имеет характерные длинные усы, на голове — традиционный украинский головной убор (кучма), а вместо жилета с цепочкой от часов поверх его рубашки с вышитыми вставками надет широкий яркий пояс (плакаты «Долой кулаков! Дорогу крестьянской бедноте!» (Киев, 1920); «Геть неграмотність і темряву!» (Киев, 1920); «Куркуль, бандит та червона армія» (Киев, 1920)). Серия плакатов художника М. Пэта «Царь, поп и кулак» (М., 1918) представляет варианты изображения троих персонажей в зависимости от региона распространения плаката. Необходимо отметить, что не на всех плакатах серии представлен именно кулак. В некоторых случаях вместо него появляются изображения других персонажей, занимающих аналогичное социальное положение. Так, на плакатах, публикуемых в

¹⁸⁷ Фицпатрик Ш. «Приписывание к классу» как система социальной идентификации // Россия и современный мир. 2003. № 2. С. 133–151.

¹⁸⁸ Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917–1941) и модели идентификации советского человека // Диалог со временем. 2012. № 39. С. 382.

¹⁸⁹ См., напр., плакат «Как кулаки „помогают“ рабочему люду» (Одесса, начало 1920-х).



Плакат М. Пэта «Царь, поп и кулак»
(М., 1918)

но, с алкоголем¹⁹⁰, хлеб на подносе, мешки с едой¹⁹¹. Реже он изображается с мешками денег или отдельными купюрами, монетами¹⁹². Таким образом, визуализируются определённые виды деятельности кулака в деревне (содержание кабака, ростовщичество), и его образ становится более конкретным.

Одна из наиболее существенных черт в визуальной репрезентации кулака — это обладание богатством. На это намекают особенности конституции его тела (сытой жизнью кулак отрастил себе большой живот), дорогой костюм, противопоставленный бедной одежде крестьянина, а также ломящийся от еды стол¹⁹³, мешки с деньгами или с продовольствием¹⁹⁴. Кулак — единственный крестьянин, маркируемый как соблазнитель, который, к тому же, не желает делиться нажитым состоянием: выступает против распределения земель, выполнения развёрстки, сдачи продналога, сбора вещей в Красную армию. Он также представляется бездельником, живущим за счёт эксплуатации других и получения дохода от обладания собственностью.

Литве, изображён богач (Bagočius), который имеет больше визуальных сходств с городским богачом, буржуем, нежели чем с жителем деревни: на нём пиджак, жилет, видна цепочка от часов, на голове надет цилиндр, а усы соединяются с широкими бакенбардами. В эстонских изображениях мы видим торговца (Kaupmees), который также больше напоминает городского, чем сельского жителя за счёт пиджака с орденом, шляпы-котелка, широких бакенбард и небольших усов. Можно предположить, что подобная трансформация образа обусловлена особенностями распространения крестьянского населения по регионам, а замещение кулака городским богачем объясняется стремлением создателей плакатов использовать репрезентацию именно того врага, который был наиболее «актуален» для каждого из народов, на которые была направлена советская пропаганда.

Частыми атрибутами кулака являются бутылки — предположитель-

¹⁹⁰ См., например, плакаты «Геть неграмотність і темряву!» (Киев, 1920); «Идите в коммунистическую партию!» (М., 1920; илл. 50); А. Поляка «Кто в тереме живет? В чистом поле стоял теремок...» (М., 1920).

¹⁹¹ См., например, плакат В. Н. Дени «Мы, Божьей милостью, Колчак» (Казань, 1919; илл. 58); работу Л. В. Саянского «Кому Власть Советская — родная мать... А кому и злая мачеха!» (Екатеринбург, 1920; илл. 54); рис. «Про попа, кулака и бедняка» (Деревенская коммуна. 1918. № 34. С. 2).

¹⁹² Напр., изображение «Взыскание налогов прежде и теперь». Деревенская коммуна. 1919. № 25. С. 2.

¹⁹³ См., напр., плакат «Украинская Социалистическая Советская Республика. Жил кулак в селе когда-то, / Пил и ел весьма богато, / Не поймешь его, друзья, / Человек или свинья...» (Одесса, 1920); карикатуру «Только справедливо...» (Деревенская коммуна. 1918. № 4. С. 2).

¹⁹⁴ См. плакат неизвестного автора «Выбирай, сам знаешь как, или этак — или так! Или с поклоном к “кулаку” — или с кулаком по “кулаку”!» (Уфа, 1920); рис. «Для чего нужен учет урожая» (Деревенская коммуна. 1919. № 169. С. 4).

Конструирование образа врага

Как отмечают исследователи «образов врага», широко распространена категоризация «своих» и «чужих» по уровню цивилизованности, в связи с чем врагу приписываются варварские черты (от жестокости до несоблюдения гигиены)¹⁹⁵. Это можно заметить и в изображениях кулака, которому нередко приписывается жадность — её визуальным символом выступают кисти рук персонажа, изображённые неестественно большими¹⁹⁶. Есть сюжеты, где кулак предстаёт перед зрителем в качестве того, кто склонен к физическому насилию¹⁹⁷. Интересно, что алкоголизм кулака практически не затрагивается: он может торговать алкоголем, но не является пьяницей сам¹⁹⁸. Ещё одной негативной чертой, приписываемой кулаку, является его склонность ко лжи и обману. Так, в ряде сюжетов он предстаёт как человек, вводящий в заблуждение других из своей личной выгоды: например, на рисунке «Налог разделит», опубликованном в газете «Деревенская коммуна»¹⁹⁹, кулак убеждает крестьянина-середняка в том, что налог, введённый большевиками, тяжёл для них одинаково, в то время как на деле оказывается, что середняка налог не отяготит. В очерке «Деревенской коммуны» под названием «Темнота» кулаки позиционируются в качестве тех, кому выгодно невежество и безграмотность простых крестьян, поэтому «они всячески стараются задержать темноту в сознании народа»²⁰⁰. Сюжет украинского плаката «Геть неграмотність і темряву!» («Долой неграмотность и тьму!»). Киев, 1920) также демонстрирует стремление кулака (изображённого вместе с попом, буржуем и офицером) держать людей в неведении. На это указывает не только визуализация ситуации, где кулак заливает в рот красноармейцу алкоголь из горла бутылки, но и сопровождающая изображение подпись: «Красноармеец, необразованный и неосведомлённый, ты сам не замечаешь, как опутают тебя попы, богачи и другие тёмные силы». Подобные сюжеты приписывают кулаку цель — сбивать простой народ с истинного пути и делать людей послушным орудием в своих руках.

Традиционная для образов врага тенденция дегуманизации находит своё воплощение и в образе сельского эксплуататора. Например, вышеупомянутая карикатура «Как мужик у всех в долгу остался и как потом со всеми расквитался» из журнала «Крокодил»²⁰¹ сопровождается иллюстрациями, где кулаки, а вместе с ними попы и баре предстают перед читателями сыновьями «больного и немытого» чёрта. Также на изображении «Чем кулака пронять?»²⁰² кулак и чёрт представлены в качестве «старых приятелей».

Спектр визуальных метафор, воплощённых в образе кулака, достаточно широк. Так, на карикатуре В. Н. Дени «Кулак и поп» (1922) первый представлен в виде свиньи,

¹⁹⁵ Сенявская Е. С. Противники России в войнах XX века. Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М: РОССПЭН, 2006. С. 22.

¹⁹⁶ См. карикатуру И. О. Малютина «Как мужик у всех в долгу остался и как потом со всеми расквитался» (Крокодил. 1922. № 13. С. 11); плакат В. Н. Дени «Хлебный паук / Кулак-мирод. / А мне какое дело до голодных?!» (М., 1919) и др.

¹⁹⁷ См., напр., плакат «Украинская Социалистическая Советская Республика. С благословения начальства / И с кнутом в загребистой руке, / В крови запачканной сызмальства, / Сидел кулак на бедняке» (Одесса, 1920).

¹⁹⁸ В качестве исключения упомянем плакат «Что сделал Деникин для бедняка Петра и Васьки-кулака» (Одесса, 1920). Визуальное содержание плаката было скопировано с изображения, относящегося к «белой» пропаганде, в связи с чем образы бедняка и кулака на нём не соответствуют общему иконографическому канону.

¹⁹⁹ Рис. «Налог разделит». Деревенская коммуна. 1919. № 48. С. 2.

²⁰⁰ Очерк «Темнота». Деревенская коммуна. 1919. № 197. С. 3.

²⁰¹ Крокодил. 1922. № 13. С. 11.

²⁰² Рис. «Чем кулака пронять?». Деревенская коммуна. 1918. № 44. С. 2.

на которой надет темный жилет и картуз, вокруг рыла — небольшая бородка и усы. У этого же автора кулак представлен сидящим в центре паутины, которой он, подобно пауку, оплёл гору мешков с мукой («Хлебный паук / Кулак-мироед. / А мне какое дело до голодных?!» М., 1919). Иногда кулак представлен в виде пня, оставшегося после уничтожения «деревя самодержавия»: задача «выкорчевать» пень лежит на комитетах бедноты²⁰³. Эта метафора может указывать на представление о кулаке как об основании старого режима, что находит своё отражение и в других изображениях (А. В. Лебедев «Колчаковская „постройка“. Товарищ! Бей по фундаменту!». Казань, 1919; В. Н. Дени «Земли и фабрики — помещикам и капиталистам. Рабочим и крестьянам — верёвка» М., 1919). В одном из рисунков, размещенных в газете «Деревенская коммуна», обыгрывается поговорка «собака на сене»: в нём кулак представлен в виде собаки, стоящей на мешках с мукой и лаем отгоняющей всех вокруг²⁰⁴. Морде собаки приданы узнаваемые черты лица кулака: нос картошкой и борода. Образ собаки приписан ему и в другом изображении²⁰⁵: кулак в характерной для его визуальных репрезентаций одежде (рубаха в горох, сапоги) сидит на цепи перед будкой, а подпись говорит о его роли сторожа добра бедняков. На другом рисунке крестьянин с помощью длинной хворостины гонит трёх гусей, одним из которых выступает кулак (а другими — поп и помещик), в городскую тюрьму²⁰⁶. Каждому из гусей соответствует головной убор, приписываемый этим персонажам в советской визуальной пропаганде: в случае кулака это тёмный картуз. Картуз же присутствует и в облике кулака-мухи, попавшегося вместе с другими мухами (попом, Колчаком и Деникиным) на «советскую бумагу для истребления поганых контрреволюционных мух»²⁰⁷. Отметим, что метафоры, применяемые к кулаку, апеллируют к привычным для сельского жителя предметам и представителям животного мира.

Важно подчеркнуть, что демаркация по линии «свой — чужой» осуществлялась в тесном переплетении классового критерия и критерия «приверженности старому или новому»²⁰⁸. В частности, это реализовывалось посредством проведения символической границы между тем, что было во времена Российской империи, и тем новым, что предлагает советская власть. Согласно классификации «врагов», которую предлагает В. Боннелл²⁰⁹, кулаки и другие враждебные лица являются «элементами старого режи-



Плакат В. Н. Дени «Хлебный паук / Кулак-мироед. / А мне какое дело до голодных?!» (М., 1919)

²⁰³ См., напр., иллюстрацию «За работу, комитеты бедноты!». Деревенская коммуна. 1918. № 35. С. 2.

²⁰⁴ Карикатура «„Собака на сене“. Гони прочь, бедняк!». Деревенская коммуна. 1918. № 85. С. 4.

²⁰⁵ Рис. «И от кулака польза». Деревенская коммуна. 1919. № 72. С. 4.

²⁰⁶ Рис. «Предлинной хворостиной мужик гусей гнал в город...». Деревенская коммуна. 1918. № 31. С. 2.

²⁰⁷ Рис. «„Советская бумага“ для истребления поганых контр-революционных мух. / Попались!». Деревенская коммуна. 1919. № 156. С. 2.

²⁰⁸ Фицпатрик III. «Приписывание к классу»...

²⁰⁹ Bonnell V. E. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997.

ма», который в информационных источниках «красной» пропаганды всегда маркируется негативно: «Верховодят у нас кулаки, которым любя „старинка“ с её свободой бездельничать и грабить чужой труд, но которым ненавистна „новизна“»²¹⁰. Таким образом, кулак регулярно демонстрируется как опора старого режима и сподвижник царя (илл. 36). Например, в № 89 «Деревенской коммуны» от 8 декабря 1919 г. кулаку посвящены следующие строки:

Что ему страна родная?
В нём любви к ней нет.
Даже прячет Николая
Где-то он портрет!

В большевистских сюжетах царский и советский режимы противопоставляются друг другу в буквальном смысле как «чёрное» и «белое», «зло» и «добро», поэтому приверженцы старого сравниваются с теми, кто сеет мрак в умах народных масс: «...За тьмоту (невежество, безграмотность) горой стоят все те, кто благоденствовал при старом режиме, то есть духовенство, помещики, бывшая полиция, купечество, кулачество, — словом, люди, которых ущемила народная власть»²¹¹. Посыл сюжета изображения «Из тьмы к свету»²¹² вторит своему заголовку: «прежде» у кулака и попа было право на то, чтобы держать крестьянина в невежестве, но «теперь» крестьянин «сам за пояс заткнёт и попа, и кулака!» благодаря возможностям, которые предоставляет ему новая советская власть. Ещё один пример противопоставления царского и советского периодов представлен на плакате Д. С. Моора «Прежде[:] Один с сошкой, семеро с ложкой...» (М., 1920), одним из персонажей которого является кулак.

Спутники кулака

Наиболее частыми спутниками кулака являются буржуи, помещики, самогонщики, а также попы и белогвардейцы (илл. 50). Часто встречаются варианты совместной репрезентации попа и кулака, или триады «поп — кулак — белогвардеец». Во время празднования годовщины революции в Воронеже в 1918 г. было сооружено трехголовое соломенное чучело для праздничного сожжения на главной площади: его головами были царь, поп и кулак²¹³. Объединение трёх злодеев в обладающее единым телом чудовище визуализирует идею о «многоликости» старого строя и о том, что эти персонажи одинаково олицетворяют несправедливость прежнего мироустройства.

Репрезентация кулака с попом взаимно усиливает негативные ассоциации, связанные с ними обоими, а также подчёркивает совместный характер их деятельности: так, поп оправдывает отсутствие хлеба, захваченного кулаком, грехами простых крестьян, за что кулак делится с ним своими запасами²¹⁴. Встречается сюжет, на которых поп и кулак вместе «держат бедняка в невежестве», боясь распространения грамотности среди сельского населения²¹⁵. А на изображении «Два сапога — пара. Как живет бедняку без Комитета бедноты» эта пара, репрезентированная в виде сапог, прижимает кре-

²¹⁰ «Земледельческая артель». Деревенская коммуна. № 196. 1919. С. 4.

²¹¹ «Темнота». Деревенская коммуна. № 197. 1919. С. 3.

²¹² «Из тьмы к свету». Деревенская коммуна. 1919. № 203. С. 4.

²¹³ Годунов К. В. Образы врагов революции в праздновании годовщины Октября: сожжение изображений противников (1918–1920) // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2015. № 2 (29). С. 107–108.

²¹⁴ «Вместе работают». Деревенская коммуна. 1918. № 21. С. 2.

²¹⁵ «Из тьмы к свету». Деревенская коммуна. 1919. № 203. С. 4.

стьянство к земле, стремясь задавить его ради собственного благополучия²¹⁶. Часто кулак вместе с попом репрезентируются в качестве союзников помещика: тот скрывается за их спинами²¹⁷.

Кроме того, на иллюстрациях кулака часто можно встретить «в компании» руководителей Белого движения (илл. 58). На плакате художника В. Н. Дени 1919 г. кулак изображён в качестве одного из членов «банды» А. И. Деникина (илл. 1). Другой плакат 1919 г. под названием «Что несёт Деникин рабочим и крестьянам» демонстрирует кулака как покорного слугу главы Добровольческой армии, находящегося по правую сторону от «трона», на котором тот восседает. Конкретные сюжеты демонстрируют, что Деникин своими действиями обеспечивает кулакам и помещикам поддержку: «Царство Деникина — это кулацкий край, и на него он опирается, как хромой на костыли. И понятно, что вся кулацкая орава... при появлении Деникина потянулась к нему, как к Николаю-угоднику: „Отец Деника, спаси от грабителей-коммунистов! Мы тебе и хлеба, и овса — бери, что хочешь, всё готовы отдать, только выручи“»²¹⁸. На изображении «Кулак и Колчак» первый хлебом и солью встречает входящего в деревню Колчака, за что подвергается расправе вместе с ним²¹⁹. В газете «Деревенская коммуна» связи кулака с Колчаком и Деникиным проиллюстрированы в стихотворной форме²²⁰:

У Деникина в полку
Служат два сыночка,
И на помощь Колчаку
Убежала дочка.

В качестве прямого антагониста кулака в основном предстаёт крестьянин, иногда — альянс рабочего и крестьянина (илл. 59). Часто врагом кулака представлен солдат Красной армии, реже — собирательный образ коммуниста²²¹.

Встречаются изображения, посвященные теме предательских действий кулаков по отношению к советской власти: демонстрируется, что именно кулаки служат проводниками для белогвардейских отрядов²²². Есть плакаты, в которых репрезентируется отказ кулака выполнять продразвёрстку («Кто против выполнения развёрстки? Поп, кулак и белогвардеец». Одесса, 1920; илл. 15) и платить продналог (В. Н. Дени «Хлебный паук / Кулак-миroeд. / А мне какое дело до голодных?!». М., 1919); в других изображениях он отправляется в город спекулировать вместо того, чтобы распределять свои излишки между жителями деревни²²³. Отдельной темой выступает репрезентация опасности, которую несёт кулаку учреждение комитетов бедноты: революционная мельница «перемалывает» их, добывая муку²²⁴, лопата раскапывает мешки с их запасами²²⁵, крестьянин из комитета бедноты вытряхивает из кулака чрезвычайный налог²²⁶. Стремясь облегчить своё положение, кулаки пытаются проникнуть в местные органы самоуправ-

²¹⁶ Деревенская коммуна. 1918. № 48. С. 2.

²¹⁷ «Загадка и отгадка». Деревенская коммуна. 1918. № 58. С. 2.

²¹⁸ «Край кулацкий, а дух — батрацкий». Деревенская коммуна. 1919. № 274. С. 3.

²¹⁹ Деревенская коммуна. 1919. № 110. С. 4.

²²⁰ Стихотворение Н. С. Тихомирова «Плач Кулака». Деревенская коммуна. 1919. № 20. С. 2.

²²¹ См., напр., плакат А. В. Лебедева «Почему помещик с кулаком ножи и зубы на коммуниста точат, в гроб хотят уложить? А... / ...потому, что коммунист грудью за крестьянскую землю и волю стоит» (Казань, 1920).

²²² «Беднота! Зорко смотри за кулаками!». Деревенская коммуна. 1919. № 124. С. 2.

²²³ Изображения «Эту дрянз из деревни вон!» Деревенская коммуна. 1919. № 165. С. 4; «Какую кулак линию гнёт? (Намотай на ус, беднота)». Деревенская коммуна. 1919. № 197. С. 4.

²²⁴ «Революционная мельница». Деревенская коммуна. 1918. № 12. С. 2.

²²⁵ «Комитеты бедноты за работой». Деревенская коммуна. 1918. № 74. С. 4.

²²⁶ «Взыскание налогов прежде и теперь». Деревенская коммуна. 1919. № 25. С. 2.

ления (советы или комбеды) под видом бедных крестьян, захватить там власть и препятствовать проведению большевистской политики. Подобной практике посвящены строки стихотворения К. Мурана «Уловка кулака»²²⁷:

Перекарасился кулак
Шубу-ветошь носит
Словно исконный бедняк
Сиротой голосит.

Вследствие этого в периодических изданиях появляется ряд изображений, иллюстрирующих проникновение кулаков во власть и их деятельность²²⁸, а также перевыборы и изгнание кулаков из крестьянских органов самоуправления²²⁹. Подобные изображения показывают опасность, которую представляют для простых крестьян добравшиеся до власти кулаки, а также призывают к борьбе с ними.

В основу визуальных репрезентаций кулака заложена идея о классовом враге, который идёт наперекор советской власти и отказывается выполнять её требования, направленные на обеспечение народного (крестьянского) блага. Следует добавить, что в агитпродукции Белого движения отсутствуют изображения кулаков. Данный факт ещё раз свидетельствует, что образ кулака был конструктором, который большевики создали в собственных целях. Деревенский враг искусственно выделялся из крестьян на основе вида деятельности, ему приписывалось множество отрицательных черт, он помещался в ряд с другими врагами советской власти. Вследствие вышеперечисленного эмоционально оправдывалась политика раскулачивания: нет ничего предосудительного в том, чтобы наказывать своих врагов, а также распределять принадлежащие им «излишки» на тех, кто в этом нуждается.

М. Е. Глухова, А. А. Дунак, А. С. Захарова

– Л –

ЛЕНИН

Фигура В. И. Ленина в документах визуальной пропаганды периода гражданского противостояния 1917–1922 гг. вызывает особый интерес: речь идёт об образе, который, возможно, подчиняется специфическим «законам» репрезентации. Изображён не рабочий, не крестьянин, не меньшевик, не поп, а представитель политической элиты того времени. Как пишет Михаил Ямпольский, политическая элита, будучи у всех на виду,

²²⁷ Деревенская коммуна. 1919. № 104. С. 2.

²²⁸ Напр., плакат «Гоните в шею кулаков. Выбирайте в Советы бедняков и середняков» (Харьков, 1920); рис. «Беднота! Борись с кулаками!» (Деревенская коммуна. 1919. № 99. С. 2; «Беднота! Не пускай кулака в совет! (Отчего иногда советская власть кажется плохой)» (Деревенская коммуна. 1919. № 196. С. 4.

²²⁹ См. рис. «Нужны перевыборы». Деревенская коммуна. 1918. № 82. С. 4; «Беднота! Борись с кулаками!» Деревенская коммуна. 1919. № 99. С. 2; «Надо наводить чистоту». Деревенская коммуна. 1918. № 23. С. 2.

тем не менее ускользает от того, чтобы быть подвергнутой анализу; демонстрируя себя перманентно, она в то же время не выдаёт секретных механизмов осуществления власти²³⁰. Анализируя визуальные свидетельства пропаганды того времени, стараемся определить, какова специфика репрезентации Ленина исходя из перспективы его социального статуса.

Говорить об изображениях В. И. Ленина — непростая задача для исследователя, желающего открыть новые грани этой темы, потому что образ этого человека как ничей другой был скрупулёзно и многократно описан, начиная с первых месяцев после его смерти²³¹ и заканчивая работами последних лет²³². Многие работы по иконографии Ленина рассматривают изучаемый нами период²³³, однако чаще всего в центре внимания исследователей оказывается динамика визуального образа в тесной связи с вопросом о времени начала ленинского культа. Поскольку большинство авторов склонны придерживаться точки зрения, что в годы Гражданской войны в России культ Ленина ещё не сложился²³⁴ (хотя встречается и другая точка зрения²³⁵), этот временной промежуток обычно не анализируется очень подробно в отличие от последовавшего за ним. В основном, исследователи делают анализ ленинских репрезентаций в плакатах, опуская представленность образа в других источниках²³⁶, или же не разделяют визуальные источники вовсе²³⁷. Последнее видится нам не совсем удачным решением, поскольку специфика источника «диктует» определённые требования к транслируемым с его помощью изображениям.

Собирая визуальные артефакты и анализируя представленность образа главы правительства молодого советского государства в различных визуальных источниках, мы видим значительный перевес фотографий над рисунками. По имеющейся статистике, сделано около 410 прижизненных снимков Владимира Ильича, из них около 370 относятся к рассматриваемому нами времени Гражданской войны в России²³⁸. Тем не менее

²³⁰ Ямпольский М. Власть как зрелище власти // Киносценарии. 1989. № 5. С. 176–187.

²³¹ См., напр.: Великий вождь: художественно-литературный сборник / под ред. Н. А. Семашко. М.: Изд-во Комиссии помощи детям при Президиуме Моссовета, 1924. Имеются и книги с образами Ленина, выпущенные при его жизни. См.: Альтман Н. И. Ленин / Рисунки и обложки работы Натана Альтмана. Петербург: Отд. изобразительных искусств Нар. ком. по просвещению, 1921.

²³² Бойко А. Интерпретация образа В. И. Ленина в выставочном проекте и коллекции актуального искусства Государственного музея политической истории России // В. И. Ленин в современном мире: материалы Международной научно-практической конференции. 22 апреля 2013 г., Разлив. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2013. С. 17–22.

²³³ Вашиш К., Бабурина Н. Реальность утопии: искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 156–167; Кокен Ф.-К. Образ Ленина в революционной и постреволюционной иконографии / пер. с франц. Т. В. Партаненко // *Studia culturae*: альманах. 2004. № 7. С. 271–296; Шефов А. Лениниана в советском изобразительном искусстве. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1986; Bonnell V. E. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997.

²³⁴ Вашиш К., Бабурина Н. Реальность утопии...; Кокен Ф.-К. Образ Ленина...; Котеленец Е. А. Битва за Ленина. Новейшие исследования и дискуссии. М.: АИРО-XXI, 2017; Москвин Д. Е. «Долгая лениниана»: эволюция образа Ленина в отечественной визуальной культуре // *Символическая политика*: Сб. науч. тр. / под ред. О. Ю. Малиновой. М.: ИНИОН РАН, 2014. С. 128–145; Платтер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010; Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в советской России / пер. с англ. С. Л. Сухарева. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999; Эннкер Б. Формирование культа Ленина в Советском Союзе/ пер. с нем. А. Г. Гаджикурбанова. М.: РОССПЭН, 2011.

²³⁵ Майсрян А. А. Другой Ленин. М.: Вагриус, 2006. 448 с.; Bonnell V. E. *Iconography of Power...*

²³⁶ Вашиш К., Бабурина Н. Реальность утопии...; Bonnell V. E. *Iconography of Power...*

²³⁷ Кокен Ф.-К. Образ Ленина...

²³⁸ Эта информация взята нами из наиболее полного издания фотографий Ленина. См.: Ленин. Собрание фотографий и кинокадров: В 2 т. / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС / сост. А. М. Так и др. Изд. 2-е, доп. и испр. М.: Искусство, 1980. Т. 1: Фотографии 1874–1923. Однако мы не можем назвать цифру в 410 фотографий окончательной. Уже после 1980 г. продолжали «всплывать» новые фотографии или более полные версии известных кадров — как, например, фотоснимки, о которых в 1986 г. писали сотрудники Государственного музея Великой Октябрьской социалистической революции

мы решили ограничиться анализом лишь нескольких фотографических репрезентаций, включённых в визуальный ряд плакатов и открыток, поскольку по поводу остальных не имели данных о том, что они «работали» в качестве пропагандистских материалов периода гражданского противостояния (то есть, что они были опубликованы в печатных изданиях или циркулировали иначе)²³⁹.

Что касается рисованных изображений, то образ Ленина представлен непропорционально в зависимости от медийного источника репрезентации: например, плакатов обеих противоборствующих сторон удалось найти всего несколько, открыток — тоже немного, причём «белая» пропаганда практически отсутствует, карикатур — напротив, немало, но советская пропаганда количественно сильно уступает антибольшевистской. Также изменяется количество изображений в одних и тех же источниках в разные временные периоды Гражданской войны: например, имеется существенное количество карикатур на Ленина из журналов либеральной направленности за период со второй половины 1917 г. до середины 1918 г., однако позже по понятным причинам оно стремительно сокращается. Несмотря на имеющийся количественный дисбаланс, мы включаем в анализ изображения Ленина с различных носителей информации, суммировав их по противоборствующим сторонам.

Большевистская пропаганда

Открытки

Подавляющее большинство обнаруженных нами открыток с изображением Ленина принадлежит «красной» пропаганде. В основном они транслируют индивидуальные ленинские фотообразы. Некоторые открытки представляют собой композицию из фотографий деятелей мирового революционного движения или вождей российской революции с Лениным в числе прочих. Похоже, что открытки изучаемого нами периода задействовались властью в качестве средства «ликбеза» для населения огромной страны, информируя о том, кто является главой правительства советского государства. Если обратиться к подписям, сопровождающим большинство изображений, то они воспроизводят название государственной должности, занимаемой Лениным: Председатель (Совета) Народных Комиссаров (Р.С.Ф.С.Р.) (в скобках указаны слова, которые иногда опускались в подписи — Е. О.).

Забавно, что на открытках с подобной подписью 1917–1918 гг. выпуска (переиздававшихся, впрочем, и позже) представлены так называемые тюремные снимки Ленина с регистрационной карточки Московского охранного отделения в профиль и анфас, сделанные ещё в 1895 г. Этот образ — молодого человека с шевелюрой, бородой, в громоздком пальто — имел не очень много общего с внешностью вождя периода революционных событий. Однако надо учесть, что до 1917 г. визуальных документов, свидетельствовавших о том, каков он из себя, было очень мало. Поэтому в самые первые годы советской власти циркулировали те снимки, которые удовлетворяли, по-видимому, минимальному количеству требований²⁴⁰. Например, мы встретили открытку 1918 г. издания, представлявшую фотографию, на которой Ленин запечатлён после заседания I

(ныне — ГМПИР). См.: Бобров В., Кулегин А. Дорогие черты вождя // Вечерний Ленинград. 21.01.1986. С. 2.

²³⁹ По данным вышеуказанной книги «Ленин. Собрание фотографий и кинокадров» лишь редкие фотографии были опубликованы до 1923 г.

²⁴⁰ Мы можем предположить, что главное — чтобы снимок содержал фигуру Ленина, снятую крупным планом, и был такого качества, которое позволяло бы перепечатку.

Всероссийского съезда по просвещению²⁴¹. Сохранились воспоминания Н. К. Крупской об этом изображении: «Лето 1918 года было исключительно тяжёлое. Ильич уже ничего не писал, не спал ночей. Есть его карточка, снятая в конце августа, незадолго до ранения: он стоит в раздумье, так выглядит он на этой карточке, как после тяжёлой болезни»²⁴². Правда, чаще всего на открытках тиражировался один из самых первых фотообразов Ленина работы М. Наппельбаума, выполненный в январе 1918 г., считающийся, по более поздним оценкам, одним из самых удачных его портретов. Среди прочих можно встретить снимки П. Оцуца, сделанные в Кремле в течение осени 1918 г.

Несмотря на то, что едва ли кто-нибудь целенаправленно отбирал фотоизображения Ленина для тиражирования на открытках тех лет, определённая идеологическая работа видна в экземплярах, представлявших собой композицию из нескольких фотообразов. Так, наппельбаумский Ленин появляется чаще всего в паре с фотографией Маркса (см.: «КАРЛ МАРКС»), а также в череде фотопортретов соратников по партии и коллег по революционной борьбе.



Открытка «Владимир Ильич Ульянов (Н. Ленин). Председатель народных комиссаров» (1917–1918)

Плакаты

Образ Ленина отсутствует в большинстве плакатов визуальной пропаганды периода Гражданской войны в России²⁴³, общее количество изображений подобного формата с его участием невелико. Плакаты, включающие в свою композицию фотопортрет или перерисовку фотопортрета Ленина, появляются в 1918 г.; отметим, что обнаруженные нами варианты подобных изданий датируются 1918–1921 гг. Так, мы видим Ленина на рекламном плакате газеты «Известия», на котором его фотообраз соседствует с марксовым²⁴⁴. Та же пара — Ленин и Маркс — встречается в работе А. П. Апсита «Первое мая [—] международный праздник труда» (М., 1919; илл. 52). Рисованные портреты Ленина, выполненные на основе фотографии, представлены на изображениях, посвящённых различным годовщинам, отмечавшимся советской властью²⁴⁵. На плакате Н. Н. Поманского под названием «Фронтовые частушки» (1921) красноармейцы держат портреты Ленина и Троцкого, олицетворяющие советскую власть, над поверженным генералом Деникиным. В перечисленных работах художники копируют образ Ленина с вышеупомянутой фотографии М. Наппельбаума января 1918 г., то есть используют актуальный времени внешний облик вождя. Контекст, в котором представлены фото — газета «Известия» как рупор новой власти, праздники или памятные даты молодого советского государства, — акцентирует роль Ленина как основоположника

²⁴¹ Речь идёт о снимке неустановленного фотографа «В. И. Ленин и Н. К. Крупская выходят из здания Высших женских курсов после заседания I Всероссийского съезда по просвещению» (М., 28 августа 1918).

²⁴² Цит. по: Филиппов Л. Н. К. Крупская о фотопортретах Ленина // Советское фото. 1965. № 3. С. 3.

²⁴³ Это мнение, в том числе В. Боннелл и Ф.-К. Кокена: Кокен Ф.-К. Образ Ленина...; Bonnell V. E. Iconography of Power...

²⁴⁴ Речь о плакате-афише с двумя фототипическими портретами Ленина и Маркса «Требуйте у всех газетчиков и читайте газету «Известия Всероссийского центрального исполнительного комитета Советов крестьянских, рабочих, солдатских и казачьих депутатов» (Пг., 1918).

²⁴⁵ Речь о плакатах «Вторая годовщина пролетарской революции. В. И. Ленин» (М., 1919) и «Борцам за освобождение» (Симбирск, 1921).

и руководителя. В отличие от открыток, фотопортрет Ленина на плакатах выполнял не столько информационную функцию, сколько работал на конструирование образа нового советского государства, подобно пазлу складывавшегося из названий праздников, чествования значимых деятелей революционного движения, портрета главы правительства и остального. Вместе с тем используемый в контексте композиции плаката фотографический образ (или рисунок на его основе), хотя и наделяется символическим содержанием, представляет Ленина конкретной персоной, отсылает к его личности.

В 1919 г. появляются рисованные многокадровые плакаты ВЦИК авторства М. М. Черемных «Кричат капиталисты», «Выгнал трудящийся капиталиста», «Жили себе поживали буржуи», а также плакат Д. С. Моора, где Ленин изображён с факелом в руке впереди колонны рабочих²⁴⁶. Эти плакаты представляют нам Ленина как «агитатора», «большевика — друга рабочих и крестьян», «учителя», а также «лидера рабочих». Необходимо отметить простоту созданных этими авторами образов: здесь Ленин изображён без лишнего пиджета, шаржированно. Как мы видим, количество ролей, приписываемых ему на этих конкретных плакатах, ограничено: лидер, мудрый друг, готовый раскрыть глаза, объяснить, что делать, и даже встать во главу колонны, Ленин представлен как человек, действующий на основе своего ума и авторитета. Его внешность вполне заурядна. Ф.-К. Кокен довольно ярко описывает вождя с плакатов Черемных так: «...в пиджаке и жилете, коренастый, маленького роста, без всякой выверенности или торжественности, „большевик“ Ленин здесь имеет вид актёра, равного другим, без всякой атрибутики, кроме своей неизбежной кепки»²⁴⁷. Мы видим личность, и, что немаловажно, стоящие за личностью партия большевиков, «первое в мире государство рабочих и крестьян» или же идея «мировой революции» пока ещё находятся на втором плане, уступая ситуативной деятельности Ленина-человека. Дальнейший анализ метаморфоз, произошедших



Плакат М. М. Черемных «Кричат капиталисты» (М., 1919)

²⁴⁶ К. Вашик и Н. И. Бабурина указывают, что этот эскиз Моора был отклонён коллегией отдела агитации и пропаганды Государственного издательства (ГИЗ), куда плакат был представлен на рассмотрение в октябре 1919 г. Вашик К., Бабурина Н. И. Реальность утопии... С. 158.

²⁴⁷ Кокен Ф.-К. Образ Ленина... С. 276.

с ленинскими репрезентациями в плакатах, показывает нам, что по мере того, как советская власть будет утверждаться, личностное станет исчезать из изображений, фигура Ленина начнёт воплощать Идею, для чего из «человека, равного остальным» он станет «сверхчеловеком».

1920 г. — год 50-летия руководителя советского государства, а также первого издания его сочинений — датирует содержательные изменения в ленинских репрезентациях. В это время появляется плакат В. С. Щербакова «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма», на котором Ленин обретает символическую позу — его правая рука вытягивается вдаль, указывая направление движения, перспективу для огромного количества людей, подразумеваемых композицией изображения. Несмотря на то, что указующий жест отнюдь не был изобретением этого художника, новизна плаката заключалась в роли, приписываемой Ленину, — предсказателя будущего, провидца. До этого плаката Ленин бывал репрезентирован лидером, мудрым человеком, но не мессией, не тем, кто чужд каких-либо сомнений.

Интересен и вышедший в том же году плакат авторства В. Н. Дени по рисунку М. М. Черемных «Тов[ариш] Ленин очищает землю от нечисти» (илл. 28). Он предлагает вниманию зрителя весёлый карикатурный образ вождя, выметающего метлой представителей старого режима со всего земного шара; в основу плаката лёг рисунок (илл. 27), не единожды опубликованный в газетах в 1918 г.²⁴⁸ На первый взгляд может показаться, что плакат и рисунок идентичны, но если их тщательно рассмотреть, то можно заметить интересные превращения, произошедшие с образом Ленина. Прежде всего, изменения коснулись размеров изображённых на рисунке персонажей: Дени увеличил фигуру Ленина, а фигуры «нечисти» (царя, попа, буржуя) — напротив, сделал меньше, чем они были у Черемных. Также изменились элементы ленинской одежды. У Черемных он был одет в куртку (возможно, пиджак) и брюки, а также в довольно простые массивные ботинки и кепку. Такая одежда вполне соответствовала занятию — махать метлой и убирать мусор. На плакате Дени кепка сохраняется, но раскрашивается художником в щёгольскую клетку. Ленинские пиджак и брюки приобретают чёрный цвет; дорисовывается чёрный галстук; ботинки изменяют форму и из грубых и громоздких становятся элегантными. Теперь перед нами человек, одетый с иголки. Образ, переформатированный Дени, более дистанцирован по отношению к простому человеку, чем на исходном изображении 1918 г.

Увеличение фигуры Ленина по сравнению с фигурами остальных персонажей мы видим и в двух работах, вышедших в 1922 г. На одной из них — «Пять лет у руля советского корабля! Да здравствует наш Ильич, да здравствует власть Советов!» (илл. 29) — художник Весели изображает Ленина кормчим большого корабля, при этом кормчий единственный имеет прорисованные черты лица и выглядит значительно крупнее остальных фигурок матросов. На другой, авторства А. Соколова — «Пусть господствующие классы содрогаются перед коммунистической революцией» — Ленин стоит на земном шаре, слишком маленьком для его роста. При этом фигуры рабочего и крестьянина, присутствующие в композиции, вдвое меньше ленинской, но шар не выглядит большим и для них. Вообще Соколов сумел соединить в одном изображении выдающийся размер фигуры вождя с символическим указующим жестом его вытянутой вперёд руки, а также с земным шаром как местом масштабных ленинских преобразований. Оба плаката, наполненные символами, репрезентируют Ленина как олицетворение нового социального порядка (называемого властью Советов или коммунизмом), новой жизни: в них он теряет свои специфически-человеческие, личностные черты.

Уже к 1920 г. сформировалось устойчивое сочетание элементов одежды, в которую художники «одевали» Ленина на плакатах. Наряду с костюмом-тройкой и белой

²⁴⁸ Напр., в газете «Беднота» под названием «Тов. Ленин за работой» (1918. № 185. С. 1).

рубашкой с галстуком, а также начищенными до блеска ботинками следует назвать и кепку. Всё же, стоит отметить, что значение кепки как составного элемента образа вождя применительно к изучаемому нами периоду не очень велико. Тем не менее она встречается в ряде плакатов. Довольно трудно вообразить себе мысли современников об эклектических элементах ленинского образа. Кепка, очевидно, должна была служить символом близости к рабочему классу: как пишет Ф.-К. Кокен, Ленин заимствовал этот элемент своего амплуа из наследия Французской революции²⁴⁹. Однако в остальном вождь никак не походил на рабочего, а жилетка, белая рубашка и галстук, равно как и начищенные ботинки, вообще говоря, выдавали его непролетарское происхождение. Мы согласимся с мнением В. П. Булдакова, анализирующего ленинский имидж: «Для российских пролетариев человек в потёртой, но всё же господской „тройке“, нелепо соседствующей с дурацким картузом, вряд ли стал ближе. Но дело в том, что Ленин выбился из привычного, „классово“ различного зрительного ряда: по внешнему облику он теперь не походил ни на кого...»²⁵⁰. Забегая вперёд, отметим, что кепка у Ленина фигурирует главным образом на плакатах, что определяется их аудиторией, а также задачами, ставившимися перед этим медийным источником. Именно плакаты взяли на себя функцию донести до зрителя символическую связь Ленина и рабочих (а также простых людей вообще). На (немногочисленных, правда) карикатурах в печатных советских изданиях Ленин предстаёт несколько иначе.

Карикатуры

Карикатуры на Ленина в пропаганде «своих» встречаются не часто. Среди авторов редких имеющихся экземпляров — В. Денисов и Д. Моор. Исследователи не раз с иронией отмечали тот факт, что эти художники, успешно создававшие карикатуры в либеральной прессе в 1917 г., потом с не меньшим успехом работали на советскую власть²⁵¹. Интересно, что ещё в революционную эпоху у Моора сложился свой стиль изображения Ленина, и на более поздних карикатурах, выходивших в советских журналах, от этого стиля кое-что осталось — например, манера изображать чрезмерно большой и выпуклый лоб, узкие раскосые глаза. На нарисованный в 1922 г. Ленин Моора улыбается в усы, его глаза прищурены, нос нормального размера и не вздёрнут — и выражение лица приобретает совершенно другую по сравнению с образом 1917 г. семантику: вождь уверен в себе, мудр, спокоен. На нём неизменные ботинки, чёрный пиджак и брюки, и главное — его фигура в одном случае — крупнее²⁵², в другом — многократно больше фигур остальных имеющихся на рисунке людей²⁵³. На этих изображениях Ленин предстаёт в виде человека, один жест которого даёт опору «своим», одно появление которого вносит смятение в стане «чужих»²⁵⁴. Даже праздничное событие не обходится без символического, «наблюдающего» присутствия Ленина — пусть он и изображён в стороне от всех²⁵⁵. На рисунке-иллюстрации на букву «И» (где «Ильич железную метлой сметает сволочь с мостовой»), выполненном Моором для «Азбуки красноармейца»,

²⁴⁹ Кокен Ф.-К. Образ Ленина... С. 274.

²⁵⁰ Булдаков В. П. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. М.: РОССПЭН, 1997. С. 217.

²⁵¹ См., напр.: Россомехин А. Прогерманский Иуда // Историк. 2017. № 7–8. С. 72.

²⁵² Карикатура Д. Моора «Отступление до урожая». Крокодил. 1922. № 11 (23). 7 нояб. С. 14.

²⁵³ Карикатура Д. Моора «Появление Ленина на всемирной конференции». Крокодил. 1922. Инф. из книги: Враги и друзья в зеркале Крокодила: 1922–1972. М.: Правда, 1972. С. 9.

²⁵⁴ Речь идёт не о реальном, а о «символическом» появлении Ленина на Генуэзской конференции в 1922 г.

²⁵⁵ Карикатура Д. Моора «Праздник урожая». Крокодил. 1922. № 5 (17). 24 сент. С. 8–9.

его «Ильич» отсылает к образу Ленина Черемных/Дени 1920 г.: те же символические акценты расставлены и тут²⁵⁶.

У художника В. Денисова (Дени) есть карикатуры с образом Ленина, опубликованные в начале 1922 г. на страницах «Правды». Обе карикатуры касаются внешней политики: в «Генуэзской Татьяне»²⁵⁷ премьер-министр Великобритании Ллойд-Джордж представлен в роли онегинской Татьяны, вздыхающей напротив портрета с Лениным; в «Вопле наболевшей души»²⁵⁸ израненный ангел мира плачет перед Лениным и утверждает, что без него не поедет на конференцию. Мы видим удивительное сходство визуальных образов советского вождя авторства Дени с работами Моора: пусть Ленин Дени не имеет такого выпуклого лба и выраженной лысины, но мы встречаем узнаваемый прищур и усмешку в усы. Уже в 1923 г. морщинки у прищуренных глаз (наряду с бородкой, усами и фрагментами волосяного покрова головы вокруг лысины) будут указаны художником К. Елисеевым в «комплекте особых примет», используемом в случае необходимости «изготовления» портрета Ленина к революционному празднику²⁵⁹.

Карикатуры на Ленина других художников также не выбиваются из общего тренда. Символическая роль Ленина — тема карикатуры И. Малютина «Маяк коммунизма»²⁶⁰. Ленин, одетый в пальто и кепку, одновременно и освещает огромным прожектором маяка путь барахтающимся в волнах людям, и (символически, с высоты маяка) протягивает им руку. В сюжете работы Д. Мельникова «Рождество Красной армии» используются библейские мотивы²⁶¹. Это одно из редких изображений, в котором фигура Ленина не является главной: в качестве «девы Марии», родившей Красную армию, представлен Лев Троцкий, а Ленину досталась роль «Иосифа».



Карикатура Д. С. Моора
«Отступление до урожая»
(Крокодил. 1922. № 11 (23). 7 нояб. С. 14)

Антисоветская пропаганда

Карикатуры

Фигура Ленина вызывала неослабевающий интерес у художников-карикатуристов на протяжении всего первого года Гражданской войны вплоть до августа 1918 г., когда большевики закрыли последний оппозиционный журнал²⁶². К сожалению, имеющееся у нас небольшое количество изображений из журналов и газет, которые ещё продол-

²⁵⁶ Ленин многократно крупнее «сволочи», которую он «сметает с мостовой». См.: Моор Д. С. Азбука красноармейца. М.: Государственное изд-во, 1921. Иллюстрация и текст к букве «И» — «Ильич». С. 9.

²⁵⁷ Правда. 1922. № 18. 25 янв. С. 1.

²⁵⁸ Правда. 1922. № 46. 26 февр. С. 1.

²⁵⁹ Речь идёт о публикации в журнале «Красный перец» под названием «Массовое и недорогое изготовление портретов вождей». Красный перец. 1923. № 14. Октябрь. Последняя страница обложки.

²⁶⁰ Карикатура И. Малютина «Маяк коммунизма». Крокодил. 1922. № 8 (20). Октябрь. Обложка.

²⁶¹ Карикатура Д. Мельникова «Рождество Красной армии». Крокодил. 1922. № 11 (23). 7 нояб. С. 12.

²⁶² Речь идёт о «Новом Сатириконе», закрытом в начале августа 1918 г. См. о сатирических журналах 1917–1918 гг.: Бубенцова А. В. Сатирические журналы Петрограда за 1917 г. как источники информации о

жали свою деятельность на неподконтрольной большевикам территории, не позволяет делать обоснованные выводы о динамике репрезентаций Ленина в карикатурах за весь период Гражданской войны. Тем не менее интересно проанализировать тематику имеющихся изображений с его участием за первый год гражданского противостояния, а также постараться проследить траекторию изменения его образа.

Как отмечает А. Россомахин, перечень ролей, приписывавшихся Ленину карикатуристами, достаточно широк²⁶³. Просматривая изображения, мы встретим Ленина-оратора, дезертира, провокатора, поджигателя, ангела Анархии, пролетария, контрреволюционера, шпиона, любовника России, убийцу России, врача, портного, рыбака, антрепренёра, спасателя на воде, сеятеля, Ленина в роли Владимира Красное Солнышко, Николая II, Иуды... Он представлен в различных визуальных ипостасях: стоит отметить одноименного снеговика; чемодан с надписью «Ленин», отправлявшийся в Троянском коне из Германии в Россию; встречается карикатура с памятником Ленину, поставленным «благодарной Германией». Постараемся систематизировать визуальные образы, чтобы сделать выводы об особенностях и динамике репрезентации.

В карикатурах Ленин предстаёт не как семьянин, не как мужчина, не как почитатель современного искусства, а как политик. Этот политик имеет совершенно конкретные ориентации — он большевик, иногда его маркируют как человека, которому близки анархические идеи. Однако сюжеты, связанные с его политической деятельностью, довольно разнообразны. Например, его репрезентируют как самостоятельного политика и как марионетку кайзера Вильгельма. Далеко не все карикатуры акцентируют внимание на принадлежности Ленина к партии большевиков. Не будем забывать про изменения социального статуса Ленина за рассматриваемый период (от лидера партии большевиков до главы исполнительной власти государства), что, безусловно, также нашло отражение в изображениях.

Ленин-большевик

Для изображений Ленина-большевика характерно акцентирование его партийной принадлежности. Чтобы подчеркнуть этот момент, карикатуристы изображали его в компании соратников по партии, представителей других партий, в контексте штаб-квартиры большевиков (особенно полюбился карикатуристам балкон особняка балерины Кшесинской, но Смольный тоже не был забыт), с газетой «Правда», с бумагой с надписью «Сепаратный мир», с флагом «Долой войну» и т. п.

Основные идеи, заложенные в репрезентациях Ленина-большевика, тесно связаны с дискурсом о большевиках и ленинцах в сатирической прессе того времени. Отметим, что в некоторых случаях большевики назывались ленинцами. Так, например, подпись к карикатуре Б. Антоновского «Ленинцы и армия», на которой изображён «ленинец», вцепившийся в ногу русскому солдату, однозначно маркирует его как большевика: «Большевик: — Куда?! Наступать? Врёшь, не пущу!»²⁶⁴. Однако, возможно, стоило бы говорить о ленинцах как о людях, в той или иной степени сочувствовавших большевикам, людях, которых достигала ленинская агитация. Показательна карикатура А. Лебедева «Ленинцы взбесились», опубликованная в июльском выпуске «Петроградской газеты» как раз во время печально известных июльских событий: на ней изображён брызгающий слюной, вырывающийся кентавр с головой Ленина²⁶⁵, которого пытаются

революционных событиях (по материалам фондов библиотеки Российской академии наук) // Общество. Среда. Развитие. 2017. № 3. С. 8–14.

²⁶³ Россомахин А. Прогерманский Иуда... С. 70.

²⁶⁴ Новый Сатирик. 1917. № 28. Август. С. 9.

²⁶⁵ Художник А. Лебедев изобразил голову Ленина в свойственной ему манере; то, что это именно Ленин, становится ясно, если посмотреть другие карикатурные репрезентации этого автора: например, карикатуру

ся удерживать за вожжи руки Временного правительства. В данном случае «ленинцами» могли быть и большевики, и анархисты, и просто те люди, которые поддерживали беспорядки. Журнал «Пугач» выработал свой образ ленинца, но не называл этого персонажа большевиком: это мужичок в кепке, в целом небрежно одетый, с недовольной гримасой на лице, промышляющий разбоем и грабежом. В карикатуре А. Радакова «Законная просьба» из июльского выпуска журнала «Новый Сатирикон» представлены «анархист», «ленинец» и «биржевик» в качестве пятен на «солнце свободы»²⁶⁶. Таким образом, ленинцев и большевиков при желании можно разделять, хотя эти образы сильно перекликаются содержательно.

В сатирических журналах того времени не было единого визуального стереотипа большевика: они изображались по-разному²⁶⁷. Однако, репрезентируя большевиков, художники проводили несколько конкретных идей: первая — что они ответственны за анархию, грабежи и беспорядки²⁶⁸, вторая — что их деятельность связана с работой на Германию, третья — что они имеют низкий уровень культуры. Первая и вторая идея нашли своё отражение и в образе Ленина-большевика.

Пролистывая подшивки журналов, легко заметить, что в 1917 г. карикатуристы проводили параллель между большевиками и анархистами; например, в комментарии к карикатуре июльского номера журнала «Барабан» значится: «У анархиста Асина спина была татуирована. Ввиду близости большевиков к анархистам — посмотрим: нет ли какой-нибудь татуировки на спинах: 1) Нахамкеса-Стеклова; 2) Луначарского; 3) Ленина»²⁶⁹ (выделено мной — Е. О.). Более того: зачастую именно большевики связывались с угрозой анархии. Так, в специальном тематическом сентябрьском номере «Трепача» на рисунке «Что видит ребёнок» среди прочих персонажей изображён большевик, который кричит: «Анархия!»²⁷⁰ Ленину не раз приписывали деятельность по провоцированию и организации беспорядков. Это отразилось в большинстве карикатур, где он изображён в качестве агитатора, например — среди солдат, как на рисунке Д. С. Моора «Университет дезертирства» в июльском номере «Будильника»²⁷¹. Другой пример, в котором Ленин предстаёт поджигателем в прямом смысле слова (подливает из шланга керосин в бушующий над Петроградом огонь), — карикатура неизвестного автора в майском номере газеты «Петроградский листок»²⁷². Примечательно изображение главы партии большевиков на обложке июньского номера журнала «Барабан» (илл. 26) в качестве летящего по небу ангела, разбрасывающего бомбы; подпись к этой карикатуре гласит: «По небу полуночи Ленин летел и песню анархии пел»²⁷³. На карикатуре неизвестного художника под названием «Между властью и анархией», опубликованной также на обложке «Барабана», изображены две чаши весов: на одной из них, судя по подписи, сидит глава Временного правительства князь Львов, а на другой — Ленин, с которым, исходя из названия, и связывалась анархия²⁷⁴.

«Из его мыслей» (Петроградская газета. 1917. № 146. 25 июня. С. 2) или серию из четырёх изображений «Карьера Ленина или время — деньги» (Петроградская газета. 1917. № 163. 15 июля. С. 3).

²⁶⁶ Новый Сатирикон. 1917. № 24. Июль. С. 8.

²⁶⁷ Орех Е. А., Бойцова О. Ю. Политические акторы на детских рисунках 1917–1918 гг.: социологическая рефлексия (на основе коллекции В. С. Воронова из фондов ГИМ) // Журнал социологии и социальной антропологии. 2017. № 4. С. 195.

²⁶⁸ Об этом говорит В. Аксёнов. См.: Аксёнов В. Журнальная карикатура как зеркало общественных настроений в 1917 г. // Вестник ТвГУ. Серия: История. 2017. № 1. С. 12.

²⁶⁹ Барабан. 1917. № 14. Июль. С. 3.

²⁷⁰ Трепач. 1917. № 22 («Детский»). Сентябрь. С. 8.

²⁷¹ Будильник. 1917. № 26. Июль. С. 9.

²⁷² Петроградский листок. 1917. № 127. 27 мая. С. 2.

²⁷³ Карикатура неизвестного художника «Враг народа». Барабан. № 9. Июнь. Обложка.

²⁷⁴ Барабан. № 10. Июнь. Обложка.

Вторая идея — о связи большевиков и Германии — ярко выражена в плакате авторства известного русского художника И. Билибина «О том, как немцы большевика на Россию выпускали»²⁷⁵. Заросший, волосатый большевик, которого солдаты германской армии провожали в Россию, изображён в шляпе с полями, пиджаке, с газетой «Правда» в кармане пиджака, в красном шарфе и с красным флагом, на котором написано «Все долой». Подпись к плакату в стихотворной форме очень ёмко отразила страхи, мнения и домыслы, транслировавшиеся сатирическими изданиями того времени на этот счёт:

...Вылезай-ка, большевик!
Подымай в России крик!
Не веди войскам сражаться,
Зови с немцами брататься!
Бородой своей трясись,
Околесицу неси!
Пусть бранятся, всех ругают,
Всё хватают, всё ломают;
Пусть всё в клочья раздерут!
Мы же будем тут как тут!
Русских голыми руками
Заберём мы с потрохами!..

Ещё до печально известных петроградских событий 3–5 июля журнал «Барабан» на обложке июньского номера представил карикатуру, на которой изображены «большевики-интернационалисты», подвешенные, как куклы, на ниточках, притом что кукловодом выступает рука в железной перчатке с надписью Germany²⁷⁶. В июле эта тема обретает новый импульс: так, в подписи к рисунку «На Германском курорте» из журнала «Барабан» приведён диалог двух немок:

«(1) — А где Ваш муж?

(2) — О, он получил хорошую правительственную командировку в Россию: служит большевиком при русской правительственной социал-демократической партии»²⁷⁷.

Журнал «Стрекоза» публикует карикатуру, на которой представлена крупная фигура вооружённого большевика в широкополой шляпе, шествующего с флагом «Да здравствует анархия!», а рядом с ним семенит Николай II: «Вы не только помогли моему другу Вильгельму, товарищ, вы и мне очень помогли, так как, благодаря вам, публика стала править не по дням, а по часам»²⁷⁸.

Связь большевика-Ленина с немцами в определённые месяцы 1917 г. (как, например, в июле) становится лейтмотивом журнальных и газетных карикатур; вообще эта тема неизменно воспроизводится с апреля 1917 г. вплоть до момента, когда сатирические журналы один за другим прекратили своё существование. Изображения муслируют вопрос о якобы имевшемся тайном соглашении Ленина с кайзером Вильгельмом, представляя первого как засланного немцами шпиона, агента, помогающего им реализовывать свои интересы в России.

²⁷⁵ О времени создания плаката доподлинно известно только то, что это 1917 г., но из заметки на тему цензуры, опубликованной в «Новом Сатириконе», следует, что уже 1 сентября 1917 г. «Временный военный комитет постановил выпуск листка „Как немцы большевика на Россию выпускали“ задержать» (см: Аркадский Л. В.Ц.И.К.С. и С.Д. Новый Сатирикон. 1917. № 38. С. 11), таким образом, можно предполагать, что плакат-карикатура был выпущен ранее сентября 1917 г.

²⁷⁶ Барабан. 1917. № 12. Июнь. Обложка.

²⁷⁷ Барабан. 1917. № 14. Июль. С. 7.

²⁷⁸ Стрекоза. 1917. № 30. Август. Обложка.

Исследователи визуального ряда сатирических журналов периода двух революций 1917 г., говоря о репрезентациях Ленина, обращают внимание на проведение карикатуристами символической параллели между «продавшим Россию» Лениным и новозаветным Иудой²⁷⁹, а также делают акцент на обсуждаемом прессою сюжете немецких денег, выплаченных предателю²⁸⁰. Действительно, мешочек (или мешочки) с деньгами в руках Ленина встречается достаточно часто: например, на уже упоминавшемся нами рисунке неизвестного автора «Что видит ребёнок»²⁸¹, на серии карикатур А. Лебедева «Карьера Ленина или время — деньги»²⁸² и др. Немецкое происхождение денег маркируется либо присутствием на изображении самого кайзера, либо геральдическим германским орлом. Интересны вариации на эту тему: так, разнится количество немецких марок, приписываемых в качестве выплаченного гонорара (от символических 30 до 1 000 000). На одном из изображений сумма в 50 000 марок вытатуирована на спине персонажа²⁸³, а на рисунке под названием «Ленин-пролетарий или шило в мешке»²⁸⁴ одетый как немецкий рабочий человек с большой буквой «Л» на головном уборе «выскакивает» из мешка с деньгами. В феврале 1918 г. в журнале «Пулемёт» появляется карикатура В. Шаврина, изображающего всё те же мешочки с деньгами в руках Ленина — правда, в них уже не немецкие марки; подпись гласит: «Я сделаю немецкую революцию на русские деньги»²⁸⁵.

Как справедливо пишет П. Баратов, проблематика, связанная с Германией как российским врагом, имеет долгую историю, не переставала быть актуальной как минимум с Первой мировой войны²⁸⁶. В пособничестве немцам обвинялись периодически те или иные фигуры российского политического небосклона. Возможно, что Ленин, появившийся в карикатурах с апреля 1917 г., и заинтересовал журналистов поначалу именно потому, что вернулся на родину, проехав через вражескую территорию, да ещё и в пресловутом «пломбированном вагоне». В дальнейшем агитационная деятельность Ленина, его выступления с призывами к миру «без аннексий и контрибуций» лишь поддерживали его репутацию политика, чьи слова и поступки могут быть рассмотрены как приносящие пользу неприятелю. Но важно подчеркнуть, что карикатуристы отнюдь не ограничиваются муссированием темы «Ленин и немцы»: уже в апреле среди первых карикатур на Ленина есть те, в которых она не затрагивается вовсе. «Немецкой теме» не нашлось альтернативы только в июле 1917 г.

Также обратим внимание на то, что в рамках «немецкой темы» варианты репрезентаций Ленина не исчерпываются сюжетами службы кайзеру и немецкого финансирования. Так, в некоторых карикатурах прослеживается линия его одержимости идеями Интернационала и мировой революции, при этом немецкий пролетариат рассматривается как союзник в борьбе против капиталистов. В июльском номере «Трепача»

²⁷⁹ Речь идёт, главным образом, о карикатуре В. Денисова (Дени) «Верная служба — честный счёт», опубликованной на обложке июльского номера журнала «Бич» (№ 28), а также о карикатуре «А ещё говорят, что „история — не повторяется!“» художника, работавшего под псевдонимом Эспе, опубликованной на обложке сентябрьского номера журнала «Пугач» (№ 20). В одном случае Ленин-иуда одет в балахон, в другом изображён в костюме, но на обеих карикатурах он получает от немцев за свою работу мешочек с монетами, на котором значится символическая цифра «30», а также в обоих случаях художники надевают ему на шею удавку из верёвки, намекающую на неминуемое будущее предателя. Обе эти карикатуры подробно описаны А. Россомыхиным: *Россомыхин А. Прогерманский Иуда...*

²⁸⁰ Аксёнов В. Журнальная карикатура...

²⁸¹ Трепач. 1917. № 22. Сентябрь. С. 9.

²⁸² Петроградская газета. 1917. № 163. 15 июля. С. 3.

²⁸³ Вышеупомянутая нами карикатура о близости большевиков и анархистов: Барабан. 1917. № 14. Июль. С. 3.

²⁸⁴ Стрекоза. 1917. № 30. Август. С. 16.

²⁸⁵ Пулемёт. 1918. № 11. Февраль. С. 9.

²⁸⁶ Баратов П. Рисую революцию: революция 1917 г. в русской сатире и карикатуре начала XX века // Воронцово поле. 2017. № 1. С. 50–55.

карикатура художника Мi представляет Ленина, идущего навстречу немецкому офицеру (персонажу, имя которого стало нарицательным, — майору Прейскеру) и протягивающего ему руку, а подпись к карикатуре такова: «Товарищ Ленин: — Руку, товарищ!!! Да здравствует Интернационал! Смерть капиталистам земного шара и всем мелким буржуям. Руку!»²⁸⁷. Сентябрьский номер «Барабана» публикует карикатуру художника Скальда под названием «Рука, орошённая братской кровью. (Парвус, Ленин, Зиновьев, Луначарский и Троцкий)», где эти персонажи представлены как пальцы одной руки, а с каждого пальца стекает кровь²⁸⁸. Упоминание известного деятеля германского социал-демократического движения Парвуса в компании российских революционеров может трактоваться в контексте подозрений о немецком финансировании большевиков, однако слово «братской» в названии карикатуры позволяет интерпретировать его фигуру с точки зрения идейной близости названных персон. Вспомним и про вышеупомянутую «немецкую революцию на русские деньги». Наконец, осенью 1918 г. в самарском журнале «Горчичник» публикуется карикатура «Первые офицеры рабоче-крестьянского правительства» (автор — Квач), на которой изображён Ленин с флагом в руке, выступающий перед толпой; подпись к карикатуре такова:

«Ленин: — Не те товарищи, которые товарищи, а те товарищи, которые и не товарищи, а товарищи. Не так ли, товарищи! Умрём, товарищи!

Офицеры: — Хох! Да здравствует наш обожаемый Вилли! Умрём за него. Ура! Хох!»²⁸⁹.

Своеобразная игра словом «товарищи», а также ответ офицеров отсылает читателя к идеям большевистской пропаганды о сходстве положения пролетариата всех стран.

Отдельного упоминания заслуживает карикатура под названием «Угроза», опубликованная в газете «Раннее утро» в январе 1918 г.²⁹⁰ На ней — Ленин в шутовском наряде и кайзер Вильгельм, облачённый в доспехи и опирающийся на меч. Едва достающий ухмыляющегося Вильгельму до пояса, Ленин что-то говорит ему, жестикулирует, указывая на стоящих вдалеке солдат. В течение всего 1917 г. сатирики акцентировали внимание на том, что глава партии большевиков являлся немецким союзником, работал на немцев, но здесь он представлен иначе: пытающимся угрожать, защищать свои интересы — правда, безуспешно ввиду очевидного превосходства кайзера в силе. Едва ли на основе одного подобного изображения можно говорить об эволюции «немецкой темы», но сам факт наличия такой карикатуры важен как свидетельство изменения представлений о Ленине-политике.

Интересно отметить, что фигура Ленина отсутствует на карикатурах, высмеивающих большевиков и их союзников как людей низкой культуры, хамов, «свиней», которые кладут ноги на стол». А между тем тема «ножки а-ля большевик» была популярна с июля 1917 г.²⁹¹ Примечательно, что образ Хама I, созданного карикатуристами (В. Денисовым — в октябре 1917 г.²⁹², неизвестным автором — в декабре 1917 г.²⁹³) не содержал визуальных отсылок ни к образу рабочего, ни к образу крестьянина, ни к образу Ленина. Касательно последнего есть закономерное объяснение. Одевая Ленина в костюм и не изображая его неряшливым или ведущим себя по-хамски, сатирическая

²⁸⁷ Трепач. 1917. № 14. Июль. Обложка.

²⁸⁸ Барабан. 1917. № 17. Сентябрь. С. 13.

²⁸⁹ Горчичник. 1918. № 23. Сентябрь. С. 6.

²⁹⁰ Раннее утро. 1918. 21 января. Соответствующая вырезка из газеты представлена на сайте: <http://starosti.ru/archive.php?m=2&y=1918>.

²⁹¹ Например, карикатура художника Н. Д. «Не питательно и однообразно». Новый Сатирикон. 1917. № 25. Июль. С. 4.

²⁹² Карикатура «Владыка дней наших». Бич. 1917. № 38. Октябрь. С. 16.

²⁹³ Карикатура «Коронован в декабре 1917 г. Его Величество Хам I, Самодержец Всероссийский». Барабан. 1917. № 28. С. 10.

пресса либерального толка маркировала социальный статус главы большевиков, подчёркивая его дворянское происхождение. В той связи вспомним сатирическую миниатюру Л. Аркадского под названием «Крестьянство», опубликованную в октябрьском номере «Нового Сатирикона»:

«Неудобно иметь большую рыжую бороду и, даже посбрив её, на публичном собрании заявлять: „Мы, молодые девушки нашего подрайона, требуем...“. Ленин, выходящий теперь на страницах „Рабочего пути“, игнорирует это мудрое правило и весело декларирует: „Во имя чего мы, рабочие и крестьяне, должны признать это святое право?“

Если Ленин считает себя сразу и рабочим, и крестьянином только потому, что ему удалось вместе с Зиновьевым не явиться на суд, это большое заблуждение, это называется не крестьянством, а совсем иначе»²⁹⁴.

Обратим внимание на то, что изображения Ленина-большевика с соратниками по партии, на которых он позиционируется лишь как «один из» большевиков наряду с остальными, значительно уступают в количественном отношении вариантам его репрезентации в одиночку. При этом художники визуально маркируют его как представителя конкретной партии, но в то же самое время им, по-видимому, важно обратить внимание читателя на личность. Несколько слов нужно сказать про коллег и единомышленников Ленина, с которыми его изображали вместе. Это и А. Луначарский, и А. Коллонтай, и Ю. Стеклов, и М. Горький, и др.; но лидирует количество репрезентаций с Зиновьевым и с Троцким. В 1917 г. мы нередко встречаем на рисунках вдвоём Ленина и Зиновьева, а Троцкий приходит на смену последнему с декабря 1917 — января 1918 гг. Если рассматривать и сопоставлять изображения этих пар, то следует сказать, что обе они представлялись художниками схожим образом — как аферисты или неудачливые политики. Очень показательна карикатура «Ловля красной рыбки в мутной водиче (с глубочайшим отвращением посвящается Зиновьеву и Ленину)» из июльского номера журнала «Барабан»: на ней вышеуказанные горе-рыбаки пытаются ловить рыбу, но в итоге пойманная была рыба оказалась слишком большой и проглотила их обоих²⁹⁵. Настроение этой карикатуры справедливо и в отношении пары Ленин — Троцкий, о репрезентациях которой пойдёт речь ниже. Иногда даже сюжеты, в которых фигурируют эти два соратника Ленина, идентичны: так, летом 1917 г. мы встречаем карикатуру «Награждение», на которой Ленин и Зиновьев принимают орден из рук кайзера²⁹⁶. Вильгельм восседает на троне в мантии, украшенной немецкими геральдическими одноглавыми орлами. А в 1918 г. журнал «Бомба» представляет похожий рисунок под названием «Высочайшая благодарность»: изменился лишь спутник Ленина, да монарх получил приставку «экс» и стал российским, что следует из украшения мантии двуглавыми орлами²⁹⁷.

От большевика — к главе исполнительной власти

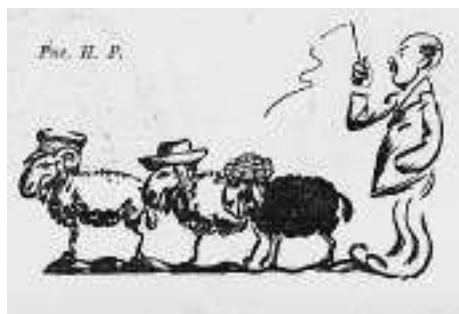
Изображения, характеризующие взаимоотношения Ленина и простых людей из народа, попадут в одну из самых малочисленных групп карикатур. В 1917 г. мы находим чуть ли не единственную карикатуру, на которой Ленин изображён с теми, чьи интересы бралась представлять его партия. Карикатура автора Н. Р. репрезентирует вождя пролетариата в роли пастуха: у него в руках кнут, впереди послушно идут три овцы (как

²⁹⁴ Новый Сатирикон. 1917. № 38. Октябрь. С. 10.

²⁹⁵ Барабан. 1917. № 13. Июль. С. 9.

²⁹⁶ Карикатура неизвестного автора «Награждение», подпись — стихи Вия. Петербургский листок. 1917. № 173. 20 июля. С. 2.

²⁹⁷ Карикатура худ. Гафиза «Высочайшая благодарность». Бомба. 1918. № 36. С. 5.



Карикатура худ. Н. П.
(Новый Сатирикон. 1917. № 31. Авг. С. 6)

часть стада?), две из которых — в кепках, одна — в шляпе²⁹⁸. Забавно, что «пастух» не имеет кепки на голове, хотя, как мы видели, на плакатах Ленину «надевают» кепку именно тогда, когда хотят подчеркнуть его близость рабочему классу.

Изредка встречаются карикатуры, на которых Ленин изображён в компании солдат. Летом 1917 г. на этих рисунках русские солдаты выгоняли взащей агитатора-provокатора или смеялись над ним. Такова, например, уже упоминавшаяся нами ранее работа Д. С. Моора «Университет дезертирства»²⁹⁹, а также рисунок неизвестного автора «На

русском фронте», опубликованный в июньском номере журнала «Пугач»³⁰⁰. Но уже в феврале 1918 г. мы встречаем карикатуру совершенно иного настроения, изображающую Ленина, к которому солдаты-инвалиды протягивают свои протезы и костыли: «О, добрый товарищ Ленин! Ты хочешь создать добровольную армию. На тебе наши костыли и протезы! Может быть, ты из этого и создашь что-нибудь добровольное!...»³⁰¹

Нельзя не упомянуть серию из четырёх рисунков А. Радакова «Новое платье императора», опубликованную в феврале 1918 г. в «Новом Сатириконе»³⁰². Эта серия создана по мотивам сказки Х. К. Андерсена и, за исключением финала, повторяет её сюжет: Ленин в паре с Троцким предстают в качестве пройдох-портных, шьющих императору — мужику в лаптях — невидимый наряд. В отличие от сказки, эта история заканчивается тем, что и придворные, и народ через несколько дней увидели, что император «покрыт великолепной горностаевой мантией»³⁰³. Вышеупомянутая пара большевиков предстаёт как люди, которым не просто сошла с рук, а даже вполне удалась грандиозная афера: несчастный крестьянин ходит голым, он сам, его придворные, да и остальной люд не понимают, что их обманули. Те же мотивы звучат в изображениях 1918 г. на тему отсутствия еды. Простые люди обескуражены, они хотят есть и скромно просят: «Хлебца бы!? Ваше-ство!...», а Ленин, которого художники делают ответственным за разрешение этой ситуации, занят своими идеями: либо взамен хлеба сыплет из рога изобилия декретами³⁰⁴, либо предлагает семье с ребёнком вместо еды красную гвоздику на огромном блюде³⁰⁵.

Вообще карикатуры на тему незадачливых управленцев — Ленина в одиночку или его в паре с Троцким — непрерывно появляются с января 1918 г. Художники обращают внимание на то, что «Власть, опирающаяся только на штыки, не всегда чувствует себя уютно»³⁰⁶, вменяют ему неспособность разобраться с «хронической революцией»³⁰⁷

²⁹⁸ Новый Сатирикон. 1917. № 31. Август. С. 6.

²⁹⁹ Будильник. 1917. № 26. Июль. С. 9.

³⁰⁰ Пугач. 1917. № 11. Июнь. С. 7.

³⁰¹ Карикатура А. Радакова «Военная идилия». Новый Сатирикон. 1918. № 3 («Идиллический»). Февраль. С. 5.

³⁰² Новый Сатирикон. 1918. № 4. Март. С. 12.

³⁰³ Цитата из подписи к карикатуре А. Радакова «Новое платье императора». Новый Сатирикон. 1918. № 4. Март. С. 12.

³⁰⁴ Карикатура «Рог изобилия», подпись художника неразборчива. Раннее утро. 1918. 28 января. Соответствующая вырезка из газеты представлена на сайте: <http://starosti.ru/archive.php?m=2&y=1918>.

³⁰⁵ Карикатура А. Радакова «День первомайской гвоздики». Новый Сатирикон. 1918. № 9. Май. С. 16.

³⁰⁶ Подпись к карикатуре Б. Антоновского «Шкотливая опора». Барабан. 1918. № 2. Январь. Обложка.

³⁰⁷ Карикатура Б. Антоновского «Специалисты». Петроградское эхо. 1918. 26 апреля. № 55. С. 2.

и беспрестанный выпуск новых декретов вместо решения насущных проблем³⁰⁸. Тон критики на большинстве изображений нельзя назвать резким, что, скорее всего, объясняется желанием ряда журналов и газет удержаться на плаву при новой власти. В этом контексте совершенно иначе выглядят репрезентации в журналах, выходивших в 1918 г. на неподконтрольной большевикам территории: например, в «Горчичнике» или в «Донской волне». В них Ленин демонизируется: например, его представляют сеятелем Смерти, засеивающим поле семенами, из которых всходят черепа³⁰⁹, или извергом-извращенцем, размахивающим новорожденным ребёнком, держа его за ногу³¹⁰.

По пути с Лениным

Мы уже писали о взаимоотношениях, которые карикатуристы приписывали Ленину и кайзеру Вильгельму, а также о том, что тема связи с немцами муссировалась журналистами до осени 1918 г. включительно. В мае-июне 1917 г. встречается пара рисунков неизвестного (одного и того же) автора, в которых за спиной Ленина или рядом с ним стоит черносотенец Марков^{311, 312}. Исследователями описаны карикатуры, вменявшие отдельным политическим персоналиям поддержку Ленина в критический момент его политической карьеры после событий 3–5 июля 1917 г.: речь идёт о министре земледелия эсере М. Чернове³¹³, а также о председателе исполкома Петросовета Н. Чхеидзе³¹⁴. Стоит остановиться на том, с кем ещё солидаризировали лидера большевиков и кому его противопоставляли.

Мы помним, что на июньской карикатуре «Между властью и анархией» назначенный «ответственным» за анархию Ленин противостоит законной власти — князю Львову. Интересна карикатура Д. С. Моора «На двух полюсах» с шуточным эпиграфом «Тов[арищ] Ленин и генерал Каледин оба по происхождению — казаки» и подписью: «Два казака — пара», опубликованная в ноябрьском номере «Будильника»³¹⁵. И Ленин, и донской атаман Каледин (отказавшийся поддержать Временное правительство и не



Карикатура А. Н. Воронцовского «Сеятель»
(Донская волна. 1918. № 7. 22 июля. С. 2)

³⁰⁸ Карикатура художника Михайлова-Спеермана «Дело кипит». Вечернее слово. 1918. 6 июня. № 50. С. 1.

³⁰⁹ Карикатура А. Воронцовского «Сеятель». Донская волна. 1918. № 7. 22 июля. С. 2.

³¹⁰ Карикатура художника Ли «Гробокопатели». Подпись к карикатуре не менее выразительна: «Ленин и Троцкий закапывают ещё живую Россию и её только что родившегося ребёнка-Свободу». Горчичник. 1918. № 15. Июль. С. 3.

³¹¹ Карикатура неизвестного художника, подпись: «Ленин: Долой дисциплину! Мир без аннексий и контрибуций! / Марков: Благодарю Вас, товарищ, Вы воскрешаете наши увядшие надежды». Пугач. 1917. № 7. Июнь. С. 8.

³¹² Карикатура неизвестного художника, подпись: «Марков (Ленину): — Старайся, товарищ, подливай маслица-то!.. Это на руку!». Петроградский листок. 1917. № 127. 27 мая. С. 2.

³¹³ Карикатура М. Ага «Игра в прятки». Бич. 1917. № 27. Июль. С. 13. (Описана в книге: Бич 1917. События года в сатире современников. М.: Бослен, 2017. С. 131.)

³¹⁴ Карикатура «Библийский случай». Новый Сатирик. 1917. № 28. Август. Обложка. Описана В. Аксёновым: Аксёнов В. Журнальная карикатура...

³¹⁵ Будильник. 1917. № 37–38. Ноябрь. Обложка.



Карикатура Д. С. Моора
«На двух полюсах. Два казака —
пара» (Будильник. 1917. № 37–38.
Ноябрь. Обложка.)

посодействовавший «корниловскому выступлению») представлены как две крайних точки российской политики. Тем не менее художник условно объединил эти фигуры на основе вреда, причиняемого, по его мнению, России каждым из них, и противопоставил этих персонажей всем остальным. Ещё ранее, в августе 1917 г., Моор рисует карикатуру «Большевики с другой стороны» с подписью «Чёрная гвардия (Рябушинский, Смирнов и проч.)».³¹⁶ По этому же принципу — причиняемого вреда — им проводится параллель между большевиками и капиталистами — представителями крупной буржуазии, коим был, например, банкир и миллионер П. П. Рябушинский.³¹⁷ Последние пытались наращивать своё влияние в период, когда лидеры большевиков по итогам июльских событий были вынуждены уйти на нелегальное положение, и активно выступали за ликвидацию двоевластия, против Советов СРД и министров-социалистов.

К слову, параллель между Лениным/большевиками, с одной стороны, и сторонниками «старого режима» — с другой, проводилась художниками и ранее. Так, на карикатуре «Утрамбовка пути свободы» автора Крейсна из апрельского выпуска журнала «Стрелы» Ленин, держащий в руке флаг с надписью «Долой войну», стоит перед огромным трамбовщиком на гряде обломков, среди которых — поверженные регалии императорской власти и германские шлемы.³¹⁸ Представляется, что Ленин виделся автору карикатуры как персонаж, которого предстоит «утрамбовать» наряду с остатками царизма, для того чтобы расчистить путь обновлённой свободной России. Этот же выпуск журнала проводит стихотворную параллель между Лениным и Николаем II (автор Р. Респ.):

Крайности сходятся.
(Разговор, который мог бы произойти, если бы они встретились)
Романов (с завистью): Счастливый Ленин, вас с экспресом
Везли германцы в русский край,
О вас прочёл я с интересом...
Ленин (гордо): Да, вас, товарищ Николай,
Германцы так не повезли бы,
Они вам верить не могли бы.
Романов (горячо): Нет, извините, дорогой,
Я вам ручаюсь головой,
Что если б выбраться до Ковно

³¹⁶ Будильник. 1917. № 29. Август. Обложка.

³¹⁷ П. П. Рябушинский уже становился ранее объектом высмеивания Моора. Так, в карикатуре «Стрижка процентов» или «Самсон в парикмахерской у товарища Далилы», опубликованной весной 1917 г. (см.: Будильник. 1917. № 18. Май. С. 9), он изображён в роли клиента парикмахера, которого, судя по подписи, просит стричь «осторожней» и «не очень коротко». В этом изображении перефразируется библейский сюжет о Самсоне, чьи волосы были источником его сверхъестественной силы. В роли обрезающей волосы Самсону филистимлянки Далилы выступает министр торговли и промышленности Коновалов, предложивший Временному правительству ограничить прибыль предпринимателей, занимавшихся военным производством.

³¹⁸ Стрелы. 1917. № 2. Апрель. Обложка.

Мне удалось со всей семьёй,
 Меня бы приняли любовно.
 Вопрос, кого ещё из нас
 Любезней встретили б сейчас,
 Мы с вами оба — пораженцы.
 А так как немцы — не младенцы,
 То одинаковый приём
 Нам оказали бы во всём!³¹⁹

Однако противопоставления и сопоставления Ленина с какими-либо другими силами российской политики заканчиваются ноябрём 1917 г.: позже большевистская ипостась Ленина уже не будет так занимать карикатуристов, как его работа на посту руководителя государства.

Иконография

Внешность Ленина на карикатурах чрезвычайно разнообразна. Его рисовали известные художники-карикатуристы того времени, и у некоторых из них сложилась своя собственная, специфическая, узнаваемая манера изображения. Один предпочитал акцентировать в своём персонаже расплывчатость фигуры и полноту, при этом делая черты лица крайне невыразительными (Б. Антоновский), другой рисовал его круглолицым, с невнятными чертами лица, с острой бородкой и непрямым брюшком под жилеткой (А. Радаков), для третьего имела значение мимика и невысокий рост (А. Лебедев). Д. Моор, как мы упоминали, чрезмерно выпячивал лысый череп, надевая при этом Ленина раскосыми глазами и маленьким вздёрнутым носом. Ещё один неизвестный художник изображал Ленина человеком высокого роста и не полным, но с очень низким, как у гоминида, лбом и густой растительностью на лице. Как мы видим, во всех перечисленных случаях фигуру Ленина так или иначе визуальнo искажали, тем самым недвусмысленно характеризую его как человека невзрачного, непримечательного, в одном из случаев — с небольшим умом, часто — чрезмерно заботящемся о своём желудке. Обычно для изображения врагов художники используют специальные выразительные приёмы, среди которых — наделение персонажа крайне неприглядными чертами, акцентирование его пороков за счёт гиперболизации физических недостатков и проч. Но что касается фигуры Ленина — большинство изображений его внешнего облика вполне стандартны для карикатур, то есть не выходят за рамки восприятия персонажа как обычного. Есть ряд карикатур, демонизирующих Ленина,



Карикатура Б. Антоновского
 «Роман Ленина и России»
 (Новый Сатирик. 1917. № 27. Июль. С. 16)

³¹⁹ Стрелы. 1917. № 2. Апрель. С. 10.

наделяющих его нечеловеческими чертами, акцентирующими животную сущность,³²⁰ но они остаются в меньшинстве.

Если попытаться суммировать, то, за редким исключением, Ленина рисовали с растительностью на лице и лысиной, однако густота, длина волосяного покрова на голове и лице, как и его форма, сильно варьировали. Он изображался, как правило, в пиджаке (часто — белом), жилетке и брюках (иногда — полосатых), или же в костюме-тройке, при этом в рубашке с галстуком и ботинках, но также встречаются репрезентации и во фраке, и в шутовском наряде, и в рабочем халате, и в матросской рубашке с гюйсом. Ленин представлен в различных головных уборах, равно как и без них. Чаще всего ему надевали на голову или давали в руку шляпу типа панамы с широкой лентой на тулье, но бывало, что он изображался в котелке, в единичных случаях — в кепке, в головном уборе немецкого рабочего, во фригийском красном колпаке, а также в бескозырке. Есть карикатура с Лениным в пенсне. Тщедушный и «в теле», низкий и обычного роста, оборванный и аккуратно одетый — один образ отличается от другого столь разительно, что иногда невозможно уловить, что между изображениями общего. В некоторых случаях Ленин совершенно не идентифицируем визуально, и только по подписи к карикатуре можно сказать, кто перед нами.

И всё же и среди этого разнообразия можно назвать наиболее часто встречающиеся визуальные маркеры его образа в антибольшевистских карикатурах. В большинстве случаев Ленина рисовали как представителя «класса буржуазии». Остальные признаки появляются на изображениях в зависимости от сюжета. Так, Ленина-большевика маркирует наличие газеты «Правда» (чаще всего — торчащей из кармана), а также присутствие на карикатурах кого-то из его соратников по партии. В сюжете с ленинской службой кайзеру Вильгельму на карикатуре «всплывут» немецкие остроконечные шлемы, мешочек с деньгами, а также пломбы с надписью *Made in Gr* или геральдическим германским орлом на одежде/вещах Ленина. Поскольку в рамках немецкой темы муссировался сюжет предательства и карикатуристы нередко проводили параллель между Лениным и Иудой, к иконографическим признакам добавляется наличие верёвки на шее. Если художники демонизировали Ленина, то в его облике будут встречаться заострённые уши, улыбка сродни звериному оскалу, а также нож в руке. Иногда акцентирование «нечеловеческой» сущности достигалось художниками не за счёт изменения черт внешности, а за счёт контекста — например, (горы) трупов, на фоне которых его изображали спокойным или даже торжествующим.

Мы увидели, что тематика карикатур с участием Ленина в либеральных сатирических журналах 1917–1918 гг. чрезвычайно широка. Отметим, что визуальные приёмы маркирования «врага» по отношению к его фигуре в большинстве рассматриваемых нами изображений не применялись. Чаще всего Ленин представлялся как аферист-недотёпа, недалёковидный и глупый хвостун, незадачливый провокатор, самодовольный горуправленец, пройдоха; но главное — как ничем не выдающийся, «серый», посредственный человек.

³²⁰ Это, прежде всего, три карикатуры, опубликованные на обложках июльского и двух сентябрьских выпусков журнала «Пугач», принадлежащие, скорее всего, одному художнику, работавшему под псевдонимом ЭСПе. На одном из изображений Ленин (карлик с заострёнными ушами, стоящий на ходулях) пытается вонзить нож в спину женщины-Свободы (карикатура «Предательский удар». Пугач. 1917. № 14. Июль. Обложка). На другом — Ленин (ссутуленный, заросший, с ножом в руке) прячется за спинами толпы (Пугач. 1917. № 22. Сентябрь. Обложка). На третьем — немцы ведут Ленина (с заострёнными ушами, улыбка напоминает оскал) за верёвку на шее (карикатура «А ещё говорят, история — не повторяется!». Пугач. 1917. № 20. Сентябрь. Обложка). Далее изображения, наделяющие Ленина звериным оскалом, появляются спустя год в самарском журнале «Горчичник».

Плакаты

В обнаруженных нами немногочисленных плакатах «белой» пропаганды Ленин встречается в паре с Троцким, иногда они оба — в компании товарищей по партии; нам не удалось обнаружить ни одного плаката, на котором Ленин был бы запечатлён в одиночку.³²¹ Возможно, это отражает представления о значении личности Ленина в глазах руководства Белого движения.³²² Другой вариант объяснения заключается в том, что мы рассматриваем специфический период истории советского государства — период его становления, отягощённый Гражданской войной и войной с интервентами, противостоянием враждующих сторон. Поскольку в руководстве вооружёнными силами, в организации Красной армии, в военной агитации роль Троцкого была очень велика, то, возможно, именно поэтому визуальная пропаганда «белых» обращалась к фигуре Троцкого в большей степени и чаще, чем к фигуре Ленина, видя именно в первом своего главного врага.

К 1919 г. изображения Ленина на антисоветских плакатах приобретают определённую устойчивость. Черты лица и внешность в целом становятся узнаваемыми, ушло стремление карикатурно выделить те или иные элементы его облика, которое очевидно ещё в плакате 1918 г. «Ленин и Троцкий» (илл. 25), на котором Троцкий гладит по лысине маленького, несуразного Ленина с грушеобразным черепом, красным носиком, с толстым животом. Утверждается стабильный набор черт репрезентации Ленина, в целом схожий с иконографическими признаками «красной» пропаганды: лысина, усы и борода, белая рубашка с галстуком, костюм-тройка (или хотя бы пиджак или брюки видны из-под дополнительного элемента одежды, такого, как врачебный белый халат, мантия), ботинки. Ленин изображался без головного убора. Белая рубашка, галстук и ботинки — практически неперенменные атрибуты облика, интересно, что галстук может быть не только чёрным, но и кроваво-красным, как на плакате 1919 г. «Ленин и Троцкий — врачи больной России». Такой вариант одежды Ленина говорил о нём как о человеке определённого происхождения и рода занятий — как отнюдь не о пролетарии и не о человеке из «простых».

Между тем интерес представляет и набор сюжетов, в которые помещены связанные воедино образы Ленина и Троцкого. Есть репрезентации желаемого положения дел: бегства руководителей советского государства из Москвы³²³, осуществляемого над ними вездмездия. Не единожды встречаются они в роли мучителей и палачей России, изображённой в виде простоволосой женщины со связанными руками³²⁴ (как вариант — женщины в кокошнике, полностью связанной и уложенной на алтарь идеи Интернационала³²⁵). В качестве символических выразительных средств «белой» пропагандой привлекаются церковные темы и сюжеты³²⁶, образы «новых правителей России» демонизируются, активно используется символика смерти — кости, черепа. Что касается взаимного соотношения фигур Троцкого и Ленина, то следует сказать, что с 1919 г. они представлены равнозначными. Так, изображённые на плакате «Федеративная советская монархия»³²⁷ в качестве правителей России наркомы делят власть пополам:

³²¹ В то время как Троцкий представлен не только в паре с Лениным, но и один, и в паре со Свердловым.

³²² Если мы вспомним многочисленные карикатуры с Лениным, то тот факт, что его образ был таким разнотипным, а устойчивые иконографические признаки так и не сформировались, тоже может свидетельствовать в пользу данной версии: Ленина долго не воспринимали как главную личность в государстве.

³²³ Например, плакат «Москва видна. Близок час освобождения» (Омск, 1919), отражающий ожидания колчаковцев в результате Тобольской операции осени 1919 г.

³²⁴ Плакат «Ленин и Троцкий — врачи больной России» (Р. н/Д, 1918).

³²⁵ Как на плакате «В жертву Интернационалу» (Р. н/Д. (?), 1918–1919?) художника, скрывавшегося за инициалами В. М. Это вариант изображения практически копирует карикатуру И. В. Симаклова под названием «Судьба России. В жертву „интернационала“» (Искры. 1917. № 42. 29 октября. С. 331).

³²⁶ Речь идёт о плакатах 1919 г. «Возмездие», изображающем сходящих в ад Ленина и его соратников, а также вышеупомянутого «В жертву Интернационалу», в котором обыгрывается сюжет принесения жертвы божеству.

³²⁷ Плакат худ. Л. А. Бруни «Федеративная советская монархия» (Омск, 1919).

одна на двоих горностаевая мантия накрывает их плечи, на голове каждого — по короне, в руках одного — своеобразная держава, второго — условный скипетр.

Репрезентации Ленина периода Гражданской войны в России претерпевают эволюцию и в «красной», и в «белой» пропаганде. Если говорить о визуальных материалах большевиков, то налицо тенденция к обезличиванию Ленина, отдаления от остальных людей. С одной стороны, это объясняется институционализацией новой власти, в связи с чем элита неизбежно дистанцируется от массы. С другой — обезличивание связано с изменением статуса Ленина внутри самой элиты и началом его культа. Эволюция ленинских репрезентаций особенно отчётливо прослеживается по плакатам того времени и представляет собой движение от человека, равного остальным, к человеку, стоящему над остальными, а после и к сверхчеловеку, репрезентирующему социальный институт (партию), новое государственное устройство (СССР), новое бытие, которое должно последовать после свершения коммунистической революции на всём земном шаре.

Основная тенденция, которую можно проследить на визуальных материалах антибольшевистской пропаганды, связана с постепенным выкристаллизовыванием образа Ленина, который сначала и довольно длительное время был весьма размыт, а потом приобретает инфернальные черты. Помимо смысловых акцентов (в одном случае — «свой» и «хороший», в другом — «чужой» и «плохой»), принципиальная разница репрезентаций ленинской фигуры противоборствующими сторонами заключается в демонстрации его социального и политического статуса. Если у «красных», начиная с 1920 г., Ленин изображается как представитель политической элиты и даже более — олицетворяет собой государство, то у «белых» он в основном маркируется как обычный персонаж — пусть авантюрист, проходимец, большевик, но не фигура, репрезентирующая Власть.

Мы видим манипулирование художников чувствами адресата их визуального послания с помощью работы с деталями ленинского внешнего вида. Это делалось для того, чтобы подчеркнуть социальную позицию Ленина: так, «белая» пропаганда акцентировала его непролетарское происхождение, в то время как пропаганда большевиков в ряде ситуаций стремилась, напротив, показать его простоту и близость представителям рабочего класса.

Анализ изображений Ленина в разных источниках позволяет сделать вывод, что действительно существует специфика его репрезентации в карикатурах и в плакатах. Карикатура как медийный источник в гораздо меньшей степени позволяет дистанцировать фигуру от остальных — ведь иначе персонаж просто перестает быть главным героем изображения. Тем не менее художникам всё равно удаётся найти и использовать визуальные приёмы, подчёркивающие инаковость и особый статус Ленина. Помимо традиционного выделения фигуры на фоне остальных с помощью её размера или типа/цвета одежды, это расположение Ленина в отдалении (в стороне, на высоте) от остальной массы, приписывание ему специфической функции, идущей вразрез с деятельностью всех остальных участников изображения. На основе того, что мы видим схожие тенденции в репрезентации Ленина в плакатах и карикатурах периода окончания Гражданской войны в России, мы можем предположить, что содержательные изменения в репрезентациях проявляются во всех источниках, просто в силу выразительных особенностей медийного средства имеют разную интенсивность выражения.

Основываясь на анализе собранных нами материалов, мы можем дать свою оценку времени начала возникновения культа Ленина в советской визуальной пропаганде. Полагаем, что свидетельствами культа будут существенные изменения в манере репрезентации, говорящие о приписывании персоне сверхчеловеческих черт, а вовсе не количество и разнообразие вариантов тиражирования образа. Согласно этой логике, представляется, что периодом начала культа следует обозначить год 50-летия Ленина — 1920-й, в который мы видим признаки значимой визуальной трансформации образа

Ленина сразу в нескольких репрезентациях. Основных моментов, знаменующих начало формирования культа, — три: это существенное увеличение размера фигуры Ленина по сравнению с окружающими его персонажами, приобретение им сверхчеловеческих качеств и черт, гиперболизация масштаба его действий, выражающаяся в репрезентации его как человека, способного поспорить с океаном, для грандиозных задумок которого земной шар оказывается мал, и т. п.

Отметим, что именно плакаты как никакой другой источник позволяют проследить этапы становления ленинского культа. Это связано с функцией плаката — он производится на злобу дня, поэтому его изображения как никакие другие порывают с существующей визуальным артефактам тенденцией к устойчивости воспроизведения образов, чутко реагируя на малейшие изменения в пропаганде. При этом карикатуры советских авторов 1921–1922 гг. могут служить дополнительным доказательством формирования культа Ленина за счёт сложившихся визуальных решений его репрезентации и акцентирования его значимости.

Е. А. Орех

— М —

МАРКС

Из всех выдающихся личностей, охваченных в первые годы советской власти ленинским планом монументальной пропаганды, именно образ Карла Маркса стал предметом идеологической борьбы, выходящей за рамки споров об эстетике. Эта борьба доходила до физической расправы: Добровольческая армия после вступления Деникина в Киев 31 августа 1919 г. разрушила гипсовый бюст Маркса, простоявший всего полгода³²⁸. Это был не единичный случай: карикатура в добровольческой «Донской волне» изображает снятие казаками памятника Марксу в Ельце³²⁹. Другие политические силы, отдавая должное наследию немецкого учёного, спорили о его мемориализации: в антибольшевистских журналах и в самиздате поднимались вопросы о том, кто имеет право

³²⁸ См.: Киев: Энциклопедический справочник / под ред. А. В. Кудрицкого. Киев: Главная редакция Украинской советской энциклопедии, 1982. С. 359–360.

³²⁹ Донская волна. 1919. № 31 (59). С. 17. Сюжет об уничтожении и последующем восстановлении памятника Марксу враждующими сторонами породил анекдот: «Одна из легенд послереволюционного Петрограда повествует о том, как в 1918 г. Петроградский губисполком получил срочную телеграмму из Царского Села. После бегства белогвардейцев, говорилось в ней, в одном из прудов Екатерининского парка нашли сброшенный с пьедестала обезображенный бюст Карла Маркса. В Царское Село спешно была направлена комиссия во главе со скульптором Синайским, будто бы автором памятника основателю марксизма, созданного в рамках ленинского плана монументальной пропаганды. К приезду высокой комиссии бюст уже был установлен на пьедестал и укрыт белоснежным покрывалом. Предстояло его вторичное торжественное открытие. Под звуки революционного марша покрывало упало, и Синайский в ужасе отшатнулся. Перед ним, склонив едва заметные мраморные рожи, хитро и сладострастно улыбался эллинский сатир — одна из парковых скульптур Царского Села. Синайский, рассказывает легенда, осторожно оглянулся вокруг, но ничего, кроме неподдельного революционного восторга на лицах присутствовавших, не заметил. Какое-либо вмешательство было бессмысленным. Памятник великому основателю был открыт» (Синдаловский Н. Карл Маркс и эллинский сатир: Октябрьская революция в зеркале петербургского городского фольклора // Нева. 1997. № 11. С. 186).

увековечивать память Карла Маркса и как правильно её увековечивать. Этой теме был посвящён выпуск «Нового Сатирикона» № 11 за 1918 г.³³⁰, ей же отводилось большое место в анонимной сатирической поэме «Воскресший Маркс», ходившей по рукам уже в 1921 г.³³¹ и опубликованной С. Мельгуновым в Праге в 1924 г.³³² (вероятно, то же самое произведение фигурирует как поэма «Маркс и ЧК», за которую в 1924 г. арестовали толстовца И. Ильинского³³³). Итак, образ Карла Маркса предоставляет возможность оценить рецепцию визуальной пропаганды её современниками.

В советской идеологии в послереволюционные годы Маркс занимал первое место среди знаменитых людей прошлого, чья память достойна быть увековеченной. В брошюре № 8 из серии «Кому пролетариат ставит памятники» говорилось, что «в пантеоне великих людей, хорошо послуживших человечеству, Карлу Марксу по праву принадлежит самое почётное место»³³⁴. В поэме «Воскресший Маркс», которая в сатирическом ключе рассказывает о приключениях вставшего из гроба Карла Маркса в России, рисуя, по словам публикатора С. Мельгунова, «действительность преимущественно, пожалуй, 1919 г.»³³⁵, главный герой везде наталкивается на свои портреты: на вокзале, в ЧК, в сельском исполкоме, в московском магазине.

В феврале 1918 г., ещё до знаменитого разговора В. И. Ленина с А. В. Луначарским, описанного последним в работе «Ленин о монументальной пропаганде»³³⁶, который вылился в Декрет о памятниках республики, президиум Петроградского совета обращался к художникам и скульпторам с просьбой включиться в работу над памятником Карлу Марксу, который будет установлен на одной из площадей Петрограда, но эта инициатива встретила противоречивые отклики — некоторые писали о несвоевременности такой установки в условиях Гражданской войны³³⁷.

12 апреля 1918 г. СНК принял Декрет о памятниках республики, а уже 21 апреля 1918 г. из Пензы прислали на имя Ленина телеграмму о том, что там заканчиваются работы по сооружению первого в Европе памятника Карлу Марксу. Этот памятник в гипсе работы скульптора Е. В. Равделя был торжественно открыт 1 мая 1918 г. 30 июля 1918 г. был утвержден «Список лиц, коим предположено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР». В Постановлении СНК в связи с утверждением проекта списка говорилось: «[П]оставить на 1-е место постанковку памятников величайшим деятелям революции — Марксу и Энгельсу»³³⁸.

Вслед за пензенским монументом памятники Марксу стали появляться в других городах. Средства на их установление выделялись государством, но не только: так, петроградская «Красная газета» сообщала, что «на заседании Девицкого волостного

³³⁰ Карикатуры из него частично опубликованы в: Баратов П., Филиппова Т. Великая война и Великая революция в русской журнальной сатире. 1914–1918. М.: Кучково поле, 2017.

³³¹ Брикер Б. Путешествия «Воскресшего Маркса» в революционной России: литературные и фольклорные контексты поэмы. Доклад на конференции «Фольклор и Великая российская революция 1917 года», ИМЛИ, 12 октября 2017 г.

³³² С. М. Потаённая муза в Советской России. I. Воскресший Маркс. Мистическая поэма // На чужой стороне. 1924. № 5. С. 185–215.

³³³ Архипова А., Мельниченко М. Анекдоты о Сталине: Тексты, комментарии, исследования. М.: ОГИ, 2009. С. 107.

³³⁴ Стеклов Ю. Карл Маркс, учитель народов. (1818–1883). М.: Отд. печати Московского Совета Р. и К.Д., 1919. С. 44.

³³⁵ С. М. Потаённая муза... С. 185.

³³⁶ Литературная газета. 1933. № 4-5. 29 янв.

³³⁷ Памятники революционной России / авт.-сост. А. Павлюченков. М.: Советская Россия, 1986. С. 48.

³³⁸ Что касается Фридриха Энгельса, он не был таким самостоятельным и активно продвигаемым персонажем визуальной пропаганды, как Карл Маркс. Некоторый подъём в его мемориализации произошёл в связи со 100-летием со дня его рождения в 1920 г. — например, Государственное издательство напечатало соответствующие открытки и портреты (Отчёт о деятельности на 1-е декабря 1920 г. М.: Государственное изд-во, 1920).

съезда участниками его, преимущественно бедняками, пожертвовано 120 р. 65 к. на постановку в г. Усмани памятника Карлу Марксу»³³⁹. В ноябре 1918 г. во время празднования годовщины Октябрьской революции в Москве торжественно открыли гипсовый памятник Карлу Марксу и Фридриху Энгельсу работы С. А. Мезенцева, а в Петрограде — гипсовый монумент Карлу Марксу работы А. Т. Матвеева. В Москве же 4 декабря 1919 г. на Садовой Триумфальной площади был открыт гипсовый памятник Карлу Марксу работы Б. В. Лаврова, а 1 мая 1920 г. на Театральной площади торжественно заложили первый камень памятника Марксу, над проектом которого работали С. Алёшин, С. Кольцов и А. Гюрджан и который так и не был открыт³⁴⁰. Бюст Карла Маркса в Твери был открыт в 1918 г. (автор Б. Лавров), в Киеве — в 1919 г. (автор И. Чайков), а в Екатеринбурге — в 1920 г. (автор С. Эрзя). В Ульяновске автором памятника Карлу Марксу, открытого в 1920 г., был С. Меркуров³⁴¹.



Памятник Карлу Марксу и Фридриху Энгельсу работы С. А. Мезенцева (1918)

Где бы ни изображался Карл Маркс — на плакатах неизвестных авторов «Пролетарии всех стран, соединяйтесь! С.Р.Д. Хамовнического района» (М., 1918), «„Насилие — повивальная бабка всякого нового общества“ (Карл Маркс)» (Кострома, 1918–1919?; илл. 31) и «Карл Маркс» (Баку, 1918), на выпущенных в 1917–1919 гг. открытках «Карл Маркс» типографии «Копейка» и издательств «Коммунист», «Прибой» и «Пролетарская мысль», на иллюстрации к «Революционному рабоче-крестьянскому букварю для взрослых» 1920 г., на памятных жетонах 1918 г. в честь годовщины Октября или в пластике (куда относятся не только памятники, но и фарфоровый бюст, отлитый на ГФЗ в 1918 г. в двух размерах по модели В. В. Кузнецова, илл. 30) — он изображался в соответствии со своими фотографиями 1870-х гг. Его иконографическими признаками были пышная шевелюра, усы и широкая густая борода. В скульптуре В. И. Ленин тоже требовал сходства с фотографиями и наличия этих признаков: А. В. Луначарский писал, как тот несколько раз обошёл вокруг модель памятника Марксу «и в конце концов одобрил его, сказав однако: „Анатолий Васильевич, особенно скажите художнику, чтобы голова вышла похожей, чтобы было то впечатление от Карла Маркса, какое получается от хороших его портретов, а то как будто сходства мало“»³⁴². В поэме «Воскресший Маркс» главный герой осознаёт, что его узнают по волосам, усам и бороде: «Дабы не вызвать демонстраций / И утомительных оваций, / Карл Маркс решил преобразиться / И в парикмахерской побриться»³⁴³.

Наличие яркой внешней особенности способствовало узнаванию наружности Карла Маркса, однако не помогало сформировать представление о его личности. Современники свидетельствовали, что те, на кого была направлена визуальная пропаганда,

³³⁹ Красная газета. 1919. 19 февраля. Утренний выпуск.

³⁴⁰ Об этом памятнике см.: Усачёва К. Из истории конкурсного проекта памятника Карлу Марксу в Москве // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1971. С. 162–165.

³⁴¹ О первых послереволюционных памятниках Марксу см.: Толстой В. П. У истоков советского монументального искусства, 1917–1923. М.: Изобразительное искусство, 1983; Памятники революционной России...

³⁴² Луначарский А. В. Собрание сочинений. В 8 т. М.: Художественная литература, 1967. Т. 7. С. 402.

³⁴³ С. М. Потаенная муза... С. 188.

благодаря усилиям пропагандистов могли знать имя Карла Маркса или даже соотносить его имя и внешность, но при этом не иметь понятия, кто он такой. Так, в 1920 г. у школьников Тамбова при ответе на вопрос анкеты «На кого бы мне больше всего хотелось быть похожим?» Маркс занял первое место, а Ленин — второе. При этом дети писали в анкетах, что они хотели быть похожими «на французского писателя Карла Маркса», «так как он был знаменитым поэтом всех стран», «он хорошо говорит речь», «он был великий идей» (sic!). Автор исследования сделал вывод, что среди детей, избравших своим идеалом Маркса, большинство не знали о его деятельности³⁴⁴. В 1919 г. корреспондент журнала «Вестник просвещения» сетовал, что портреты вождей «всё красуются на стенах школ. Часто это лишь декорация, не больше, за которой никакого всеми понимаемого символа новой свободной школы не скрывается. Вот наглядный пример. Во время посещения одной из школ мне пришлось побывать на школьном завтраке. Подсаживаюсь к столу рядом с ученицами. Над нами красуется большой портрет К. Маркса, а с противоположной стены глядит на нас столь знакомое всем петроградцам лицо А. В. Луначарского. Я показываю на него своей соседке и спрашиваю — кто это такой. „Кажется, Урицкий“. А над нами кто? „Это Карл Маркс“. А кто он такой был? Ответа не последовало. Не могли мне разъяснить этой загадки и остальные ученицы. Сразу видно было, что портреты — это лишь прикрытие, а по существу всё осталось по-старому»³⁴⁵. Над неосведомлённостью горожан, получивших памятник Марксу, о том, кому поставлен этот монумент, смеялись карикатуристы и «Нового Сатирикона»³⁴⁶, и «Донской волны»³⁴⁷. Знакомство с работами Маркса у неподготовленных читателей вызывало трудности, что отразилось в частушке, записанной Д. К. Зелениным в Харькове в 1921–1922 гг.: «Сидит милый на заборе / С выражением во взоре; / Карла Маркса он читает, / Ничего не понимает!»³⁴⁸

Из-за длинных волос и бороды незнакомые с Марксом люди могли принять его изображения за религиозные. «Да и памятник К. Марксу поставлен так к месту, что проходящие мимо него бабы в церковь (а это как раз по дороге), по ошибке приняв его длинную бороду и волохатые волосы за голову Христа, считают свои долгом перекреститься ему», — писал в апреле 1921 г. красноармеец Александр Азаров, уроженец Нижнедевицка Воронежской губернии, о своём родном городе³⁴⁹. На опубликованной в «Новом Сатириконе» карикатуре К. Груса³⁵⁰ женщина, стоя на табуретке перед висящим на стене между иконами портретом Маркса, говорит: «Забыла пыль-то стереть с угодника... Вот он как обидится, да на нас буржуя напустит — тогда и спохватишься!..» Путанице могло способствовать использование советской пропагандой религиозных сюжетов и иконографии в своих целях³⁵¹. Так, в антирелигиозном песеннике, вышедшем в 1925 г., был опубликован пародийный «Акафист Марксу» с повторяющимся рефреном «Радуйся, о Марксе, великий чудотворче»³⁵². В 1924 г. современник событий записал в дневнике о московском храме в Пименовском переулке, превращённом в «комсомольскую аудиторию имени Демьяна Бедного»: «В летнем, более просторном

³⁴⁴ Познанский Н. Революция и дети // Вестник просвещения. 1923. № 1. С. 119–120.

³⁴⁵ Кудрявцев А. Петроградская школа в минувшем году (Из впечатлений районного эксперта) // Вестник просвещения. 1919. № 4–6. С. 27.

³⁴⁶ Новый Сатирикон. 1918. № 11. Последняя страница обложки.

³⁴⁷ Донская волна. 1918. № 3. С. 16.

³⁴⁸ Зеленин Д. К. Современная русская частушка [1925] // Заветные частушки из собрания А. Д. Волкова. Ч. 2: Политические частушки. М.: Ладомир, 1999. С. 470.

³⁴⁹ Судьба Ильича: История Воронежской области в памятниках вождю. Электронный ресурс. URL: <https://gavrn.ru/projects/lenin/> (дата обращения 02.11.2018).

³⁵⁰ Новый Сатирикон. 1918. № 11. С. 7.

³⁵¹ См. об этом, напр.: White S. The Bolshevik Poster. New Haven: Yale University Press, 1990. P. 3–7.

³⁵² Поставничев К. Г. Антирелигиозный песенник. М.: Труд и книга, 1925. С. 24–25.

храме, в открытых царских вратах — бюст Карла Маркса; в позолоте иконостаса — портреты Ленина, Троцкого, Либкнехта»³⁵³.

Не все лепившие Маркса скульпторы ограничивались реалистическими изображениями с портретным сходством. А. В. Луначарский писал, что на московский конкурс проектов памятника Марксу, в котором победил С. Алёшин, скульптор С. Меркуров выставил проект «Карл Маркс, стоящий на четырёх слонах»³⁵⁴.

Сама мемориализация основателя марксизма отразилась и на советских плакатах, и в визуальных источниках Белого движения. Что касается первых, на плакате неизвестного художника «1 мая / Пролетарии всех стран[,] соединяйтесь!» (Киев, 1921) Маркс представлен изображением, к которому движутся радостные демонстранты. Что касается вторых, на плакате неизвестного автора «В жертву Интернационалу» (Р. н/Д. (?), 1918–1919?) Ленин и Троцкий приносят Россию в жертву каменному истукану, в котором благодаря длинным волосам, усам и бороде узнаётся Маркс; на его постаменте написано «Интернационал» и нарисованы красные пятиконечные звезды. Вероятным источником этого плаката был рисунок художника И. В. Симакова «Судьба России. В жертву „интернационала“»³⁵⁵, где и сюжет, и его воплощение полностью совпадают с плакатными за исключением того, что композиция зеркально развёрнута и отличаются второстепенные персонажи на переднем плане. На журнальном рисунке, в отличие от плаката, антропоморфный каменный истукан с молотом не имеет портретного сходства с основателем научного коммунизма. Таким образом, в 1920 г. неизвестный художник, перерисовавший для плаката рисунок И. В. Симакова 1917 г., уже использовал представление о помещении советской пропагандой Карла Маркса на пьедестал.

Советская мемориализация основателя марксизма вызывала критику современников с эстетической точки зрения. Марк Шагал вспоминал о художественных достоинствах этих памятников: «Иное дело гипсовые бюсты, которые наперебой заказывали скульпторам-недоучкам. Боюсь, их всех давно размыло витебскими дождями. Бедный мой Витебск! Когда в городском саду воздвигали одно такое изваяние, дело рук учеников моей школы, я стоял за кустами и посмеивался. Где теперь этот Маркс? Где скамейка, на которой я когда-то целовался? Куда мне сесть и скрыть свой позор? Но одного Маркса было мало. И на другой улице установили второго. Ничуть не лучше первого. Громоздкий, тяжелый, он был ещё неприглядней и пугал кучеров на ближней стоянке. Мне было стыдно. Но разве я виноват?»³⁵⁶ Мотив нового советского памятника, пугающего лошадей, использован в поэме «Воскресший Маркс»: «В былое время конь горячий, / Узрев такой предмет стоячий, / Разбил бы вдрызг наверняка / Возницу, дрожки, седока / И в диком страхе от всего / Сто верст скакал бы от него»³⁵⁷. Памятник самому Марксу описан в сатирической поэме так: «Как вдруг пред ним из камня глыба... / Чудно: не мясо и не рыба, / Не то бульдог, не то корова, / Не подберешь ему и слова...»³⁵⁸

А. В. Луначарский вспоминал про московский памятник работы С. Мезенцева: «Маркс и Энгельс изображены были в каком-то бассейне и получили прозвище „борода-тых купальщиков“»³⁵⁹; в другом месте он писал, что этих Маркса и Энгельса «москвичи называли Кириллом и Мефодием. И действительно, они были сделаны святыми мужами, высовывающимися как будто бы из какой-нибудь ванны»³⁶⁰. В декабре 1918 г. было

³⁵³ Окунев Н. П. Дневник москвича. 1917–1924. В 2 кн. М.: Воениздат, 1997. Кн. 2: 1920–1924. С. 283.

³⁵⁴ Луначарский А. В. Собрание сочинений. Т. 7. С. 402.

³⁵⁵ Искры. 1917. № 42. С. 331.

³⁵⁶ Шагал М. Моя жизнь. СПб.: Азбука, 2013. С. 162.

³⁵⁷ С. М. Потаенная муза... С. 209.

³⁵⁸ Там же. С. 210.

³⁵⁹ Луначарский А. В. Собрание сочинений. Т. 7. С. 403.

³⁶⁰ Литературная газета. 1933. № 4-5. 29 янв.

принято решение «[п]амятник Марксу и Энгельсу — работы скульптора Мезенцева — удалить с площади как не отвечающий заданию и антихудожественный»³⁶¹.

Современники критиковали не только художественные достоинства и недолговечные материалы первых советских памятников. Карикатуристы «Нового Сатирикона», либерального антибольшевистского журнала, выступали против увековечения памяти основателя марксизма большевиками. На рисунке В. Лебедева «Национальное заблуждение», высмеивающем ленинский план монументальной пропаганды, памятник Марксу говорит о памятнике Степану Разину: «Мы с Разиным, кажется, не похожи друг на друга, но как нас поразительно смешивает добрый русский народ...»³⁶² Напечатанный в том же номере рисунок «Русский пьедестал для памятника...»³⁶³ изображает бюст Маркса в фуражке. Вместо пьедестала этот бюст стоит на обломках, среди которых видны рама картины, верхняя часть женщины в кокошнике, а на переднем плане окровавленный топор.

Критику современников, сочувствовавших социалистическим идеям, вызывало приписываемое ими советской пропаганде упрощение и искажение идей Карла Маркса. В «Новом Сатириконе» четыре рисунка Казимира Груса под общим названием «Популярное изложение»³⁶⁴ доводят популяризацию марксизма до абсурда. Оратор-матрос рассказывает своим слушателям про Маркса: «Как, говорит, встретишь буржуя — голову ему долой. Жену его буржуйную встретишь — ейную голову долой. Сына встретил — и сын с головой не уйдёт. Прямо — рубаха парень был», — заставляя памятник, перед которым он выступает, слезть с пьедестала и скрыться. В поэме «Воскресший Маркс» та же идея выражена в стихах: «Там на Руси и ночь, и день, / Загробную тревожа тень, / Его трибуны поминали. / В честь Маркса вешали, стреляли, / Провозгласив его методу, / Ручьями лили кровь, как воду, / И, учинив переворот, / Затем во весь вопили рот / Через свои политпросветы, / Рекламы, радио, газеты, / Через Нахамкеса-Стеклова, / Им заменив свободу слова. / Да и теперь ещё орут: / „Эх! кабы Маркс был с нами тут. / Ведь он бессмертный небожитель / И есть наш истинный учитель“»³⁶⁵.

Итак, фигура Карла Маркса и способы её мемориализации вызывали различную реакцию современников, негативные варианты которой включали и критику, и высмеивание, и даже уничтожение памятников. Почему увековечивание памяти основателя марксизма получало столь противоречивые отклики? Помимо значительности этой фигуры, одна из причин может быть в том, что его считали «своим» не только большевики, но и представители других политических направлений и групп. «Новая петроградская газета», которая не во всём разделяла большевистскую идеологию³⁶⁶, отметила 100-летие со дня рождения Карла Маркса, поместив фотопортрет и записку, начинавшуюся словами: «Вся вековая, трудная и сложная разработка вопросов, охватывающих такие важные стороны государственной жизни, как отношение труда к капиталу, как улучшение участи классов, обречённых на суровый подённый труд, и как уменьшение суммы страданий бедняков, принадлежала и принадлежит во всех странах исключительно интеллигентным силам нации»³⁶⁷, — где видна попытка причислить Маркса к людям, к которым принадлежали и авторы газеты. Антибольшевистский «Новый Сатирикон», высмеивая мемориализацию Маркса, при этом тоже отдавал дань уважения самому мыслителю.

³⁶¹ Памятники революционной России / авт.-сост. А. Павлюченков. М.: Советская Россия, 1986. С. 76.

³⁶² Новый Сатирикон. 1918. № 11. С. 3.

³⁶³ Там же. С. 10.

³⁶⁴ Там же. С. 8.

³⁶⁵ С. М. Потаённая муза... С. 187–188.

³⁶⁶ Эта газета, которая в январе 1918 г. поменяла курс на внешне лояльный к новой власти, в апреле того же года публиковала шаржи «Ленин разрушительный» и «Троцкий убедительный» (серия рисунков «Наша галерея коммунаров и народных комиссаров», 7 апреля 1918 г.), в мае поздравляла своих читателей с Пасхой, откровенно изображала голод в бывшей столице и прекратила выходить в августе 1918 г.

³⁶⁷ Новая петроградская газета. 4 мая 1918 г.

Увековечивание памяти Карла Маркса советской пропагандой включало его «присвоение». Визуально «присвоение» выражалось в соединении изображений Карла Маркса и В. И. Ленина. Например, на плакате-афише неизвестного автора «Требуется у всех газетчиков и читайте газету Известия Всероссийского центрального исполнительного комитета Советов крестьянских, рабочих, солдатских и казачьих депутатов» (Пг., 1918) портреты Ленина и Маркса появляются рядом. На плакате А. П. Апсита (М., 1919) их портреты с двух сторон обрамляют надпись: «Первое мая [—] международный праздник труда» (илл. 52). На медали в память 2-й годовщины Октябрьской революции «Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика» медальера Д. К. Степанова (1921) Маркс и Ленин изображены бок о бок. На выпущенной неизвестным издательством в 1919 г. открытке «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» овальный портрет Маркса расположен между прямоугольными фотографиями Ленина и Троцкого. Иногда визуальная пропаганда изображала Маркса как предтечу, а Ленина — как его продолжателя. Сокольнический райсовет в Москве к 7 ноября 1918 г. украсили панно Н. Касаткина «Маркс светом науки озарил нас свободу» и «Ленин осуществил эту свободу»³⁶⁸. Анонимный плакат «Здание социализма» (1919) представляет Карла Маркса как одну из двух несущих конструкций (вторая — Фридрих Энгельс), на которых стоит колоннада из социалистов и революционеров, увенчанная башенкой-Лениным.



Открытка «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (1919)

Проводимая пропагандистами идея была воспринята населением: в 1925 г. в Рыбинском уезде Ярославской губернии собирателем было записано объяснение: «Марс, Карло-Марс³⁶⁹ — это как Ленин»³⁷⁰. Критику либералов и склоняющих к социализму небольшевистских сил вызывал не сам факт мемориализации Карла Маркса, а именно выражаемое в визуальной пропаганде «присвоение» выдающегося немецкого теоретика советской властью и претензии на преемство.

О. Ю. Бойцова

³⁶⁸ Райхеништейн А. 1 мая и 7 ноября 1918 года в Москве (из истории оформления первых пролетарских праздников) // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1971. С. 92.

³⁶⁹ Искажение имени немецкого социалиста в сельской местности, зафиксированное собирателем, было отмечено и другими современниками. На опубликованном в «Новом Сатириконе» № 11 за 1918 г. рисунке Ре-Ми «Наши утопии. Сельский праздник в честь Маркса» изображено стоящее на телеге чучело с расчёпанной шевелюрой, бородой и усами и с табличкой «Карла Маркса». В поэме «Воскресший Маркс» крестьянин говорит: «Надысь у нас в деревне были / И Карле Марксе дом открыли» (возможно, неизвестный автор поэмы использовал 11-й выпуск «Нового Сатирикона» за 1918 г. как источник; помещенная на обложке того же журнала шуточная подпись к портрету Маркса «Родился в Германии в 1818 г. В 1918 г. похоронен в России» тоже воспроизводится в поэме: «Карл Маркс в России, наконец, / Обрел терновый свой венец, / И здесь так прочно погребён, / Что никогда не встанет он», что отметил Б. Брикер (Брикер Б. Путешествия...)). С точки зрения карикатуриста Ре-Ми, крестьяне могли иметь представление о внешности навязанного им пропагандой героя, но коверкать его имя, что уж говорить о фактах его жизни и смысле учения.

³⁷⁰ Селищев А. М. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком (1917–1926). М.: УРСС, 2003. С. 215.

МАТРОС

В советской визуальной пропаганде 1918–1922 гг. матрос является одним из активных положительных героев, хотя и не главным. Рассмотрим динамику этого визуального образа, переломным моментом которой стало Кронштадтское восстание.

В. Полонский писал: «Постоянными героями плаката, его действующими лицами являются рабочий, крестьянин, красноармеец и, иногда, матрос»³⁷¹. «Социальный ансамбль, состоявший из рабочего, крестьянина, солдата и матроса являлся как номинальной, так и организационной опорой советской власти», — отмечает Шт. Плаггенборг³⁷². В длинной череде персонажей книги «Октябрь 1917–1918. Герои и жертвы революции» (Пг., 1918) матрос, нарисованный В. И. Козлинским, занимает своё четвертое место среди «героев», говоря с читателем строчками Маяковского: «Потрудился в октябре я, / День и ночь буржуев брея». Матрос входит в четвёрку, помимо него состоящую из крестьянина, рабочего и красноармейца, на плакате В. И. Козлинского «Р.С.Ф.С.Р.», выпущенном в 1920 г. петроградским РОСТА. На плакатах Д. С. Моора «Петрограда не отдадим» (М., 1919), «Смерть мировому империализму» (М., 1919) и «Царские полки и Красная армия» (М., 1919; илл. 20) матрос в составе такой же четвёрки защищает крепость, сражается со змеем и идёт в атаку. В той же компании матрос участвует в демонстрации на картинке к пособию для чтения 1920 г. «Мы несем миру свободу» из серии «Долой неграмотность». На плакате А. П. Апсита «Грудью на защиту Петрограда!» (М., 1919), крупно изображающем трёх персонажей, матрос стоит третьим после красноармейца и крестьянина³⁷³. Иногда матрос появляется вдвоём с красноармейцем, как в работах В. В. Лебедева «Матрос и солдат» (М., 1920), неизвестного автора «Капитал» (Одесса, 1919), В. И. Козлинского «Р.С.Ф.С.Р.» (Пг., 1920). Когда же матросы изображаются одни, их фигуры репрезентируют флот, как, например, на плакатах «Товарищи матросы! Вперед за великие завоевания Октябрьской революции!» (Пг., 1918), «Товарищи водники! В ваших руках судьба нашей промышленности» (Пг., б. г.), В. И. Козлинского «Да здравствует авангард революции Красный Флот» (Пг., 1920), а также на фарфоровом блюде С. В. Чехонина «Красный Балтийский флот» (1918). В некоторых случаях отсутствует подпись, которая сводила бы значение изображения к репрезентации флота, и тогда можно говорить о том, что фигура матроса обозначает военные силы в целом³⁷⁴ или является символом Октябрьской революции вообще³⁷⁵.

Фигура матроса воспринималась современниками как символ революции, по крайней мере, с 1917 г.: «После Октября в умах большинства населения России прочно укоренился образ матроса-революционера, и даже если конкретные моряки исповедовали политические взгляды, далёкие от революционных, стереотипный образ определял отношение к ним»³⁷⁶. Во время июльских событий 1917 г. в Петрограде Л. Д. Троцкий, выступая перед кронштадтскими матросами, обратился к ним: «Товарищи кронштадтцы, краса и гордость русской революции!». 8 (21) октября 1917 г. В. И. Ленин в «Советах

³⁷¹ Полонский В. Русский революционный плакат. М.: ГИЗ, 1925. С. 75–76.

³⁷² Плаггенборг Шт. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб.: Журнал «Нева», 2000. С. 193.

³⁷³ Последний имеет иконографический признак крестьянина — бороду, см.: Вашик К., Бабурина Н. Реальность утопии: искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 141.

³⁷⁴ См., напр., плакат неизв. автора на стихи В. В. Маяковского «Если красное знамя рдеет, / Если люди дождались до света, / Это дело красноармейца — / Первой опоры совета» (Пг., 1918–1919?), а также плакат «Идите в ряды Красной армии. На Дон!» (Одесса, 1919).

³⁷⁵ См. плакат «РСФСР» (Баку, 1920).

³⁷⁶ Назаренко К. Б. К вопросу о политических настроениях матросов отечественного военно-морского флота в 1917–1921 гг. // Вестник СПбГУ. Сер. 2: История. 2010. № 1. С. 11.

постороннего» назвал флот одной из трёх ударных сил революции и выделил отряды матросов наряду с рабочей молодежью как «самые решительные элементы»³⁷⁷. Представление о ведущей роли матросов в революции разделяли и противники большевиков: «Тут кстати будет привести мнение одного из главных вождей Добровольческой армии, генерала Драгомирова, который сказал, что наибольшая опасность в большевистской армии для добровольцев заключается именно в матросах, что ими там всё только и держится», — писал в мемуарах Гаральд Граф³⁷⁸. Стереотипное представление о большевике как о матросе отразилось и в других эмигрантских воспоминаниях о 1917 г. Мальчик, которому при первой встрече с большевиками в 1917 г. было семь лет, в возрасте пятнадцати в эмиграции описывал эту встречу: «Надо сказать, что большею частью большевиков являются матросы, и потому и вид их вполне матросский. Главное в их костюме составляет вооружение, которое состоит из ножа, ружья, пары бомб и перекинутых через плечи пары пулемётных лент. Вполне понятно, что впечатление, которое произвели на меня большевики, было для них неслучайное. Выражаясь кратче, они мне напомнили бандитов низшего качества на большой дороге»³⁷⁹.

А. А. Киличенков объясняет это представление тем, что «матросы, будучи, как правило, рослыми, хорошо физически развитыми, в своей морской форме на фоне серых и невзрачных шинелей солдат производили яркое и запоминающееся впечатление. Кроме того, традиционная нехватка на флоте стрелкового оружия порождала у матросов тягу к „обвешиванию“ оружием. С чисто практической точки зрения обвязывание себя пулемётными лентами, ношение гранат за поясом и т. д. было весьма неудобным, однако на людей штатских это производило неотразимое впечатление»³⁸⁰.

На белогвардейских плакатах матросы — отрицательные герои — фигурируют вместе с красноармейцами³⁸¹. Помимо этого, матрос и сам по себе может являться воплощением большевика, средоточием всего большевистского. Ставшие крылатыми слова Л. Д. Троцкого использованы применительно к матросу в ироническом смысле в названии плаката неизвестного автора «Краса и гордость русской революции» (Р. н/Д, 1919). Подпись под другим плакатом 1919 г., изображающим расстрел священника, гласит: «Даже матросы, эти отчаянные хулиганы и разбойники, испугались честного и животворящего Креста Господня...». На переднем плане плаката изображены испуганные лица двух персонажей: один в бескозырке с пятиконечной звездой, другой в фуражке с такой же звездой — однако в подписи они обобщены под названием «матросы».

Единичные случаи в советской визуальной пропаганде, посвящённые подавлению Кронштадтского восстания 1921 г., когда матрос является не положительным, а отрицательным героем, — плакат В. И. Козлинского «Кронштадтская карта бита», изданный РОСТА (Пг., 1921), и Окно Главполитпросвета № 67 В. В. Маяковского (М., 1921). Изображённый на плакате В. И. Козлинского матрос держит чёрный флаг с надписью «С. Р.» (и чёрный цвет флага, и буквы отсылают к данной В. И. Лениным и Л. Д. Троцким

³⁷⁷ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1969. Т. 34. С. 383.

³⁷⁸ Граф Г. На «Новике». Балтийский флот в войну и революцию. СПб.: Гангут, 1997. С. 373–374.

³⁷⁹ Дети русской эмиграции: Кн., которую мечтали и не смогли издать изгнанники / [Сост. подгот. текста, подбор ил. и предисл. Л. И. Петрушевой; общ. ред. С. Г. Блинова и М. Д. Филина]. М.: Терра, 1997. С. 438.

³⁸⁰ Киличенков А. А. Матросы военного флота в Февральской революции 1917 года: истоки революционного сознания // Февральская революция 1917 года в России: история и современность. Материалы круглого стола 13 марта 2007 г. М.: РГГУ, 2007. С. 139.

³⁸¹ Напр., плакат «Хлебная монополия в Совдепии» (Р. н/Д, 1919), плакат художника Козорелова «Большевики на Дону. Кошунства в церкви» (Новочеркасск, 1919), плакаты «Угон скота большевиками» (Новочеркасск, 1919), «Казакки изгоняют Красную армию из станицы» (Новочеркасск, 1919), «Зловредный паук или Рай коммунистов» (Новочеркасск, 1918–1919?), «Мир и свобода в Совдепии» (Харьков, 1920), плакат художника В. Н. Масютина (?) «Через кровь и через трупов груды, / Лобызая в бледные уста, / Посылает снова внук Иуды / На Голгофу распинать Христа...» (1918–1919?), плакат «В жертву Интернационалу» (Р. н/Д. (?), 1918–1919?).

характеристике резолюции восставших кронштадтцев как «черносотенно-эсеровской»³⁸²), однако в остальном его вид не отличается от вида революционных матросов, нарисованных тем же художником. Авторы обоих плакатов не придают своему персонажу внешних черт, призванных вызвать отвращение у зрителя, таких как оскаленные зубы, вытаращенные глаза и т. п. В иконографии плаката «Кронштадтская карта бита» на негативную семантику образа матроса указывает только его положение на «игральной карте» вниз головой и знак пиковой масти.

Второй персонаж плаката В. И. Козлинского, занимающий место двойника матроса на «игральной карте», — белогвардейский офицер. Погоны с зигзагом указывают на его генеральский чин, а форма усов придаёт ему сходство с начальником артиллерии Кронштадта А. Козловским³⁸³. Плётка, которую он держит в руке, в советской визуальной пропаганде 1918–1922 гг. является атрибутом белогвардейца³⁸⁴, в том числе генерала³⁸⁵. В Окне Главполитпросвета В. В. Маяковского № 67 большая фигура генерала высится за спинами трёх маленьких фигурок матросов, иллюстрируя слова В. И. Ленина и Л. Д. Троцкого от 2 марта 1921 г. о Кронштадтском мятеже: «За спиной эсеров и на этот раз стоял царский генерал»³⁸⁶. Этот кадр В. В. Маяковский подписывает стихотворной строчкой: «Видишь из-за ихних спин морду зверя этого»³⁸⁷. В первом кадре того же Окна Главполитпросвета появляется персонаж в бескозырке, подписанный фамилией бывшего эсера Савинкова. Во время Кронштадтского мятежа В. И. Ленин связал его имя с событиями в Кронштадте: «„Пусть большевики уйдут“, „мы власть немного исправим“, — вот чего хотят кронштадтцы. А вышло, что Савинков приехал в Ревель, что парижские газеты за две недели писали об этих событиях, что появился белый генерал»³⁸⁸. Бескозырка на голове «Савинкова» связывает его с восставшими кронштадтскими моряками, в руке он держит петлю, а в его уста поэт-плакатист вкладывает слово «Учредилка», то есть Учредительное собрание. В стихах на плакате В. В. Маяковский предостерегает зрителя: «Эй, не верь ему».

Плакаты РОСТА и Главполитпросвета, соединяя матросов с белогвардейским генералом и бывшим эсером, подсказывают зрителю, что матросы в Кронштадтском мятеже действовали не самостоятельно и оказались связаны с неподходящими людьми, что и привело их к поражению.

Иконография образа матроса

В советской визуальной пропаганде матрос изображается в военно-морской форме, белой или синей (Маяковский в «Левом марше» 1918 г. даёт им эпитет «синеглазые»), иногда с красным знаменем или с оружием. На одесском плакате 1919 г. «Капитал» воротник матросской блузы красный, а не синий. Про эти одесские плакаты с изображением матросов Валентин Катаев вспоминал: «Это были первые, ещё робкие,

³⁸² Христофоров В. Кронштадт, 1921 год // Звезда. 2011. № 5. С. 115–135.

³⁸³ В правительственном сообщении от 2 марта 1921 г. В. И. Ленин и Л. Д. Троцкий назвали бывшего царского генерала А. Козловского руководителем восстания (Там же).

³⁸⁴ См., напр., плакат «Кто против выполнения развёрстки? Поп, кулак и белогвардеец» (Одесса, 1920; илл. 15).

³⁸⁵ См., напр., плакат «Ступеньки генеральской лестницы» (Смоленск, 1920; илл. 36) и Окно РОСТА № 622 А. С. Левина (М., 1920).

³⁸⁶ Христофоров В. Кронштадт...

³⁸⁷ Н. В. Михаленко считает, что «зверь» здесь отсылает к библейскому наименованию дьявола (Михаленко Н. В. Библейские образы и мотивы в Окнах РОСТА В. В. Маяковского // Пятнами красок, звоном лозунгов... Книжно-плакатное творчество Маяковского / отв. ред. В. Н. Терехина. СПб.; М.: Нестор-История, 2016. С. 181).

³⁸⁸ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 43. С. 47.

вылазки футуристов. Их плакатные матросы были великолепны. Они были написаны в грубоватой декоративной манере Матисса. Некоторая кривизна рисунка и яркость красок вполне отвечали духу времени, и примитивные детали вполне совпадали с упрощением деталей самого быта»³⁸⁹.

На плакатах Добровольческой армии матросы, помимо военно-морской формы, способствующей их узнаванию, нередко имеют красную пятиконечную звезду как указание на их большевизм. В советской визуальной пропаганде революционные матросы реже носят красную звезду (фарфоровый «Матрос с цветком» Н. Я. Данько из фондов Государственного центрального музея современной истории России, расписанный в 1919 г., имеет её на бескозырке, а у других вариантов росписи этой же модели 1918 г. пятиконечной звезды на бескозырке нет). Как и красноармейцы, матросы на белогвардейских плакатах демонстрируют внешние черты отрицательных персонажей. Эти черты доведены до крайности на плакате «Краса и гордость русской революции», герой которого — в белой военно-морской форме, заляпанной алой кровью, лохматый, с револьвером в руке и ножом за поясом, с обгагрёнными кровью руками, с оскаленными зубами — ухмыляясь, идёт по щиколотку в красной реке. Красный цвет, ставший символом советской власти, был перетолкован антибольшевистской пропагандой как цвет крови жертв советской власти.

Матросы на плакатах «В жертву Интернационалу» (Р. н/Д. (?), 1918–1919?) и «Через кровь и через трупов груды, / Лобызая в бледные уста, / Посылает снова внука Иуды / На Голгофу распинать Христа...» (В. Н. Масютин (?). 1918–1919?) также ухмыляются, их всклокоченные волосы торчат из-под бескозырок, усы топорщатся. У матроса с плаката «Угон скота из станций большевиками» — пулемётная лента через плечо, сабля и нагайка, а матрос на плакате «Большевики на Дону. Кошунства в церкви» «обвешан» оружием и курит папиросу. Матрос на плакате «Хлебная монополия в Совдепии» (Р. н/Д, 1919) — полный, вальяжно сидит в автомобиле («А те [„товарищи“] в автомобилях только знай себе катаются», — гласит плакат).

Образ матроса-большевика на плакатах Добровольческой армии отчасти происходит из сатирической печати 1917–1918 гг., которая карикатурно изображала солдат и матросов — сторонников левых партий. Опубликованный



Скульптура по модели Н. Я. Данько «Матрос со знаменем» (1919)

³⁸⁹ Катаев В. Собрание сочинений. В 9 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 8. С. 22.

в журнале «Бич» рисунок Sinus'a «Краса и гордость русской революции»³⁹⁰ по мотивам июльских событий 1917 г. наделил матросов всклокоченными волосами, оскаленными зубами и топорщащимися усами. В журнале «Трепач» был изображён бюст матроса с подписью «Наши, симбирские!!» в сдвинутой набекрень бескозырке с надписью «Аврора»; матрос кривит губы, а во рту — папироса³⁹¹. В сатирических журналах 1917 г. изображение дымящейся папиросы наряду с бутылкой спиртного и кулком семечек используется для высмеивания плохой дисциплины в армии и низкого культурного уровня персонажей (илл. 32). В России до марта 1917 г. солдатам и матросам было запрещено курить на улице. Папироса или трубка у солдата или матроса фигурирует в визуальной культуре после Февральской революции как деталь, которая обращает на себя внимание, но необязательно с негативным значением, ср. трубку у красноармейца на советском плакате неизвестного художника «Все на борьбу с топливным голодом» (1919–1920). После отмены запрета в 1917 г. вид курящих на улице солдат и матросов мог шокировать и восприниматься как признак некультурности. И. А. Бунин писал в дневниковой записи 1919 г.: «А в красноармейцах главное — распушенность. В зубах папироска, глаза мутные, наглые, картуз на затылок, на лоб падает „шевелюр“»³⁹². Гаральд Граф в изданных в эмиграции воспоминаниях о 1917 г., характеризуя Центробалт как «каких-то дегенератов с невероятными причёсками, одетых, как придётся: кто — просто в тельниках, кто — в синих фланелевых рубашках навыпуск и так далее», замечает: «Часть из них сидела, развалясь, вокруг стола и нещадно дымила папиросами»³⁹³. Эта деталь, неслучайно введенная мемуаристом, добавляет образу членов Центробалта коннотации низкой культуры поведения. В либеральной сатирической печати 1917 г. курение подаётся как негативный признак, усиливающий отрицательную характеристику персонажа, одетого в военную или военно-морскую форму, и в качестве такового оно перенимается и пропагандой Добровольческой армии.

Как и на карикатурах 1917 г., высмеивающих левых моряков, на белогвардейских плакатах периода Гражданской войны бескозырки на головах у матросов лихо заломлены, из-под них видны всклокоченные волосы. Впрочем, и на советских плакатах, а также в произведениях агитационного фарфора многие матросы щеголяют чёлкой из-под сдвинутой набок или на затылок бескозырки. Матросская бескозырка, надетая набекрень, и выбивающиеся из-под неё волосы имеют отношение к революционной моде. «Когда появились деньги [после Февральской революции], то матросы, прежде всего, начали франтить... фуражка набекрень, а летом — даже соломенная шляпа... Особое внимание уделялось волосам, стричь которые считалось положительно неприличным. Шик был в наибольшем „коке“ и лихо закрученных усах»³⁹⁴. Следование революционной моде в сознании самих матросов становится положительным признаком, означающим свободу. Именно к свободе апеллирует лирический герой написанного матросом сатирического стихотворения, опубликованного в 1917 г. и отстаивающего революционную моду: «Что же мы-то, каторжане? / Иль „свобода“ — сон? / Чай свободные граждане... / Так держи фасон. / И назло я Центробалту, / Чёрт с ним — наплевать, / В форме мной изобретенной / Буду щеголять»³⁹⁵.

Б. И. Колоницкий приводит воспоминания начальника штаба Черноморского флота: «В начале июня в Севастополь прибыло несколько матросов Балтийского флота с „мандатами“ от Центрального комитета Балтийского флота. Вид у них был

³⁹⁰ Бич. 1917. № 31. С. 14.

³⁹¹ Трепач. 1917. № 7. С. 4.

³⁹² Бунин И. А. Окаянные дни. Дневник писателя 1918–1919 гг. Л.: Творческое объединение «Ленинградский литератор»; Издательство «Азъ», 1991. С. 48.

³⁹³ Граф Г. На «Новике»... С. 313.

³⁹⁴ Там же.

³⁹⁵ Колоницкий Б. И. Погоны и борьба за власть в 1917 году. СПб.: Остров, 2001. С. 41.

разбойничий — с лохматыми волосами, фуражками набекрень, — все они почему-то носили тёмные очки. Было ясно, что это большевистские агенты»³⁹⁶. Очки как принадлежность матроса-модника фигурируют на юмористической открытке «Создатель „стильной“ формы» художника А. П., автора серии открыток «Типы революции», но в пропаганде периода Гражданской войны они не встречаются, в отличие от других признаков революционной моды, среди которых прежде всего следует упомянуть клёши. В широченных клёшах щеголяют матросы на плакате В. В. Лебедева, рисунках В. И. Козлинского, в произведениях агитационного фарфора С. В. Чехонина и Н. Я. Данько.

Б. И. Колоницкий называет клёши «„завоеванием“ революции на флоте»³⁹⁷. И. А. Бунин в дневниковой записи от 7 июня 1919 г. отмечал: «И правда, матросов стало в городе больше и вида они нового, раструбы их штанов чудовищные»³⁹⁸. Ср. частушку того времени: «Матрос идёт, / Клёш болтается. / На свой клёш наступил, / На Бога лагется»³⁹⁹. Для обозначения матроса-модника появляется слово «клёшник». Этого слова нет у С. И. Карцевского и А. М. Селищева, но его употребляет, например, В. А. Каверин в повести «Конец хазы» 1924 г.; ср. также частушку: «Эх, клёшнички. / Что наделали: / Бабы юбки на клёш / Переделали»⁴⁰⁰. В другой частушке, тоже на мотив «Яблочка», клёши становятся метонимическим обозначением кронштадтских матросов: «Ах, клёшики, / Что вы сделали: / Были красными, / Стали белыми»⁴⁰¹.

Матросы в клёшах с вышеупомянутых плакатов В. И. Козлинского и В. В. Лебедева, с плаката «Капитал» неизвестного автора, как и фарфоровый «Матрос со знаменем» (модель Н. Я. Данько 1919 г.), не носят тельняшек под форменкой или бушлатом. У матроса с бакинского плаката «РСФСР» не только нет тельняшки, но и закатаны рукава. Это — тоже отражение революционной моды: «форменки же моряки носили с засученными рукавами и без тельняшек, современники вспоминали „декольтированных“ матросов»⁴⁰². В романе С. Буданцева «Мятеж» (1919–1920) упоминаются «в клёш разряженные гологрудые матросы», ср. частушку того времени про матроса: «Грудь открыта, / Брюки — клёш, / Говорит: / „Даёшь — берёшь!“»⁴⁰³. Новую моду матросов высмеял карикатурист Ре-Ми рисунками «Конкуренция» и «Моды времён русской революции. Выходной туалет русского матроса» в журнале «Новый Сатирик»⁴⁰⁴. Изображённый Ре-Ми матрос, помимо декольтированной шеи, щеголяет приталенным бушлатом, брюками клёш и густой чёлкой из-под сдвинутой на затылок бескозырки, а на втором рисунке держит сигару.

Как уже было сказано, следование новой моде могло восприниматься как положительный признак, имеющий отношение к свободе, в данном случае — к свободе от жёстких дореволюционных требований военно-морской формы. У матроса с расписанной А. В. Щекотихиной-Потоцкой в 1921 г. тарелки «Прогулка матроса» (илл. 34) в вырезе форменки, там, где зритель ожидает увидеть полоски тельняшки, изображены серп и молот. В противоположность этому восставший против советской власти кронштадтский матрос В. И. Козлинского одет в тельняшку, тогда как изображённые тем же художником «красные» матросы тельняшек не носят: возможно, автор плаката таким

³⁹⁶ Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012. С. 193.

³⁹⁷ Колоницкий Б. И. Погоны... С. 40.

³⁹⁸ Бунин И. А. Окаянные дни... С. 72.

³⁹⁹ Русский политический фольклор. Исследования и публикации. М.: Новое издательство, 2013. С. 300.

⁴⁰⁰ Там же. С. 299.

⁴⁰¹ Синдаловский Н. Карл Маркс и эллинский сатир: Октябрьская революция в зеркале петербургского городского фольклора // Нева. 1997. № 11. С. 187.

⁴⁰² Колоницкий Б. И. Погоны... С. 38.

⁴⁰³ Зеленин Д. К. Современная русская частушка [1925] // Заветные частушки из собрания А. Д. Волкова. Ч. 2: Политические частушки. М.: Ладомир, 1999. С. 459–482.

⁴⁰⁴ Новый Сатирик. 1917. № 37; 1918. № 13.

образом подчёркивает конформность своего персонажа, подчиняющегося белому генералу (фигура матроса находится под фигурой белогвардейца, и расположение двух героев на плакате передаёт отношения господства и подчинения).

Помимо стереотипа матроса-модника или щёголя, ещё одна стереотипная черта образа матроса в общественном сознании того времени, — то, что он кавалер, то есть изображается с дамой. А. Блок писал в работе «О репертуаре коммунальных и государственных театров» 1918 г.: «Матрос и проститутка были, есть и будут неразрывной классической парой, вроде Арлекина и Коломбины, пока существуют на свете флот и проституция»⁴⁰⁵. Эта пара стала одним из символов революции и в рассказе «Защитный цвет» Н. Тэффи 1920 г.: «Революция — рёв и свист. Выскочило подполье. Сбило с ног. Пляшет. Матрос с голой грудью и чёлкой-бабочкой обнялся с уличной девкой»⁴⁰⁶.

Характеристика матроса как кавалера отразилась и в большевистской, и в добровольческой визуальной пропаганде, но по-разному. На вышеупомянутом антибольшевистском плакате «Через кровь и через трупов груды, / Лобызая в бледные уста, / Посылает снова внук Иуды / На Голгофу распинать Христа...» матрос — один из тех, кто посылает Христа на распятие — одной рукой обнимает за плечи женщину с распущенными волосами и бутылкой в руке. Неудивительно, что художник охарактеризовал отрицательных персонажей плаката не только как гонителей Бога, но и как распутников, но симптоматично, что на эту роль из всех присутствующих был выбран именно матрос.

В советской пропаганде матрос-кавалер появляется и на плакатах, и в агитационном фарфоре. На плакате неизвестного автора «1 Мая [—] праздник всех трудящихся», изданном в Петрограде в 1920 г. (илл. 35), один из трёх матросов, идущих в толпе демонстрантов, у которого в вырезе его форменки нет тельняшки, обнимает за талию единственную изображённую среди участников демонстрации женщину. Расписанная А. В. Щекотихиной-Потоцкой в 1921 г. тарелка «Прогулка матроса» с надписью: «1 мая 1921 г. Петроград» представляет зрителю матроса Балтийского флота на набережной под руку с дамой в яркой одежде и высоких жёлтых бурках, которая держит в руке цветок. У этого образа мог быть живописный источник. Матрос под руку с дамой появляется в центре картины художника Б. М. Кустодиева «Праздник на площади Урицкого в честь открытия конгресса III Коммунистического Интернационала» 1921 г. Дама разодета в розовое платье, розовую шляпку и с чёрным бантом на шее. «Эту пару, изображённую с лёгким, чисто кустодиевским юмором, художник считал своей удачей, неоднократно воспроизводил в акварелях и гравировал»⁴⁰⁷: матрос с дамой становятся самостоятельным сюжетом акварелей и гравюр этого автора (1920, 1921, 1926) и появляются на его картине «Ночной праздник на Неве» (1923), причём картина «Матрос и милая» рисовалась им в нескольких вариантах⁴⁰⁸. Сравнивая пару с картины Б. М. Кустодиева с парой с фарфоровой тарелки А. В. Щекотихиной-Потоцкой, Л. В. Андреева пишет: «У Кустодиева „народные типы“ моряк и девица шаржированы шутивно-иронически настроенным художником и изображены слегка гротескно и жанрово. У Щекотихиной, напротив, хотя изображение детализировано и занимательно в частностях, — образ в целом „героичен“ и „монументален“. <...> Их значительность вызывает улыбку, но сочувственную и добрую, подобную той, которой награждают трогательно

⁴⁰⁵ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962. Т. 6. С. 279.

⁴⁰⁶ Тэффи Н. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3: Всё о любви; Городок; Рысь; Сборники рассказов. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. С. 401.

⁴⁰⁷ Кудря А. И. Кустодиев. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 181.

⁴⁰⁸ Так, на картине 1920 г. «Матрос и милая», хранящейся в Музее-квартире И. А. Бродского, нарядная дама, идя под руку с матросом, прикусывает зубами стебель розы. На картине с тем же названием 1921 г. из фондов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства дама просто держит розу в руке, а на одноимённой акварели 1921 г., хранящейся в Музее политической истории Санкт-Петербурга, роза — в руке у идущего с дамой матроса.

наивных и старательно важных людей, усердно позирующих „для будущего“. Моряк-герой при полном параде: он в белом, бескозырка с лентами заломлена ухарски, на руке перстень и золотые часы, на груди в просвете тельняшки (sic!) татуировка — золотые серп и молот»⁴⁰⁹.

Отголоски образов матроса-модника и матроса-кавалера присутствуют в созданной на Государственном фарфоровом заводе скульптуре Н. Я. Данько «Матрос с цветком» (модель 1918 г.), которая изображает матроса с букетом в руке и с красным (в росписи Е. Я. Данько) цветком в зубах (илл. 33)⁴¹⁰. Цветок в данном случае занимает во рту матроса место папиросы, которой наделяли отрицательный образ матроса либеральная печать 1917 г. и антибольшевистская визуальная пропаганда, а красный цвет бутона напоминает о красном как символе советской власти. Однако здесь происходит перетолкование красного как цвета уже не знамени или крови, а розы на любовном свидании (ср. цветок в зубах у идущей с матросом дамы на картине Б. М. Кустодиева «Матрос и милая»).

После Кронштадтского мятежа 1921 г. некоторые внешние черты матроса-модника иногда наделяются отрицательным смыслом и в советской визуальной пропаганде. В Окне Главполитпросвета В. В. Маяковского № 295 (М., 1921) в кадре, подписанном «Брось, товарищ, гуляния праздные!», празднично гуляющий с руками в карманах «товарищ» только наполовину закрашен красным цветом, являющимся у В. В. Маяковского признаком «своих». На его красную фигуру надеты фиолетовый пиджак и чёрные клёши: поэт-плакатист даёт «полуотрицательному» персонажу элемент модной матросской одежды. Сравним с делением матросов на хороших и плохих в брошюре 1928 г.: «Эпитет „клешник“ применялся не вообще к матросу, а к матросу, принадлежность к флотской службе которого можно определить только по „клёшу“, ибо в плаваниях он не был, стажа и квалификации не имеет и т. д. Словом, кронштадтский матрос 1921 г. — это типы различного социально-психологического облика»⁴¹¹.

Таким образом, одним и тем же иконографическим признакам (лихо заломленная бескозырка и торчащие из-под неё волосы, следование революционной моде в одежде, появление в обнимку с женщиной) могло приписываться негативное значение в антибольшевистской визуальной пропаганде и позитивное или нейтральное — в советской до 1921 г. Старомодное ношение тельняшки для «красной» пропаганды до 1921 г. оказывается отрицательным признаком, а её отсутствие — положительным. Другие признаки (зажатый в зубах предмет) при использовании той или другой пропагандой претерпевали внешние изменения в соответствии с изменением значения.

После Кронштадтского восстания матрос уже не однозначно положительный персонаж: отрицательным значением наделяются некоторые черты «матроса-щёголя», например клёши. Неслучайно, что именно в 1921 г. мы встречаемся с матросом — отрицательным героем на фарфоровом блюде А. В. Щекотихиной-Потоцкой «Прогульщики», где один из трёх «прогульщиков», играющих в карты, одет в военно-морскую форму. После событий в Кронштадте иконографические признаки матроса в советской визуальной пропаганде перетолковываются, и некоторые из них, имевшие прежде положительное значение, приобретают негативный смысл.

О. Ю. Бойцова

⁴⁰⁹ Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930 годы. М.: Советский художник, 1975. С. 93–94.

⁴¹⁰ Та же самая модель в других вариантах была отлита и расписана как «Матрос с букетом» без цветка во рту. См.: Самецкая Э. Советский фарфор 1920–1930-х годов в частных собраниях Санкт-Петербурга [каталог]. СПб.: [б. и.], 2007. С. 64, № 76–77.

⁴¹¹ Сленков А. Кронштадтский мятеж. М.; Л.: Московский рабочий, 1928. С. 20.

МЕНЬШЕВИК И ЭСЕР

Несмотря на различные перипетии отношения советской власти к партии меньшевиков и левых эсеров в годы Гражданской войны, включавшие и репрессии, и послабления, и компромиссы, в советской визуальной пропаганде меньшевик и эсер фигурируют по крайней мере с 1918 г. только как отрицательные типы — типы врагов. Самые мягкие выражения, которые находятся для меньшевика у В. В. Маяковского в Окне РОСТА № 4 «Политические партии в России» (М., 1919): «Ни чёрту кочерга и ни богу свечка, / ни в Совдеп посадить, ни отправить в ВЧК», — содержат насмешку над представителем этой партии, который «ни то ни сё». В Окне РОСТА Л. Г. Бродаты (Пг., 1920) меньшевик в подписи прямо назван «внутренним врагом» наряду с «мешочником»⁴¹².

Для конструирования образов меньшевика и эсера в советской визуальной пропаганде использовались объединение их с другими врагами, изображение производимого ими вреда и подчёркивание их отрицательных визуальных характеристик. Рассмотрим последовательно эти способы, которые, впрочем, бывает трудно отделить друг от друга из-за того, что они действуют одновременно.

Спутники меньшевика и эсера

Меньшевика и эсера изображали в компании других «врагов». Так, лидер правых эсеров В. М. Чернов, бывший председателем проработавшего один день 5 (18) января 1918 г. Учредительного собрания, на плакате В. Н. Дени «Учредительное собрание» (Пг., 1921) в буквальном смысле сидит в калоше под рваным парусом-триколором вместе с белогвардейцем, «буржуем» и «Францией» (илл. 37). На плакате неизвестного автора «Голосуйте за коммунистов!» (Саратов, 1920) коммунистам противостоят «меньшевик», «эсер», «поляк» и «Врангель». В Окне Главполитпросвета В. В. Маяковского № 245 (М., 1921) интересующие нас персонажи представлены как часть троицы: «А что в это время делают кадеты, меньшевики и эсеры»⁴¹³. На плакате Д. С. Моора «Суд народный» (М., 1919) «социалисты-соглашатели, социалисты-предатели»⁴¹⁴ ползут на четвереньках в хвосте вереницы врагов, что является визуализацией слов из работы В. И. Ленина 1919 г.: «А за прямой и открытой контрреволюцией <...> плетутся, как всегда, колеблющиеся, бесхарактерные, словами прикрашивающие свои дела меньшевики, правые эсеры и левые эсеры»⁴¹⁵. Стоит отметить, что в процитированном отрывке Ленин хотя и разделяет правых и левых эсеров, но перечисляет их через запятую; в более поздних сочинениях он уже использует слово «эсер» без уточнения партии. Визуальная же пропаганда советского государства, в которой эсеры появляются по крайней мере с 1918 г., не проводит различия между правым и левым крылом этой партии, используя единый ярлык «эсер».

⁴¹² Характерно их сближение в большевистском идеологическом дискурсе: «Возьмем „Бюллетень ВЧК“ № 37 за 27 августа 1918 г., найдём раздел под символическим названием „Агитация меньшевиков и мешочников“» (Давыдов А. Ю. Мешочники и диктатура в России. 1917–1921 гг. СПб.: Алетей, 2007. С. 148).

⁴¹³ Ср. их неоднократное объединение В. И. Лениным, напр.: «наши контрреволюционеры — кадеты и их первые подголоски, правые эсеры и меньшевики» (Ленин В. И. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1974. Т. 36. С. 328).

⁴¹⁴ С. И. Карцевский записал для меньшевиков и умеренных социалистов такие советские обозначения, как «социал-предатели» и «социал-изменники» (Карцевский С. И. Язык, война и революция. Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923. С. 37).

⁴¹⁵ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 39. С. 59.

Роль меньшевика и эсера

Переходя при рассмотрении способов конструирования образов меньшевика и эсера от перечисления их компаньонов к тем действиям, которые им приписываются, нужно в первую очередь назвать «службу» у буржуазии.

Лидер меньшевиков Ю. О. Мартов на плакате В. Н. Дени «Всё в прошлом...» (Пг., 1920), перерисованном с одноимённой картины В. Максимова (1889), появляется вместе с барыней-«буржуазией» и занимает место её служанки. В. И. Ленин не раз называл меньшевиков и эсеров лакеями буржуазии и построил на этой метафоре свою работу 1919 г. «В лакейской», значительная часть которой посвящена полемике именно с Ю. О. Мартовым. На плакате «Всё в прошлом...» дополнительным способом выставить противника в смешном виде является травестия; она использована также на плакате Д. С. Моора «Советская репка» (М., 1920) для одетого «внучкой» «социал-соглашателя», имеющего портретное сходство с К. Каутским.

Как и меньшевик, эсер предстаёт на советских плакатах периода Гражданской войны в роли прислужника мирового капитала. На плакате неизвестного художника «Последний козырь» (Тамбов, 1921) эсер изображён в виде собаки, которую держит на поводке Антанта. Собака — одно из животных, образы которых использовались советской пропагандой, не только визуальной, как метафора врагов. В сочинениях В. И. Ленина встречается сравнение противников, включая эсеров, с псами⁴¹⁶, а того, что они говорят, — с лаем⁴¹⁷. Использование зооморфных образов врага было связано с желанием дегуманизировать противника⁴¹⁸. По сравнению с другими звериными личинами, образ собаки делает акцент на наличии у изображаемого персонажа «хозяина» и службе у него (ср. плакаты того же В. Н. Дени «Ясновельможная Польша — последняя собака Антанты» (М., 1920) и «Антанта» (М., 1919), на котором псами Антанты предстают Деникин, Колчак и Юденич, а также страницу из «Советской азбуки» В. В. Маяковского со строкой «Щенки Антанты лают здорово»⁴¹⁹).

На плакате В. Н. Дени «Селянская богородица» (М., 1919) представлен лидер эсеров В. М. Чернов. С. И. Карцевский отмечал, что Чернова, бывшего министром земледелия во Временном правительстве в 1917 г., называли «селянский министр»⁴²⁰. С. Вайт рассматривает плакат «Селянская богородица» как свободную адаптацию сюжета иконы Богоматери Одигитрии (Путеводительницы)⁴²¹. Чернов-«богородица» держит на руках «младенца»-Колчака, над ними изображены «святые» — Юденич и Деникин. В порождении «колчаковщины» В. И. Ленин обвинял эсеров наряду с меньшевиками в

⁴¹⁶ «[В]се лакеи империалистов, в том числе наши правые эсеры и меньшевики, тоже „обвиняют“ нас. В ненависти к большевикам этих сторожевых псов империализма, как и в сочувствии сознательных рабочих всех стран, мы почерпаем новую уверенность в правоте нашего дела» (*Ленин В. И. Полное собрание сочинений*. Т. 37. С. 54).

⁴¹⁷ «[М]еньшевики, новожиленцы и правые эсеры <...> перешеголяли даже буржуазию в ярости своих нападков на нас, ибо известно, что очень часто ярость нападков и звучность лая бывает обратно пропорциональна силе того политического элемента, от которого ярые нападки исходят» (*Ленин В. И. Полное собрание сочинений*. Т. 36. С. 242).

⁴¹⁸ Bonnell V. E. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997. P. 197.

⁴¹⁹ Об образе собаки в Окнах РОСТА см.: Куммер Р. «Не оружием, а плакатом будет разбит враг!»: лингвостемиотический анализ агитплакатов РОСТА // Пятнами красок, звоном лозунгов... Книжно-плакатное творчество Маяковского / отв. ред. В. Н. Терехина. СПб.; М.: Нестор-История, 2016. С. 221.

⁴²⁰ Карцевский С. И. Язык... С. 37 (о вхождении в обиход слова «селянский» в значении «сельский» см.: Селищев А. М. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком (1917–1926). М.: УРСС, 2003. С. 118).

⁴²¹ White S. *The Bolshevik Poster*. New Haven: Yale University Press, 1990. P. 6. Чернов был популярным героем пародийных «икон»: С. Вайт приводит ещё два случая включения его изображения в «иконны» в начале 1920-х гг. (*Ibid.*).



Плакат В. Н. Дени «Селянская богородица»
(М., 1919)

1919 г.: «Преступно забывать не только о том, что колчаковщина началась с пустяков, но и о том, что ей помогли родиться на свет и её прямо поддерживали меньшевики („социал-демократы“) и эсеры („социалисты-революционеры“).»⁴²².

Безымянные «меньшевик» и «эсер» в советской визуальной пропаганде периода Гражданской войны исполняют роль пособников капитализма: на них держится здание капитализма на плакате В. Н. Дени «Октябрьский ураган» (М., 1920)⁴²³; по их спинам (наряду со спинами «кулака», «спекулянта», «шпиона», «волынщика») белый генерал поднимается к царской короне на плакате «Ступеньки генеральской лестницы» (Смоленск, 1920; илл. 36); меньшевик «буржую друг истый» (Окно РОСТА № 539. М., 1920), а если «пошлёт в Совет меньшевика», утверждает плакат 1921 г., то «придёт буржуй», «пошлёт в Совет беспартийного под маской эсера, придёт эсером — помещик и генерал»⁴²⁴. В. И. Ленин неоднократно использовал для меньшевиков и эсеров

слова «подголоски и прихвостни» «монархистов и кадетов», упоминал «капиталистов и их приказчиков и лакеев в меньшевистских костюмах».

В описании деятельности меньшевиков особо подчёркивается их предательство. В. И. Ленин не раз обвинял меньшевиков в измене, например, в речи 7 апреля 1918 г.: «В этом отношении меньшевики, стремящиеся свергнуть советскую власть, — на их стороне, на стороне буржуазии, и тем самым они предают нас»⁴²⁵. Измена, которую большевики вменяли меньшевикам, — это измена социализму, при этом в советском визуальном дискурсе периода Гражданской войны меньшевики становятся способными на любое предательство, изменниками вообще. В Окне РОСТА № 132 В. В. Маяковского (М., 1920) меньшевик подло нападает на коммуниста сзади, что подкрепляется подписью: «Меньшевиков оружие — в спину нож»⁴²⁶. В его же Окне Главполитпросвета № 245 (М., 1921) меньшевик подливает в еду красноармейца яд, пока тот отвернулся, в то время как эсер взрывает железнодорожные пути⁴²⁷. В «Советской азбуке» В. В. Маяковский сопрово-

⁴²² Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 39. С. 156.

⁴²³ Ср. карикатуру А. Лебедева «Современные кариатиды» в «Новой петроградской газете», изображающую двух усатых интеллигентов, один из которых в очках, держащих на своих плечах «Капитал» (Новая петроградская газета. 1918. № 25). Судя по другим рисункам художника, это могут быть эсер Чернов и меньшевик Гоц (на карикатуре А. Лебедева «Чем бы дитя ни тешилось...» в «Новой петроградской газете» № 138 за 1918 г. Чернов лепит куличик «Власть» вместе с Гоцем).

⁴²⁴ Речь о плакате «1. Пошлёт в Совет меньшевика, придёт буржуй. 2. Пошлёт в Совет эсера под маской беспартийного, придёт эсером — помещик и генерал. 3. Пошлёт коммуниста [—] власть останется в руках рабочих и крестьян!» (Минск, 1921).

⁴²⁵ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 36. С. 214.

⁴²⁶ Ср. об этом: Куммер Р. «Не оружием...». С. 222.

⁴²⁷ Это отклик на «Выдержки из доклада Всероссийской чрезвычайной комиссии о раскрытых и ликвидированных на территории РСФСР заговорах против советской власти в период мая-июня месяцев 1921 года», опубликованные в «Правде» в июле 1921 г., в которых сообщалось, что контрреволюционные организации с участием кадетов, меньшевиков и эсеров на деньги иностранных разведок организовывали

ждает букву «М» стихами: «Меньшевики такие люди — / Мамашу могут проиудить». Изображённый как часть буквицы меньшевик держит за руку женщину в схематично нарисованном кокошнике, намекающем на то, что предаёт он не просто мать, а Родину (см.: «РОССИЯ, РОДИНА, Р.С.Ф.С.Р.»), а в другой руке сжимает мешок, в котором зритель должен предполагать плату за измену. Неологизм Маяковского, использованный ранее в его «Облаке в штанах» («небо опять иудит пригоршню обрызганных предательством звёзд»), образован от имени новозаветного Иуды, ставшего нарицательным для обозначения предателя. Советская пропаганда, несмотря на выраженную антиклерикальную направленность, использовала образы христианского происхождения как в текстах⁴²⁸, так и в плакатах⁴²⁹. В. И. Ленин в своих сочинениях неоднократно употреблял имя «Иуда»: «Иудушка Каутский», «иуды капитализма»⁴³⁰. Подпись под изображающим меньшевика и эсера плакатом В. В. Лебедева (Пг., 1920) и нарисованным по его мотивам плакатом И. И. Микрюкова (Екатеринбург, 1920) гласит: «Кто идёт с ними, тот идёт по стопам Иуды». Екатеринбургский плакатист распространил метафору: на его плакате меньшевик и эсер идут в буквальном смысле по цепочке следов, ведущей к одинокому дереву, на ветке которого в петле видна фигура повесившегося Иуды.

Эсеров тоже обвиняли в предательстве. Так, одиночная фигура эсера на плакате В. В. Лебедева подписана стихами В. В. Воинова: «Спроси эсера[,] какова его вера? Скажет: Земля крестьянам! А крестьяне кому? — Англичанам!» (Пг., 1920?). В стихах есть намёк на решение аграрного вопроса, которое отличало партию эсеров от других социалистов, но это решение перетолковывается таким образом, чтобы представить эсеров изменниками, предающими соотечественников в руки иностранцев.

Роль пособника капитализма объединяется с ролью предателя через идею платы. В. И. Ленин в письме 1918 г. писал про «этих лакеев буржуазии, этих продажных лодышек — таких же, как наши меньшевики и эсеры»⁴³¹, а в 1919 г. назвал их «проститутками капитализма»⁴³². В. В. Маяковский в Окнах Главполитпросвета № 217, № 245 (М., 1921) показывает получение меньшевиком и эсером денег за пособничество; тот же сюжет изображает неизвестный художник на плакате «Меньшевик и 26» (Тифлис, б. г.).

Иконографические признаки

В Окнах РОСТА и Главполитпросвета В. В. Маяковского 1919–1921 гг., где сплошная заливка красным цветом характеризует красноармейца, крестьянина, рабочего (даже лодыря и прогульщика, см.: «ПРОГУЛЬЩИК, ДЕЗЕРТИР ТРУДА, ЛОДЫРЬ»), меньшевик и эсер выделяются тем, что покрашены другим цветом. Выбор конкретного цвета может не иметь значения: «Остальные цвета — жёлтый, зелёный, синий, коричневый, белый, чёрный — связаны с вражеским лагерем»⁴³³. Так, в Окне РОСТА № 132 (М., 1920) меньшевик предстаёт в зелёной одежде и зелёном головном уборе, а буржуй — в зелёном

шайки бандитов, делали попытки отравления пищи в воинских частях и т. п. (Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. Т. 3. С. 561).

⁴²⁸ Селищев А. М. Язык... С. 67–68.

⁴²⁹ White S. The Bolshevik Poster... Р. 6; Шалаева Н. В. Религиозные традиции и сюжеты в ранней советской культуре. 1918–1920-е гг. // Государство, общество, Церковь в истории России XX–XXI веков. Материалы XV Международной научной конференции: в 2 частях. Иваново: Ивановский госуниверситет, 2016. Ч. 1. С. 658–663; Михаленко Н. В. Библийские образы и мотивы в Окнах РОСТА В. В. Маяковского // Пятнами красок, звоном лозунгов... Книжно-плакатное творчество Маяковского / отв. ред. В. Н. Терехина. СПб.: М.: Нестор-История, 2016. С. 179–183.

⁴³⁰ Селищев А. М. Язык... С. 67.

⁴³¹ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 37. С. 97.

⁴³² Там же. Т. 38. С. 65.

⁴³³ Куммер Р. «Не оружием...». С. 216.

фраке и зелёном цилиндре; в Окне Главполитпросвета № 245 (М., 1921) меньшевик и белогвардеец оба в синем; в Окне РОСТА № 539 (М., 1920) меньшевик между вторым и третьим кадром полностью перекрашивается из зелёного в синий. Значение цвета, который выбирает В. В. Маяковский, лишь в том, что это не красный, то есть не цвет «своих».

Иконографическими атрибутами меньшевика и эсера в советской визуальной пропаганде периода Гражданской войны являются аккуратно подстриженные усы и борода, костюм, иногда шляпа. Усы и борода меньшевика могут быть седыми, как в Окне РОСТА В. В. Маяковского № 539 (М., 1920) и Окне Главполитпросвета № 68 (М., 1921). Длинные высунутые языки эсера и меньшевика на плакате Н. П. Наумова «Товарищи рабочие, крестьяне и бойцы! Если не хотите[,] чтобы эти гады взяли у вас власть, — голосуйте за список коммунистов» (Чита, 1922) намекают на то, что они болтуны. В феврале 1921 г. в речи, опубликованной в «Правде», В. И. Ленин назвал эсеров и меньшевиков «шептунами»⁴³⁴, и в феврале, марте, июне 1921 г. В. В. Маяковский в Окнах Главполитпросвета № 64, 66, 217 называет меньшевика или эсера «шептуном»/«шептунами», которые «нашёптывают в ухо» «тем, кто тёмн и сер». В Окне Главполитпросвета № 69 В. В. Маяковского (М., 1921) кадр с персонажем, названным «меньшевик», изо рта у которого высовывается длинный закручивающийся в спираль язык, подписан строкой: «Наврут полный короб».

Описанный выше иконографический тип интеллигента имеет отличия в зависимости от того, обозначает ли он на конкретном плакате меньшевика или эсера. Вообще за фигурой эсера в советской визуальной пропаганде закрепилось большее (по сравнению с образом меньшевика) число устойчивых иконографических признаков, которые объединяются в несколько типов. Один из них — худощавый интеллигент в костюме с длинными волосами и красным бантом вместо галстука. М. Ф. Николаева пишет: «В советском политическом плакате такие детали внешнего облика, как длинные волосы и очки <...> прочно закрепились за изображением эсеров и меньшевиков — тех, кто в отличие от ненадолго увлекшихся революционной модой матроса или солдата не пошёл дальше этой моды»⁴³⁵, но, как показывает иконографический анализ, из представителей двух социалистических партий красный бант пририсовывали именно эсеру.

Красный бант — символ Февральской революции, ставший в 1917 г. элементом революционной моды⁴³⁶. Уже современники отмечали, что его ношение было распространено не только среди революционно настроенных людей⁴³⁷. И в воззваниях и резолюциях, и в речах политиков того времени встречается «образ тайного и коварного врага революции, маскирующегося с помощью красного банта»⁴³⁸. В. И. Ленин в речи от 22 мая 1917 г. упоминал «мироедов», которые «выступают с красными бантиками и называют себя „революционной демократией“»⁴³⁹. В советской визуальной пропаганде периода Гражданской войны красный бант отличает эсера от меньшевика на плакате «Ступеньки генеральской лестницы» (Смоленск, 1921; илл. 36), украшает шею эсера на плакате неизвестного автора (илл. 42) «Остерегайтесь меньшевиков и эс-эров: за ними идут царские генералы, попы и помещики» (Тифлис, 1918)⁴⁴⁰ и в Окне РОСТА № 580

⁴³⁴ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 42. С. 362.

⁴³⁵ Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917–1941) и модели идентификации советского человека // Диалог со временем. 2012. № 39. С. 383.

⁴³⁶ «В столице, казалось, все — солдаты и студенты, шоферы и извозчики, седоки и владельцы экипажей — были украшены красными бантами» (Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012. С. 235).

⁴³⁷ Там же. С. 236.

⁴³⁸ Там же. С. 237.

⁴³⁹ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 32. С. 179.

⁴⁴⁰ Персонаж с красным бантом на шее, изображённый на тифлисском плакате, не подписан, но он держит знамя с лозунгами эсеров «Земля и воля наро[.]» и «Да здравствует Учредителн. собрание».

М. М. Черемных (М., 1920). Красный бант как иконографический признак не только связывает эсера с Февральской революцией, но и намекает на то, что революция для него — это лишь внешнее следование моде: кто угодно может нацепить красный бант.

Признаком того же иконографического типа является чёрный цвет костюма: на смоленском плакате «Ступеньки генеральской лестницы» (илл. 36) и петроградском «Кто идёт с ними, тот идёт по стопам Иуды» эсер, в отличие от меньшевика, в чёрном. В. В. Маяковский, который раскрашивает одежду персонажей, не являющихся «своими», в любой не красный цвет, в Окне Главполитпросвета № 2 45 (М., 1921), где меньшевик изображён во всём синем, эсера одевает во всё чёрное.

М. Ф. Николаева обращает внимание на книгу в руках эсера в вышеупомянутом Окне РОСТА № 580 и пишет: «Сама по себе книга является в большевистском плакате положительным символом. <...> Однако в сочетании с образом маленького, лишённого мускулатуры человека в очках такой атрибут, как книга, приобретает обвинительный характер»⁴⁴¹. Такие признаки, как длинные волосы, очки, костюм соответствуют иконографическому типу эсера-интеллигента, и книга дополняет этот образ. Кадр с его изображением подписан строчкой «Эсеры слабы». Слабость эсеров (а равно и меньшевиков) подчёркивала советская пропаганда, например, В. И. Ленин в 1919 г. сказал про «мелкобуржуазные» партии: «На самом деле их сила — пуф»⁴⁴².

Визуальный тип хорошо одетого эсера с бумагами в руках появляется уже к 1918 г.: об этом свидетельствует выполненный в это время детский рисунок «Эсер-агитатор», изображающий человека в чёрном пальто и чёрной шляпе, держащего листки⁴⁴³ (дети, рисовавшие «революционные типы» в 1917–1918 гг., опирались не только на свой непосредственный опыт, но и на визуальную грамотность и бытовавшие в обществе представления о том, как выглядят представители той или иной партии⁴⁴⁴).

Иной иконографический тип эсера в советской пропаганде происходит из дореволюционного стереотипа, связанного с наличием в этой партии в начале XX в. террористической боевой организации. Иконографическим признаком этого типа является вооружение. Этот признак встречается на открытке художника Е. Г. Соколова «Соц.-революц.», выпущенной между 1905 и 1917 гг., и в серии открыток «Дети-политики» художника В. А. Табурина 1917 г.: эсерка у Е. Г. Соколова стреляет из револьвера, а ребёнок-«социалист-революционер» у В. А. Табурина вооружён револьвером и подпоясан пулемётной лентой. В период Гражданской войны этот иконографический тип нашёл воплощение в творчестве В. В. Маяковского. В отличие от меньшевика, эсер в изображении поэта-плакатиста вооружён ножом, бомбой или револьвером. На странице «Советской азбуки» В. В. Маяковского буква-эсер держит бомбу в одной руке и револьвер в другой. Представление об эсерах как о вооружённых бандитах выразил В. И. Ленин в речи в феврале 1921 г.: «В бандитизме чувствуется влияние эсеров. <...> Эсеры связаны с местными поджигателями»⁴⁴⁵. Соответственно, действия, которые совершает эсер у В. В. Маяковского, характерны для бандита: в Окне Главполитпросвета № 245 (М., 1921) он взрывает железнодорожный путь.

Одет эсер со страницы «Советской азбуки» в рубаху навыпуск, рваные штаны и лапти. В Окнах Главполитпросвета № 224, 245 и 320 В. В. Маяковского (М., 1921) эсер в картузе, а не в шляпе. Крестьянская одежда принадлежит ещё одному эсеровскому иконографическому типу. Говоря об Окнах РОСТА В. В. Маяковского, В. Н. Дядичев

⁴⁴¹ Николаева М. Ф. Динамика... С. 383–384.

⁴⁴² Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 39. С. 86.

⁴⁴³ Москва. 1917 год. Рисунки детей — очевидцев событий. Из коллекции Государственного исторического музея / сост. Н. Н. Гончарова. М.: Сов. Россия, 1987. № 12.

⁴⁴⁴ См. об этом: Бойцова О. Ю. Иконография большевиков и буржуев в детских рисунках 1917–1918 гг. // Традиционная культура. 1918. № 1. С. 28–37.

⁴⁴⁵ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 42. С. 349.

замечает: «Эсеру обычно придаются черты кулака»⁴⁴⁶. В. И. Ленин в докладе 1921 г. сказал: «Взять меньшевиков и эсеров, то есть партию мелкой буржуазии и партию кулаков»⁴⁴⁷ (ср. у В. В. Маяковского в Окне РОСТА без номера (М., 1920): «На кулака опирается эс-эр. / Да кулаки обломает об РСФСР»). Рванные штаны персонажа «Советской азбуки» не должны обмануть зрителя: поэт подписывает рисунок строчкой «Эсера смой — увидишь барина» (ср. в Окне РОСТА В. В. Маяковского № 4 (М., 1919): «Эс-эры — барчуки, но с бомбой; / Им только в стены биться лбом бы»). О том же предупреждает вышеупомянутый плакат неизвестного автора «Пошлёте в Совет меньшевика, придёт буржуй...» (Минск, 1921): «придёт эсером — помещик и генерал». Если меньшевиков советская пропаганда связывает с буржуями, то эсеров — с «баринком», «барчуком» или «помещиком», то есть сельскими землевладельцами, тем самым давая понять, что земельная программа, которая отличала их от других партий, — вовсе не в пользу крестьян.

Анализ иконографии интеллигента-меньшевика позволяет выделить среди его признаков мало таких, которые сопровождают его образ всегда и при этом не свойственны фигуре эсера. Разве что в очках меньшевиков изображают немного чаще, чем эсеров (например, на саратовском плакате «Голосуйте за коммунистов!» 1920 г. меньшевик в очках, а эсер — нет), что может быть связано с тем, что лидеры меньшевиков Ю. О. Мартов и П. Б. Аксельрод на фотографиях изображались в очках, в отличие от лидера правых эсеров В. М. Чернова. М. Ф. Николаева пишет: «С первых лет существования советского политического плаката такая деталь внешнего облика, как очки, прочно закрепилась за изображением эсеров и меньшевиков (именно эти представители недостаточно радикальных взглядов и, по-видимому, недостаточно пролетарского происхождения стали прообразом будущего „классового“ врага времён „культурной революции“)»⁴⁴⁸. Исключения, то есть меньшевики без очков, редки (некоторые Окна РОСТА и Главполитпросвета В. В. Маяковского и плакат «Пошлёте в Совет меньшевика, придёт буржуй...»). У В. В. Маяковского, в отличие от других советских плакати-стов, интеллигентский вид (шляпа и костюм) отличает меньшевика от эсера. В стихах к Окну РОСТА без номера «9-й съезд РКП. На кого опираются партии» (М., 1920) поэт прямо говорит: «Меньшевики в интеллигенции ищут опору, / а ей самой удержаться впору»; ср. у Ленина в докладе на VIII съезде РКП(б): «Меньшевики есть худшие враги социализма, ибо они одеваются в пролетарскую шкуру, но меньшевики — слой непролетарский. В этом слое только ничтожные верхушки пролетарские, а сам он состоит из мелкой интеллигенции»⁴⁴⁹.

Слово «меньшевик» в русском языке фонетически и этимологически связано со словом «меньше», и можно было бы ожидать от пропагандистов обыгрывания этой связи. До Октябрьской революции визуализация большевизма и меньшевизма через размер встречается в серии открыток «Дети-политики» художника В. А. Табурина 1917 г.: на одной из открыток изображены ребёнок-«большевик» и ребёнок-«меньшевик», и размер второй фигуры в несколько раз меньше, чем первой. Советская пропаганда, и не только визуальная, подчёркивала незначительность меньшевиков и эсеров: В. И. Ленин употреблял выражения вроде «лакеи буржуазии, особенно мелкого разбора, вроде

⁴⁴⁶ Дядичев В. Н. Исторический контекст Окна РОСТА: от факта к образу // Пятнами красок, звоном лозунгов... Книжно-плакатное творчество Маяковского / отв. ред. В. Н. Терехина. СПб.; М.: Нестор-История, 2016. С. 174.

⁴⁴⁷ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 43. С. 150.

⁴⁴⁸ Николаева М. Ф. Риторика и приёмы визуализации образа врага. На материале советского политического плаката 1920-х — начала 1930-х гг. // Философский век. Альманах. Вып. 22. Науки о человеке в современном мире. Материалы Международной конференции, 19–21 декабря 2002 г., СПб. / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб.: Санкт-Петербургский центр истории идей, 2002. С. 87.

⁴⁴⁹ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 38. С. 168.

меньшевиков, новожиизненцев, правых эсеров»⁴⁵⁰. В Окнах Главполитпросвета № 64 и № 453 со стихами В. В. Маяковского (М., 1921 / 1922) меньшевик назван «меньшеви-чок». Но можно ли говорить о визуальном воплощении «малой величины» меньшевика по сравнению с другими персонажами плакатов?

На советских плакатах периода Гражданской войны враги нередко бывают представлены маленькими по контрасту с крупно изображённым главным положительным героем (имеется в виду плакатная схема «Один положительный герой, данный обычно в увеличенном размере, сражается с большим числом мелких врагов», которую выделяет М. Ф. Николаева⁴⁵¹). Встречается и различие врагов по величине. На плакате Н. П. Наумова «Товарищи рабочие, крестьяне и бойцы! Если не хотите[,] чтобы эти гады взяли у вас власть, — голосуйте за список коммунистов» (Чита, 1922) фигурки эсера и меньшевика меньше по размеру, чем кадета и белогвардейцев. Здесь визуализировано представление о незначительности эсеров и меньшевиков, которое также было общим местом пропаганды (например, В. И. Ленин в 1921 г. назвал тех и других «жалкими пособниками реакции»⁴⁵²), но нет никакого указания на то, что именно меньшевик — «меньше».

Относительный размер фигуры меньшевика обыгрывается на плакате неизвестного художника «Голосуйте за коммунистов!» (Саратов, 1920). Изображённый меньшевик ростом коммунисту по пояс, в то время как эсер, поляк и Врангель равны по величине коммунисту, то есть нельзя сказать, что причина репрезентации меньшевика маленьким — то, что он политический противник. Неизвестный автор плаката использовал визуальную шутку о меньшевизме, бытовавшую ещё до революции. Впрочем, даже если на образ меньшевиков на советских плакатах повлияла существовавшая до революции визуальная шутка по поводу названия их партии, в гораздо большей степени, как было показано выше, визуальная пропаганда при трактовке фигур меньшевика и эсера отразила пропаганду словесную, в частности риторику В. И. Ленина.

Враждебность визуальной пропаганды к меньшевикам и эсерам на фоне периодической лояльности властей по отношению к ним могла быть связана с тем, что даже в те периоды, когда меньшевики и левые эсеры легально участвовали во власти, они были конкурентами большевиков⁴⁵³. На основании иконографического анализа в отношении образов меньшевиков и эсеров в визуальной пропаганде периода Гражданской войны можно сказать то же, что Д. Дж. Рейли пишет о вербальном языке советской пропаганды той эпохи, который он называет «внешним»: этот язык «возлагал вину за трудности, выпавшие на долю партии, на её противников-социалистов и не делал различия между её врагами»⁴⁵⁴ (вспомним неразличение на плакатах правых и левых эсеров), а «[н]авешивая ярлыки на политических оппонентов партии, „внешний“ язык стремился отвлечь внимание от популярных политических лозунгов своих противников»⁴⁵⁵ (ср. превращение эсера в «барина»/«барчука»/«кулака» у В. В. Маяковского и предательство крестьян эсером на плакате В. В. Лебедева, которые призваны обесценить эсеровский лозунг «Земля крестьянам»).

О. Ю. Бойцова

⁴⁵⁰ Там же. Т. 36. С. 179.

⁴⁵¹ Николаева М. Ф. Динамика... С. 378.

⁴⁵² Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 44. С. 102.

⁴⁵³ Об этом пишет Д. Дж. Рейли: Рейли Д. «Изъясняться по-большевистски», или как саратовские большевики изображали своих врагов // Отечественная история. 2001. № 4. С. 84.

⁴⁵⁴ Там же. С. 85.

⁴⁵⁵ Там же. С. 90.

— П —

ПОЛЬСКИЙ ПАН

С началом советско-польской кампании (1919–1921) перечень основных врагов революции пополнился типажом «польского захватчика, помещика и классового врага, польского пана»⁴⁵⁶, а летом 1920 г., в период активных боевых действий, пан назывался первым врагом красноармейца, обогнав дезертира, «грязь и вошь» — «Твой первый враг — польское пановье...» (Окно РОСТА № 140. В. В. Маяковский. М., 1920). Общие славянские корни, с одной стороны, а с другой — территориальные претензии и история межгосударственных войн внесли вклад в восприятие русскими и поляками друг друга. В результате многовековых перипетий истории ни с одним из славянских народов отношения русских не были так сложны и противоречивы, как с поляками⁴⁵⁷. Более столетия оба народа жили в одном государстве, и к началу XX в. у них накопился немалый «груз взаимных претензий и обид»⁴⁵⁸. За длительную историю контактов в общественном сознании обоих народов сложились представления друг о друге, часто выражавшиеся в форме стереотипов.

Одним из образов поляка, бытовавших в русской культуре (литературе, исторических документах, народном эпосе) задолго до революции и Гражданской войны, является образ «польского пана». Так, мы находим у В. А. Верещагина в его трёхтомной «Истории русской карикатуры»: «С конфедераткой, гордо заломленной на бок, карикатурно-громадной звездой на груди, опоясанный богатым слущким поясом, шествует он важно и торжественно, опираясь правой рукой на костыль, а левой на саблю. В этом живом лице, не нарушая его индивидуальности, художник с удивительной меткостью собрал характерные особенности расы. Это *wielki pan* — большой барин. От всей его типичной фигуры, от осанки, взора, уверенной поступи веет безграничным своеволием, кичливой заносчивостью, тщеславным самодовольством»⁴⁵⁹. Гордость, гонор, тщеславие приписывались польским панам в качестве значимых личностных характеристик и, как правило, оценивались негативно. Именно этот «герой» и послужил удачной фигурой порицания, получив визуальное воплощение в плакатах советской пропаганды. Однако, чтобы вызвать неприятие, отторжение среди населения, «новый» враг должен был быть не только внешним противником государства, посягающим на его границы и территориальную целостность, но и иметь символическую связь с революционной борьбой и внутренним гражданским противостоянием в России. Для достижения этих целей советская пропаганда использовала широкий арсенал визуальных приёмов. Большинство плакатов, репрезентирующих польского пана, относятся к 1920 г. — пику советско-польской кампании. В агитационных материалах «белых» данный персонаж отсутствует.

⁴⁵⁶ Плаггенборг Шт. Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / пер. с нем. И. Карташевой. СПб.: Журнал «Нева», 2000. С. 197.

⁴⁵⁷ Сенявская Е. С. Противники России в войнах XX века: Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. С. 207.

⁴⁵⁸ Там же. С. 207.

⁴⁵⁹ Верещагин В. А. Русская карикатура: В 3 т. СПб.: Сириус, 1911–1913. Т. 3. А. О. Орловский, 1913. С. 46.

Иконография образа поляка

Одним из первых изображений польского пана рассматриваемого периода выступает карикатура, размещенная в экстренном выпуске журнала «Красноармеец», посвящённом советско-польской войне⁴⁶⁰. На карикатуре польский пан изображён толстым («пузатым»), со злобным выражением лица, одетым в жупан с позументами, с конфедераткой, украшенной торчащим вверх пером (плюмажем). Поверх жупана наброшена накидка, предположительно, делия. Также атрибутами пана являются преувеличенно длинные, закрученные усы и сабля. Наличие сабли карикатурно высмеивает страсть поляков «к военным, к мундиру»⁴⁶¹. Подобное изображение не является новаторством советской пропаганды, а имеет корни в более ранних изображениях поляков в России. Именно такой образ с некоторыми вариациями (наличие или отсутствие сабли, накидки и т. д.) характерен для большинства изображений польского пана, созданных в период Гражданской войны. В некоторых случаях можно наблюдать ещё один элемент национального польского костюма — слущкий пояс. Однако даже на схематичных изображениях пан узнаваем по большим усам и плюмажу на конфедератке. Несмотря на то, что в агитационных материалах использовались узнаваемые визуальные атрибуты образа польского пана, советская пропаганда вынуждена была совершать определённую работу по наделению его новыми чертами, релевантными революционной борьбе и Гражданской войне.

Выбор пана в качестве основного объекта советской пропаганды во время войны с Польшей не случаен и обусловлен прежде всего идеологическими соображениями. В то время как поляки под руководством Ю. Пилсудского вели войну за национальную независимость, и «национальный вопрос» был для них ключевым⁴⁶², большевики стремились представить возникший военный конфликт как необходимый этап борьбы за мировую революцию. Для них пан — прежде всего представитель старого правящего класса, а потому — антагонист пролетариата и советской власти, вследствие чего борьба с ним необходима и оправдана. Однако польский пан, будучи классовым врагом, в то же время не теряет и национальных черт. Уже на уровне языка, используя для обозначения противника такие лексемы, как «паны» и «шляхта», советская пропаганда задействовала сразу два смысловых слоя — национальный и классовый. «Шляхта — дворянство, классовый враг рабочего и крестьянина, как и паны — господа»⁴⁶³. В то же время «пан» и «шляхта» — национально специфичные лексемы⁴⁶⁴, и речь идёт не об абстрактных господах, а о совершенно конкретных — польских. Несмотря на то, что слово «пан» является также вежливым обращением к лицам мужского пола в Польше, в руках советской агитационной машины классовое значение термина выходит на первый план. Господскую принадлежность нового врага подчёркивает костюм, который мог позволить себе только зажиточный поляк — представитель шляхты. Для бедного населения характерна совершенно другая одежда, что находит отражение в агитационных материалах при изображении поляков-рабочих или поляков-крестьян.

Акцентирование классовой идентичности врага достигалось и некоторыми другими визуальными приёмами. Как правило, пан изображался в виде полного

⁴⁶⁰ «Красноармеец». 1920. № 28/30. Цит. по: Лазари А. де, Рябов О. Образы врага — поляки и русские в сатирической графике межвоенного периода (1918–1939) // Историк и художник. 2008. № 1–2. С. 70.

⁴⁶¹ Фалькович С. Восприятие русскими польского национального характера и создание национального стереотипа поляка // Поляки и русские в глазах друг друга / отв. ред. В. А. Хорев. М.: Изд-во «Индрик», 2000. С. 61.

⁴⁶² Матвеев Г. Ф. Ленин и Пилсудский. Сотворение революции // Родина. 2010. № 8. С. 69–72.

⁴⁶³ Костылев Ю. С. Образ поляка в официальных советских текстах // Политическая лингвистика. 2006. № 19. С. 137.

⁴⁶⁴ Там же.

(корпулентного) мужчины, с выдающимся животом (в некоторых случаях — непропорционально большим по сравнению с остальным телом и ногами), что было призвано подчеркнуть его принадлежность к правящему классу — сытых в прямом смысле этого слова угнетателей рабочих и крестьян (В. Н. Дени «Каждый удар молота — удар по врагу!». М., 1920; Д. С. Моор «Октябрь 1917 / октябрь 1920. Да здравствует всемирный Красный Октябрь». М., 1920). Благодаря таким округлым формам, негармоничному способу изображения тела, образ «польского пана» оказывается близким, синонимичным изображению понятных и ставших привычными врагов революции — буржуа, попа и др. В то же время о национальной принадлежности пана говорят специфические предметы одежды — жупан, конфедатка с пышным пером. Как отмечает Шт. Плаггенборг, «все враги, вне зависимости от их цвета, изображались тучными и жирными до омерзения»⁴⁶⁵. По мысли учёного, подобная стилизация превращает врага в опасного и озверевшего дегенерата и подводит зрителя к мысли, что человек такого вида не может пребывать в здравом рассудке, а соответственно, действует против общества здоровых людей. В противоположность злодею, положительный герой на плакате — рабочий или красноармеец — имеет здоровое, гармоничное телосложение. Таким образом, с помощью подобных визуальных приёмов советская пропаганда обращалась к потенциалу не столько политической, сколько биологической аргументации. Такой враг воспринимался «язвой на теле человечества» и, соответственно, заслуживал самого сурового наказания⁴⁶⁶. В ряде случаев образ пана-злодея создаётся и за счёт искажения, извращения некоторых черт лица — оскал зубов, выпученные глаза, длинный нос.

Некоторые исследователи⁴⁶⁷ отмечают, что такие внешние признаки польского пана, как пышные усы и лишний вес, негармоничная фигура (тонкие ножки и большое туловище), высмеивались в русском историческом романе первой половины XIX в. Лишний вес поляков в лице польского короля Болеслава служил одной из причин их негативной оценки ещё в «Повести временных лет»⁴⁶⁸. Таким образом, советская пропаганда использовала узнаваемый образ, усиливая, заостряя и гиперболизируя те или иные его черты. Вариант худого пана также встречается на плакатах, однако значительно реже (например: «Всем объясните это. Чтоб победить польских панов, надо их ненавидеть. Чтоб их ненавидеть, надо знать, что несут они пролетарию». Окно РОСТА. М. М. Черемных. М., 1920).

Польский пан 1920 г. показан как заносчивым и кичливым, так и комичным и поверженным (например, «Украинцев и русских клич один — да не будет пан над рабочим господин». Окно РОСТА. В. В. Маяковский. М., 1920). Карикатурность и комичность образа создаётся не только демонстрацией физических характеристик пана, но и за счёт расположения его фигуры в пространстве. Как отмечает М. Ф. Николаева, одной из особенностей советских плакатов является определённый способ изображения противников — «вражеские фигуры часто показаны висющими или летящими кувырком; они лишены твёрдой опоры, неустойчивы»⁴⁶⁹. В агитационных материалах нередко пан изображён именно таким образом — летящим, подброшенным, отскакивающим от удара, с подгибающимися коленками и т. д. Есть и изображения, где он твёрдо стоит на ногах. В этом случае его фигура должна была вызывать чувство страха.

⁴⁶⁵ Плаггенборг Шт. Революция... С. 197.

⁴⁶⁶ Плаггенборг Шт. Революция... С. 198.

⁴⁶⁷ Сабашин Н. П. Пародийные образы поляков в русском историческом романе (конец 1820-х — начало 1840-х гг.) // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2014. № 4. С. 142–145.

⁴⁶⁸ Цит. по: Иванова С. И. Особенности формирования стереотипного образа поляка в русской культуре // Культура. Духовность. Общество. 2015. № 16. С. 214.

⁴⁶⁹ Каневский А. Сильная и мощная диктатура пролетариата (1933). Цит. по: Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917–1941) и модели идентификации советского человека // Диалог со временем. 2012. № 39. С. 378.

Как правило, на большинстве плакатов польский пан как представитель нации и коллективный враг изображается одной фигурой. Однако есть и некоторые исключения. Так, на плакате «Польская шляхта в бессильной злобе динамитом Антанты взрывает города, истребляет население. Проклятие и смерть наёмным убийцам!» (Д. С. Моор, М., 1920) поляки представлены множеством фигур. Мы видим пылающий в огне Киев, расстрел мирного населения и трусливо убегающую польскую армию, состоящую из панов, оглядывающихся на содеянное.

«Две Польши» в образах визуальной пропаганды

В агитационных материалах Польша позиционировалась двояко: дружественный России пролетариат, который необходимо поднять на борьбу против эксплуатации, и паны/шляхта как основной классовый враг. Тем самым, с одной стороны, подчёркивалась близость позиций польских и советских/российских рабочих, а с другой — обосновывалась необходимость войны против общего классового врага. «Раньше была война национальная, стала теперь война классовой. Теперь каждый буржуй друг буржую. Каждый пролетарий пролетарию свой» (Окно РОСТА № 188. В. В. Маяковский. М., 1920). В. В. Маяковский в Окнах РОСТА призывал, заостряя эту двойственность: «Бей панов, / к победе иди! / Но если / в плен рабочий, — / щади!» (Окно РОСТА № 213. М., 1920). Такое двоякое восприятие польского государства также не является изобретением советской пропаганды. Разделение шляхты и народа (только в лице крестьянства), признание коренных отличий этих двух составляющих польской нации⁴⁷⁰, а также желание солидаризироваться с одной из них свойственны ещё российской общественной мысли XIX в. при обсуждении «польского вопроса». Антагонизм двух классов выражается в вербальном и визуальном существовании «двух разных Польш». Для характеристики государства в зависимости от контекста использовались разные эпитеты-определения: «братская Польша» (Л. Троцкий)⁴⁷¹, «красная Польша» (Д. Бедный)⁴⁷² и «шляхетская, панская Польша» (М. Тухачевский «Поход за Вислу»⁴⁷³), «империалистическая Польша»⁴⁷⁴. Польский пан является визуальным воплощением недружественной, воюющей Польши. «Братская» часть нации представлена в образах польских рабочих и крестьян, которые в агитационных материалах встречаются в разы реже образов классового врага. Польский пролетарий изображается идентично советскому рабочему, любые признаки национальной идентичности (костюм, предметы труда и т. д.) отсутствуют, о национальной принадлежности свидетельствуют подписи к плакатам и контекст изображения. Советский рабочий демонстрируется в качестве равного польскому пролетарию, что выражается в пожатии рук («Мы воюем с панским родом, а не с польским трудовым народом»). Окно РОСТА № 213. И. А. Малютин. М., 1920; илл. 39), призывах присоединиться к советскому пролетариату в борьбе с польскими панами. Отличием советского рабочего могут выступать разве что винтовка или флаг в руках. В некоторых случаях единство позиций советских и польских рабочих маркируется цветом: оба пролетария окрашиваются красным. В отличие от пана, фигура польского рабочего гармонична, говорит о его физической силе и выносливости. В то время как

⁴⁷⁰ Лыкошина Л. С. Польша и поляки в российском общественном дискурсе // Актуальные проблемы Европы. 2016. № 2. С. 65–84.

⁴⁷¹ «Правда». 1920. 15 августа. № 180.

⁴⁷² Пученков А. С. «Даёшь Варшаву!»: из истории советско-польской войны 1920 г. // Новейшая история России (Modern History of Russia). 2012. № 2. С. 29.

⁴⁷³ См.: Костылев Ю. С. Образ... С. 140; Лыкошина Л. С. Польша... С. 79; Матвеев Г. Ф. «Польские империалисты», «польские паны», «белополяки» (некоторые аспекты польского направления советской пропаганды в конце 10-х — начале 20-х годов XX века) // Актуальные проблемы славянской истории XIX и XX веков / ред. З. С. Ненашева. М.: Изд-во МГУ, 2003. С. 15–17.

⁴⁷⁴ Матвеев Г. Ф. «Польские империалисты»... С. 15.

национальная принадлежность польского пана подчёркивается и вербально, и визуально, польский рабочий не имеет подобных отличительных признаков. Таким образом, национализм поляков, ведущих войну за государственную независимость, визуально связывается с их природой классовых врагов.

Помимо рабочих, в редких случаях агитационные материалы содержат изображения польских крестьян. Плакат «Чем кончится панская затея?» (С. М. Мухарский. М., 1920) изображает победное шествие Красной армии по территории Польши, где местное население радостно встречает освободителей. Красное знамя с надписью «Да здравствует Советская Польша!» отражает мечту советского руководства о мировой революции. На переднем плане красноармейцы (звезда на груди) выгоняют из страны поверженных польских панов — здесь без традиционной конфедератки, но в жупанах и с неизменными усами. Плакаты содержат и призывы к польскому населению вступать в Красную армию: «Красная армия добыла землю и свободу. Если не хочешь возврата панов, помоги её закрепить. Вступай в твою рабоче-крестьянскую армию!» Здесь поляк — это крестьянин в шляпе, «свой» для красноармейцев, предлагающих ему взяться за оружие. Костюм польского крестьянина напоминает одежду украинских крестьян. Нужно отметить, что все подписи на плакате написаны на русском языке, что позволяет предположить, что его аудиторией являются не польские, а советские граждане.

Поскольку критерием оценки поляка становилась антитеза «революционный — реакционный», то в 1920-е гг. возникает спрос на польские сюжеты, «противопоставляющие светлые образы людей труда Польши, её героев-революционеров образам “панов”»⁴⁷⁵. В 1920 г. по мотивам рассказа Л. Н. Толстого «За что?», повествующего о трагической судьбе польских повстанцев 1863 г., сосланных в Сибирь, был снят фильм. Его создателем был знаменитый актёр и режиссёр И. Перестиани, а роль главной героини сыграла известная актриса МХАТ Л. Коренева. По мотивам рассказа Н. Шаповаленко написал пьесу «Альбина Мигурская», к которой уже в 1920-е гг. обратилась часть театральных деятелей⁴⁷⁶.

«Белая Польша» и белополяки

Г. Ф. Матвеев отмечает, что определения «панская Польша» для характеристики нового врага было недостаточно. Будучи «без дополнительных объяснений понятно жителям Белоруссии и Украины, для великоросса оно не значило ровным счётом ничего, не вызывало у него никаких негативных эмоций, ассоциаций, никакой классовой ненависти»⁴⁷⁷. Для периода революции и Гражданской войны было характерно цветовое маркирование «своих» и «чужих», когда красному цвету революционных сил противопоставлялся белый цвет реакции и контрреволюции. В результате прилагательное «белый» в политическом смысле приобрело устойчивый негативный оттенок⁴⁷⁸. Синонимами врага оказывались «белый», «белогвардеец», «беляк»⁴⁷⁹, которые до определённого момента использовались только для характеристики внутренних противников советской власти. Чтобы символически связать советско-польскую кампанию, Гражданскую войну и мировую революцию, советская пропаганда использовала ещё один приём обозначения нового врага. Она включила в свой арсенал термин «белополюк», соединив, таким образом, понятия внутреннего и внешнего противника. С одной стороны, данный приём работал на чёткое и однозначное разделение «хороших» и «плохих» поляков. «Каждому красноармейцу без дополнительных разъяснений было

⁴⁷⁵ Фалькович С. Восприятие... С. 62.

⁴⁷⁶ Там же. С. 62–63; Лыкошина Л. С. Польша... С. 79.

⁴⁷⁷ Матвеев Г. Ф. «Польские империалисты»... С. 17.

⁴⁷⁸ Костылев Ю. С. Образ... С. 136.

⁴⁷⁹ Матвеев Г. Ф. «Польские империалисты»... С. 17.

понятно, что полк красной Варшавы — это братья по оружию, а «белая Варшава» — это оплот смертельного врага, который мешает прорыву Красной армии на Запад, мировой революции и скорейшему завершению войны»⁴⁸⁰. Метафора «белые жупаны», использованная в Окнах РОСТА В. В. Маяковским, также работала на закрепление символической связи «белых» и «панов» (Окно РОСТА № 61. М., 1920). Любопытно, что ткань белого цвета достаточно редко использовалась при пошиве одежды данного типа⁴⁸¹, а потому «белый» приобретает здесь исключительно политическое значение. С другой стороны, термины «белая Польша», «белогвардейская Польша», «белополяк» устанавливали смысловую связь «польских войск с Белым движением, к которому армии Пилсудского не имели никакого отношения»⁴⁸² и работали на смысловую трансформацию внешнего противостояния во внутрироссийский конфликт. «На Запад, рабочие и крестьяне! / Против буржуазии и помещиков, / за международную революцию, за свободу всех народов! / Бойцы рабочей революции! / Устремите свои взоры на Запад. / На Западе решаются судьбы мировой революции. / Через труп белой Польши лежит путь к мировому пожару. / На штыках понесём счастье / и мир трудящемуся человечеству. / На Запад! / К решительным битвам, к громозвучным победам!»⁴⁸³ («Правда», 9 мая 1920 г.).

Иногда цветовое обозначение «своих» и «чужих» находило своё буквальное визуальное выражение на агитационных плакатах, а именно в монохромном закрашивании соответствующих фигур необходимым цветом (напр., «Очередь за Врангелем». Н. М. Кочергин. М., 1920). Ярким примером подобного изображения может служить плакат Д. С. Моора «Красный подарок белому пану. Двинь-ка этим чемоданчиком пана в лоб» (М., 1920), где белой фигуре польского пана на тёмном фоне противостоят «красные» рабочий и красноармеец, держа в руках боевой снаряд.

Преобразование (перекодирование) польского пана во внутреннего врага реализуется и за счёт изображения его как пособника, союзника «белых» в лице генерала/барона Врангеля («Слеши пана покрепче вздуть, барона тоже не забудь». В. Н. Дени. М., 1920; «Коси вовремя». В. Н. Дени. М., 1920; илл. 38). На подобных плакатах пан, как и барон Врангель, изображается в комичной позе, с испуганным выражением лица, с ним легко справляются красноармеец либо крестьянин.

Союзники и враги польского пана

В условиях Гражданской войны, сопровождавшейся изменением социальной структуры и поломкой социального порядка, большевики столкнулись с необходимостью «реклассировать» деклассированное российское общество. Поскольку классовая принадлежность индивидуумов позволяла распознавать «своих» и «чужих», требовалось выявление, с одной стороны, тех, кого необходимо было заклеить как буржуазных врагов, а с другой — тех, кому надо было верить и кого надо было вознаграждать как союзников пролетариата⁴⁸⁴. В результате приписывание польскому пану классовой принадлежности происходит и за счёт его совместного изображения с антагонистами либо союзниками. Так, помимо лидеров Белого движения, в некоторых случаях в качестве сообщников пана выступают такие враги революции, как буржуй, поп, по-

⁴⁸⁰ Матвеев Г. Ф. «Польские империалисты»... С. 18.

⁴⁸¹ Шаменков С. Польский костюм первой половины XVII в. // Фестиваль «Времена и эпохи». 2012. 30 с. Электронный ресурс. URL: http://historyfest.ru/2012/data/manuals/polsky_kostyum.pdf (дата обращения: 04.09.2018).

⁴⁸² Костылев Ю. С. Образ... С. 136.

⁴⁸³ «Правда». 1920. 9 мая.

⁴⁸⁴ Фицпатрик Ш. «Приписывание к классу» как система социальной идентификации // Россия и современный мир. 2003. № 2. С. 133–151.

мещик, капиталист («Пани-бурлаки, або куда ближче — чи до Київа, чи до Варшави». Б. Ефимов. Киев, 1920). С помощью репрезентации его основных антагонистов чаще всего образ пана наделялся двумя смыслами: пан-помещик и пан-буржуй.

Пан-помещик. Наиболее очевидным было противопоставление польского пана и крестьян как основных антагонистов. Пан — это помещик, хорошо знакомый жителям территорий современной Украины и Беларуси, и советская пропаганда задействовала потенциал уже существовавшей вражды («Крестьянин[,] что надо сделать с польским паном, который заграбил твой хлеб?». В. Н. Дени. М., 1920). Агитация работала как на обеспечение материальной и продовольственной поддержки РККА, так и на предостережение от сотрудничества крестьян с польскими войсками. Любопытным примером такого предупреждения является плакат М. М. Черемных «История про бублики и про бабу, не признающую республики» (М., 1920), выполненный в лубочном стиле и рассказывающий о страшных последствиях сотрудничества с поляками и отказа поддерживать Красную армию. Этой же теме посвящены и некоторые другие плакаты: например, «Пожалел ты хлеба сдуру Красной армии родной. Спустил пан с тебя всю шкуру. Всё пойдёт для шляхты злой» (Одесса, 1920). Поскольку польский пан как помещик был незнаком жителям России, большевики провели параллель между русским помещиком и польским паном («За польским паном идёт русский помещик. Помни это, крестьянин!». П. Е. Абрамов. М., 1920; «Крестьянин! Польский помещик хочет сделать тебя рабом. Не бывать этому!». В. Н. Дени. М., 1920; илл. 40). В данном случае используется образ жестокого пана, где он представлен деспотом, тираном и эксплуататором, угнетающим и порабощающим крестьянина, вором и грабителем. В руках у него сабля, плеть, кистень, демонстрируются сцены насилия — избиения крестьян. Подобные плакаты должны были вселять местному населению ужас перед поляками.

Пан-буржуй. Революция 1917 г. обозначалась как пролетарская, а согласно транслируемой идеологии основным врагом класса рабочих выступал класс буржуазии. В связи с тем, что пан — это представитель дворянства, помещичьего сословия, но никак не класса крупных промышленников, советская пропаганда вынуждена была совершать работу по «приписыванию к классу»⁴⁸⁵, используя как языковые, так и визуальные средства. В Окнах РОСТА, одном из основных рупоров советско-польской войны, регулярно проводились аналогии между польскими панами и буржуазией. Визуально данная цель достигалась путём изображения на одном плакате польского пана и рабочего в качестве противников. На большинстве подобных плакатов («Чтоб жизнь трудовую наладить заново, идите отразить нашествие паново». Окно РОСТА. И. А. Малютин. М., 1920; «Если не хотите воевать больше, идите войной против панской Польши». Окно РОСТА. И. А. Малютин, В. В. Маяковский. М., 1920; «Каждый удар молота — удар по врагу!». В. Н. Дени. М., 1920 и др.) изображён рабочий, который идёт на борьбу с польскими панами и призывает других последовать его примеру. В некоторых случаях эту функцию выполняет красноармеец. Политическая принадлежность и рабочего, и красноармейца маркируется красным цветом, что подчёркивает именно классовый конфликт: пролетариат как двигатель революции против панов как представителей уходящего класса буржуазии («Вельможные громилы. Не жaley, товарищ, сил. Без пощады бей громил». Смоленск, 1920). Рабочие отстаивают не только и не столько национальную независимость Советской России, сколько новый мир. Некоторые плакаты содержат лишь призывы идти на фронт, и польский пан на них отсутствует.

Польский пан и Украина. Деятельность Красной армии на Западном фронте требовала, с одной стороны, мобилизации военных, а с другой — поддержки РККА со стороны мирного населения, особенно на территории Украины, Беларуси, Литвы, что обуславливало и задачи советской пропаганды. Прежде всего это было актуально для

⁴⁸⁵ Фицпатрик Ш. «Приписывание к классу»... С. 133–151.

Украины, территория которой являлась спорной на протяжении всего военного конфликта и несколько раз переходила то к одной, то к другой стороне. В связи с этим и среди местного «мирного» населения не было единства в поддержке какой-либо из враждующих сторон. Среди жителей Украины были сторонники как Ю. Пилсудского, так и советской власти. Для большевиков важно было создать образ общего врага, продемонстрировать солидарность русских и украинцев в борьбе с ним («Украинцев и русских клич один — да не будет пан над рабочим господин». Окно РОСТА. В. В. Маяковский. М., 1920; «Геть Пана з України!». А. В. Хвостенко-Хвостов. Харьков, 1920). Примечательно, что плакаты указанной тематики выпускались и на русском, и на украинском языках. Украинцев отличает национальный головной убор — кучма. Однако это не просто украинец, а советский украинец, о чем свидетельствует наличие соответствующих атрибутов, например красной звезды на шапке. В результате русский и украинец, оказываясь советскими, вместе противостоят польскому пану.

Также в период советско-польской кампании была создана высмеивающая польского пана листовка «Покидайте, хлопы, панские окопы» (выполненная в виде книжечки с карикатурами и стихотворными подписями к ним за авторством Д. Бедного). Любопытно, что польская пропаганда создала на её основе кальку «Ужасы войны, или правда солдатской жизни в Красной армии Советской России», заменив пана на комиссара и сохранив полностью сюжеты и композицию рисунков (солдаты, крестьяне, женщины и дети)⁴⁸⁶.

Образ Родины, страдающей от агрессии врага, является важным элементом военного дискурса. На плакате «Палачи терзают Украину. Смерть палачам!» (В. Н. Дени. М., 1920) Украина представлена в образе девушки, распинаемой на кресте польским паном и Петлюрой⁴⁸⁷. Важно отметить значимость и второй фигуры — Петлюры, который изображается другом Польши и врагом украинского народа. Петлюра заключил союз с Польшей в апреле 1920 г. и признал Вольнь и Галицию частью польского государства. Большевики включили этот сюжет в арсенал пропаганды («Наймит Петлюра продав Україну польским панам. Пани спалили й пограбували Україну — смерть панам і петлюровцям!». Киев, 1920). Важно отметить, что знаком предательства Украины выступает конфедератка на голове Петлюры вместо требуемой для украинской идентичности кучмы.

Польский пан и Антанты. Ещё одним сюжетом, активно эксплуатируемым большевиками, является несамостоятельность, марионеточность Польши и, в частности, польских панов в своих политических требованиях и военных действиях. Поляки обвиняются в сотрудничестве со странами Антанты, в частности с Францией («Свинья, дрессированная в Париже». В. Н. Дени. М., 1920; «На помощь панам. Последние резервы маршала Фоша». В. Н. Дени. М., 1920), которая на протяжении всего военного конфликта оказывала поддержку Ю. Пилсудскому, и, реже, с Англией («Англия предложила Советской России через ноту Керзона мир с Польшей». Владимир, 1920). Плакаты данной группы подчёркивают не только враждебность, антагонистичность стран Антанты по отношению к советской власти, но и слабую позицию поляков («Тройку загнали. Пара не вывезет!». Д. С. Моор. М., 1920; «Вот как работает Антанта двуликая». Окно РОСТА № 159. В. В. Маяковский. М., 1920). В этом случае также обыгрывается принадлежность Польши к империалистическому лагерю и мировой буржуазии («25 Октября 1917 года — 7 ноября 1920 года. Третья годовщина коммунистической

⁴⁸⁶ Сенявская Е. С. Противники... С. 211.

⁴⁸⁷ Любопытно, что в 1918 г. карикатурист польского происхождения К. Грус рисует две карикатуры, на которых Россия изображена в виде женщины, распятой на кресте немцами. Два года спустя, советский художник В. Н. Дени создаёт плакат, на котором до мельчайших подробностей повторяется этот сюжет, только на кресте в женском облике — Украина.

революции в России — крах мирового империализма». Худ. Блит. Киев, 1920; илл. 53). В качестве иностранных союзников польского пана изображалась также Лига Наций («К России с миром тянется рукой, а полякам винтовки подаёт другой»). Окно РОСТА. И. А. Малютин. М., 1920). Сотрудничество Польши с различными международными организациями характеризует её негативно, как страну, использующую нечестные способы борьбы. Зависимость Польши, её неспособность к самостоятельной государственности не являлись новым сюжетом периода Гражданской войны, а выступали одним из лейтмотивов общественной дискуссии вокруг «польского вопроса» в XIX — начале XX вв.⁴⁸⁸ Для характеристики противника, помимо слов «паны», «шляхта», «ляхи», в данном случае использовались и такие наименования, как «наёмники», «банкроты»⁴⁸⁹, что подчёркивало подчинённое положение Польши и польской армии.

Инаковизация и демонизация польского пана

В агитационных материалах, посвящённых польской кампании, нередко использовался приём инаковизации врага, исключения его из числа людей через сравнение с животным⁴⁹⁰. Так, на плакате В. Н. Дени «Ясновельможная Польша — последняя собака Антанты. Польские паны хотят задушить рабоче-крестьянскую Россию! Смерть ясновельможным панам!» (М., 1920) польский пан



Плакат В. Н. Дени «Ясновельможная Польша — последняя собака Антанты. Польские паны хотят задушить рабоче-крестьянскую Россию! Смерть ясновельможным панам!» (М., 1920)

представлен в образе собаки — бульдога с усами и в конфедератке с пышным пером, на шее — медаль с орлом. Называл поляков «злющим империалистическим щенком», который «уйдёт без задних ног», и В. В. Маяковский (Окно РОСТА № 63. 1920). Подпись «Пан — пёс Антанты», а также соответствующий образ содержатся на листовке «Твои злейшие враги пан и барон!» (1918–1922?). Шт. Плаггенбург отмечает: «Изображение противника в виде зверя на плакатах — и не только на них — вошло в моду во времена Первой мировой войны и сохранялось до её окончания, а российская сторона переняла эту зловещую и антигуманную манеру»⁴⁹¹. Позиционирование пана в качестве собаки было призвано подчеркнуть подчинённое положение Польши на политической арене, выступавшей «на поводке у Антанты». Также возможно, что данный способ репрезентации обращался к существовавшему на Украине фольклорному мотиву, согласно которому «поляки произошли от собаки» (см.: «первого ляха святой Пётр сделал из пшеничной муки, но его съела собака. Тогда святой Пётр стал бить собаку и выбил из неё много ляхов»⁴⁹²). В славянской и

⁴⁸⁸ Лыкошина Л. С. Польша... С. 65–84.

⁴⁸⁹ Костылев Ю. С. Образ... С. 137.

⁴⁹⁰ Лазари А. де, Рябов О. В. Русские и поляки глазами друг друга: Сатирическая графика / А. де Лазари, О. В. Рябов. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2007. С. 31; Bonnell V. E. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkeley: University of California Press, 1997. P. 193–197.

⁴⁹¹ Плаггенбург Шт. Революция... С. 199.

⁴⁹² Булашев Г. О. Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях. Киев, 1909. Цит. по: Белова О. «Лях-девятьденник» и «москаль-людоед» (представления этнических соседей друг

христианской традициях собака (пёс) — это нечистое животное⁴⁹³, а в русской традиции слово «собака» используется как ругательное. Однако на плакате В. Н. Дени демонизация врага происходит не столько благодаря обращению к образу собаки как таковой, сколько за счёт изображения конкретной породы (английский бульдог), оскала зубов, капающей слюны, зловещего выражения морды и т. д.

Орёл на медали на шее собаки может обозначать принадлежность пана к старому, «царскому» режиму. Однако более вероятно, что таким образом маркируется национальная принадлежность животного: авторы плаката используют хорошо известный символ Польского государства, изображаемый на гербе, — белого орла в золотой короне на красном фоне. На плакате П. Ю. Киселиса «Спешите на помощь! Польский хищник терзает тело братьев твоих: рабочих и крестьян» (М., 1920) уже сам польский враг представлен в образе белого орла. Более известна другая версия плаката этого же автора, где вместо «польского хищника» фигурирует «белогвардейский»⁴⁹⁴. Помимо отсылки к старому режиму и государственной принадлежности, образ орла вызывает ассоциации с мифом о Прометее, характерном для эстетики первых революционных лет⁴⁹⁵.

Имеется и пан в образе свиньи: он сидит всё в той же конфедератке на руках у Франции-генерала и держит в копыте грамоту с требованием вернуть «границы 1772 года» («Свинья, дрессированная в Париже»). В. Н. Дени. М., 1920). По некоторым славянским представлениям, свинья является животным «нечистым», связанным с нечистой силой⁴⁹⁶. Однако здесь, возможно, использование образа свиньи было призвано оскорбить поляков и вызывать у смотрящего пренебрежительное, брезгливое отношение к ним — обращаясь к помощи французов, поляки ведут нечестную, «грязную», игру.

Встречаются и некоторые другие примеры демонизации и инаковизации поляков. На плакате «Цепью рабства труд наш вольный заковать грозит шляхта. Крепче бей рукой мозольной! На Запфронт бойцы труда!» (Смоленск, 1920) Польша изображена в виде женщины-смерти с цепями в руках, которой противостоят бойцы Красной армии и пролетариат.



Плакат В. Н. Дени
«Свинья, дрессированная в Париже»
(М., 1920)

Другие изображения поляков

Отдельного внимания заслуживает плакат Д. С. Моора «Будь на страже!» (М., 1920; илл. 16). Несмотря на то, что наиболее значимой фигурой плаката является стоящий с винтовкой на российско-польской границе красноармеец, в образе которого, по

о друге) // Поляки и русские в глазах друг друга / отв. ред. В. А. Хорев. М.: Изд-во «Индрик», 2000. С. 227–228.

⁴⁹³ Жельвис В. И. Человек и собака (Восприятие собаки в разных этнокультурных традициях) // Советская этнография. 1984. № 3. С. 136.

⁴⁹⁴ Лазари А. де, Рябов О. В. Русские и поляки... С. 31.

⁴⁹⁵ Vonnell V. E. Iconography... P. 193–197.

⁴⁹⁶ Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 4. П (Переправа через воду) — С (Сито). М.: Международные отношения, 2009. С. 575.

мнению С. Вайта, представлен Л. Д. Троцкий⁴⁹⁷, а на карте Европы изображены представители различных государств-наций (Эстония, Финляндия, Латвия, Румыния), центральное место отводится Польше.⁴⁹⁸ Польшу репрезентируют сразу три персонажа: «белый» (белая фигура) поляк-пан с пышными усами в жупане, накидке и конфедератке с пером, жадно протягивающий руки к территории соседней Украины; поляк-офицер с пышными же усами и саблей, но уже в национальном офицерском мундире чёрного цвета, красных штанах с лампасами и конфедератке, с ухмылкой поглядывающий из-за спины третьего персонажа, наименее узнаваемого, — мужчины-буржуа во фраке, бабочке, в одной руке цветок, вторая рука с цилиндром протянута навстречу красноармейцу. Можно предположить, что так изображается представитель лояльного к России и стремящегося к миру с ней правительства Польши; в то же время этот образ напоминает репрезентацию Антанты, имеющую хождение в агитационных материалах периода Гражданской войны. Несмотря на то что чаще остальных на плакатах встречается первый из перечисленных персонажей — польский пан, можно встретить и изображения польского военного («Кончен битвы путь кровавый...». Д. С. Моор. М., 1921). Конфедератка военного — с козырьком, и на ней отсутствует плюмаж, а объединяющим признаком пана и военного являются выдающиеся усы. О злодейской сущности поляка-военного сигнализируют и физические характеристики: полное тело и худые ножки, выпученные (навыкате) глаза.

Изображения Ю. Пилсудского крайне редко встречаются на плакатах периода Гражданской войны. Там же, где они есть, без текстового сопровождения определить, что изображён именно Пилсудский, трудно. Не получается найти специфические иконографические признаки, которые выделяли бы его среди образов других поляков. Красочный портрет польского генерала, объединяющий многочисленные негативные характеристики — от роста, который меняется в зависимости от ситуации, до «челюстищ зубов на тыщу» и «вместо языка — версты трезыкой» — рисует В. В. Маяковский в своём стихотворении «Пилсудский» (М., 1923). Подчинённость и несамостоятельность Пилсудского обыгрывается и на плакатах Окна РОСТА (Окна РОСТА №№ 105, 111, 117. В. В. Маяковский. М., 1920).

На фоне преобладания в советских агитационных материалах изображений польского пана и, реже, польского военного, в качестве основных врагов России выделяется плакат «Z drogi» («С дороги». Киев: Miesiąc Pazdziernik, 1920). По польской надписи можно сделать вывод о его основной целевой аудитории. На плакате изображена конная схватка двух военных: красноармеец, которого легко узнать по будёновке со звездой, пронзает тело своего противника копьём, в результате чего тот начинает выпадать из седла: «Красноармеец олицетворяет Красную армию и Россию, захватчик — традиционную в военном отношении Польшу. Копья в те времена продолжали находиться на вооружении польской кавалерии»⁴⁹⁹. Любопытно, что здесь отсутствуют образы поляков, типичные для советского плаката. В данном случае пропаганда обращается, по-видимому, к образу военного, легко узнаваемому среди польского населения, от-

⁴⁹⁷ White S. The Bolshevik Poster. New Haven: Yale University Press, 1990. P. 101.

⁴⁹⁸ Нужно отметить, что плакат «Будь на страже!» (илл. 16) написан на основе более ранней и малоизвестной версии («Красный страж не хочет крови, но стоит он наготове. Вот какой мир удобный предлагает нам пан двухтубный». В. Н. Дени. Саратов, 1919?). Несмотря на использование схожих визуальных приёмов (изображение большой фигуры красноармейца, а также представителей разных государств на карте Европы), в плакатах все же наблюдаются различия. Так, красноармеец на плакате 1919 г., по-видимому, не репрезентирует Л. Д. Троцкого, а является собирательным образом бойца Красной армии и защитника советских территорий. Кроме того, на ранней версии плаката поляки представлены лишь двумя образами: паном и мужчиной во фраке, слитыми практически в одной фигуре (одни ноги и два туловища с головами). Этим, а также подписью к плакату подчёркивается двойственная и двуличная политика Польши в отношении Советской России.

⁴⁹⁹ Плаггенборг Шт. Революция... С. 189.

личительными признаками которого являются голубая форма и штаны с жёлтыми лампасами. В отличие от большинства плакатов, изображающих врагов революции, противник здесь наделён человеческими чертами, в его изображении нет ничего карикатурного⁵⁰⁰. По мысли Шт. Плаггенборга, такой «человечный» образ врага служит формированию идентичности смотрящего на плакат: «изобразив врага обычным человеком, таким, которые каждый день встречаются на улице, и поэтому как бы взятого из жизни, можно было побудить зрителя примерить на себя его судьбу и тем самым отреагировать на подпись под плакатом»⁵⁰¹. На плакате, целевой аудиторией которого являлись поляки, зритель призван был узнать во враге самого себя, в то время как на плакатах, ориентированных на внутреннюю советскую аудиторию, польский враг изображался уродливо, карикатурно или устрашающе.

Образ польского пана является важным элементом большевистской пропаганды в период советско-польской войны. Несмотря на то, что большевики обращались к потенциалу типичных образов поляка, нашедших отражение в русской культуре, им пришлось проделать определённую работу «по приписыванию к классу», в результате чего польский пан оказался удачной фигурой, воплотившей одновременно образы национального и классового врага. С лёгкой руки советской пропаганды, помещик-пан трансформировался в представителя буржуазии и антагониста пролетариата, пособника и участника Белого движения, марионетку в руках стран Антанты. В зависимости от целевой аудитории плаката заострялись и преувеличивались те или иные черты польского пана.

Е. С. Богомяжкова

ПРОГУЛЬЩИК, ДЕЗЕРТИР ТРУДА, ЛОДЫРЬ⁵⁰²

Говоря об образе прогульщика в визуальной пропаганде периода Гражданской войны, стоит в первую очередь упомянуть о росте прогулов среди промышленных рабочих в первые послеоктябрьские годы. Так, в 1920 г. на 100 московских рабочих приходилось 2100 дней утраты трудоспособности по болезни по сравнению с дореволюционным показателем 532 дня на 100 рабочих, и в газете «Экономическая жизнь» был сделан вывод, что «наряду с фактическим повышением заболеваемости в ней [цифре 2100] находит себе отражение и некоторое усиление симуляции»⁵⁰³. В сборнике материалов «Красная Москва» приводятся данные о том, что в 1919 г. «в среднем на одного рабочего приходилось в Москве не более 18 дней фактической работы в месяц и около 12 дней, свободных от работы по тем или иным причинам, т. е. несколько более чем по 1 свободному дню на каждые 2 дня работы. При этом <...> около 6 дней (5,9) в месяц падало на неявки

⁵⁰⁰ Плаггенборг Шт. Революция... С. 196.

⁵⁰¹ Там же. С. 197.

⁵⁰² В список синонимов к слову «прогульщик» не включён «волынщик» с одесского плаката «Ступеньки генеральской лестницы» (1920; илл. 36). По-видимому, в данном случае слово «волынщик» обозначает не «человека, медленной работой вносящего беспорядок, расстройство в делах» (Толковый словарь русского языка. В 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ, 1935. Т. 1. С. 354), а того, кто ссорит других, или уголовника: «„Затереть волюнку“ на арестантском языке называется затеять ссору. Волынщики — это такие люди, которые только тем и живут, что производят в тюрьме заварушки», — писал В. М. Дорошевич в очерке «Сахалин (Каторга)» (1903), а в 1925 г. В. Андреев употребил это слово в таком же значении в повести «Волки»: «Не то нищие, не то воры или разбойники — не понять. Слава о них шла, что хамы первой марки и волынщики».

⁵⁰³ Экономическая жизнь. 1920. № 231. 16 октября.

по болезни, прогулы, отпуска и пр., другими словами — в среднем на каждые 3 дня работы приходился 1 день неявки»⁵⁰⁴.

Отпуска, фиктивные командировки, фиктивные листки утраты трудоспособности или просто прогулы «по неуважительной причине» рабочие использовали для решения вопросов снабжения. В уже упомянутом сборнике «Красная Москва» отмечалось: «Как общее явление, посещаемость рабочих оказывалась значительно выше средних в тех отраслях промышленности, где лучше обстоял продовольственный вопрос. Так, например, в пищевой промышленности неявки рабочих составляли всего лишь 3½ дня в месяц, между тем как у металлистов, представляющих одну из наиболее квалифицированных групп рабочих и выполняющих наиболее ответственную при нынешних условиях работу, количество неявок доходило до 9½ дней в месяц на одного рабочего»⁵⁰⁵. Ср. в частном письме, отправленном в августе 1919 г. из Петрограда: «Рабочие Путиловского завода хлопочут, чтобы на время закрыли все заводы и отпустили за продуктами, тогда будем работать, а сейчас голодны и не станем работать»⁵⁰⁶.

При невозможности обеспечить себя и свои семьи продовольствием только за счёт работы в промышленности рабочие искали выход в торговле на чёрном рынке, в воровстве и продаже средств производства, кустарном ремесле или отправлялись в деревню за продуктами для нелегальной купли-продажи; в 1919–1920-х гг. доходы большинства фабричных рабочих происходили в той же или большей степени от торговли, что и из зарплаты на предприятии⁵⁰⁷. До 1921 г. считалось, что деревня живёт более сыто, чем город, и рабочие отправлялись в деревню не только чтобы обменять или купить продукты, но и к родственникам, чтобы остаться там⁵⁰⁸. В. И. Ленин назвал этот процесс «деклассированием пролетариата», а в визуальной пропаганде такая стратегия отражена на плакате неизвестного художника «Раскаившийся трудовой дезертир» (М., 1920) и представлена как обратимая (илл. 19).

Законодательные меры против прогулов в течение 1918–1921 гг. постепенно ужесточались: если принятый в 1918 г. КЗоТ прописывал в качестве наказания за прогул вычеты из вознаграждения, не определяя их размер, то в декретах 1919–1920 гг. уже фигурировала как высшая мера наказания за прогул передача злостного прогульщика в концентрационный лагерь⁵⁰⁹.

В идеологии первых советских лет принуждение и репрессии как дисциплинарные меры должны были сопровождать выработку сознательного отношения к труду и повышение самодисциплины (например, первая трудовая армия воспевалась в «Известиях ВЦИК» от 1920 г. как образец «сознательного труда»⁵¹⁰). Как пишут К. Вашик и Н. И. Бабурина о плакатах первых лет советской власти, «в интересах социальной практики при раскрытии темы труда пропагандистский акцент делался как на необходимости работать (трудовая повинность), так и на стремлении к выработке „нового“, сознательного отношения к труду в виде самостоятельно принятой трудовой

⁵⁰⁴ Красная Москва: 1917–1920 гг.: [Сб. Стат. отд. Моск. сов. р., к. и к. д.] / под общ. ред. Л. Б. Каменева и Н. С. Ангарского. М.: Моск. сов. р., к. и к. д., 1920. С. 185–186.

⁵⁰⁵ Там же.

⁵⁰⁶ Давидян И., Козлов В. Частные письма эпохи Гражданской войны. По материалам военной цензуры // Неизвестная Россия. XX век. М.: Историческое наследие, 1992. Кн. 2. С. 216.

⁵⁰⁷ Brower D. "The City in Danger": The Civil War and the Russian Urban Population // Party, State, and Society in the Russian Civil War. Explorations in the Social History / ed. D. Koenker. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1989. P. 73.

⁵⁰⁸ Koenker D. P. Urbanization and Deurbanization in the Russian Revolution and Civil War // Party, State, and Society in the Russian Civil War. Explorations in the Social History. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1989. P. 81–104.

⁵⁰⁹ Декреты СНК от 14.11.1919 и 27.4.1920.

⁵¹⁰ Цысь В. В. К вопросу о роли трудовых армий в идеологии военного коммунизма (по материалам советской периодики начала 1920 г.) // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2009. № 28. С. 91.

этики»⁵¹¹ (как выразил это В. В. Маяковский в Окне РОСТА № 776 (М., 1920): «если тебе от исполкома дан на работу наряд, — берись скорей за лопату и будь работе рад!»). Противоречие между жесткостью применяемых к нарушителям мер и опорой на собственную сознательность рабочих отразила визуальная пропаганда, которая с целью повысить сознательность широко использовала военную риторику.

В подписи к плакату неизвестного автора «Дезертир труда и фронта [—] пособник контр-революции и хозяйственной разрухи[,] враг рабочих и крестьян» (Уфа, 1920) прогульщик и дезертировавший солдат оказываются виновны в одних и тех же деяниях. Это не уникальный случай для визуальной пропаганды периода Гражданской войны. На плакате неизвестного художника «Дезертиры и капиталисты уничтожают транспорт и этим несут смерть стране» (1920), где изображён персонаж, который идёт, оставляя за спиной дымящиеся трубы, наковальню и ремонтируемый паровоз, а не фронт военных действий, в наименовании «дезертира» отсутствует уточнение «труда». Прогульщики в подписях к плакатам не только «помогают контрреволюции», но и «несут смерть», «разрушают», «губят», «уничтожают»; иногда они прямо названы «врагами». Обозначение прогульщика как военного преступника, а его действий как вражеских вызывает необходимость военных мер в отношении прогульщиков и прогулов. Плакаты, направленные против прогульщиков, призывают: «Уничтожайте прогулы!» (М., 1920), «Не укрывай, не щади дезертира!» (М., 1920). Плакат «Тит-лодырь / Перезвон звонит пасхальный...» художника Д. Б. Дарана (Саратов, 1920) словами Демьяна Бедного предрекает: «Кто-нибудь его же ложкой / Разобьёт ему башку!» (илл. 43).

Использование в пропаганде против прогульщиков военной метафоричности связано не только с условиями военного времени, но и с милитаризацией труда в рамках военного коммунизма, включавшего всеобщую трудовую повинность и использование трудовых армий. На идеологическом уровне милитаризация труда выразилась в отношении к работе, которое В. И. Ленин в докладе 1921 г. сформулировал следующим образом: «У нас было дезертирство из армии, то же и на трудовом фронте: ты работал на капиталиста, работал на эксплуататора, и понятно, что работал плохо, но теперь ты работаешь на себя, на рабоче-крестьянскую власть. Помни, что должен решиться вопрос — сумеем ли мы работать для себя, так как иначе, — повторяю, — наша республика погибнет. И мы говорим, как говорили в армии: либо погибнуть всем, кто хотел погубить нас, и тут мы будем применять самые суровые меры дисциплины, либо мы спасём страну, и будет жить наша республика»⁵¹².

На советских плакатах периода Гражданской войны и в Окнах РОСТА работа называется «бескровный фронт труда», «хозяйственный фронт» (иногда с уточнением, например «дровяной фронт» или «фронт металлистов»), рабочие — «герои трудового фронта», «армия бойцов с разрухой, распушенностью», «рабочая рать», а прогульщики — «дезертиры трудового фронта», «дезертиры труда». Призыв к работе аналогичен призыву к военным действиям: «Бей по разрухе!» В. В. Маяковский, используя визуально-вербальный язык, распространяет метафору: в Окне РОСТА № 571 (М., 1920) он предлагает победить разруху, взяв её «атакой», «окружив окопами» (пашней), «гоня удушливым газом» (дымом фабричных и заводских труб).

Что касается словосочетания «армия труда», то оно используется в визуальной пропаганде как в отношении трудовой армии (плакат Н. М. Кочергина «Разруха и армия труда». 1921), так и в значении «армия рабочих и крестьян», то есть Красная армия (плакат неизвестного автора «Народы всего мира приветствуют Красную армию труда».

⁵¹¹ Вашиш К., Бабурина Н. Реальность утопии: искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 122.

⁵¹² Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 44. С. 167.

1919), ср. в «Интернационале» в переводе А. Я. Коца: «Лишь мы, работники всемирной / Великой армии труда / Владеть землёй имеем право, / Но паразиты — никогда!»

Отметим также применение к прогульщикам в пропаганде периода Гражданской войны слова «шкурник». Это слово, имевшее значение «человек личных „шкурных“ интересов»⁵¹³, употреблялось в первую очередь применительно к военным: во время Первой мировой и Гражданской войн так называли старающихся устроиться получше солдат, дезертиров с фронта, трусов. В эпоху военного коммунизма при распространении военной метафоры на труд слово «шкурник» переносится в «мирный» лексикон, что можно наблюдать, например, в речи В. И. Ленина 1920 г.: «Из армии прогнали шкурников. Все мы скажем теперь: „Долой шкурников, долой тех, кто думает о своей выгоде, спекуляции, об отлынивании от работы, кто боится необходимых для победы жертв!“ Да здравствует трудовая дисциплина, рвение в труде, преданность рабочему и крестьянскому делу!»⁵¹⁴

Иконография образа прогульщика

В Окнах РОСТА и Главполитпросвета В. В. Маяковского 1919–1921 гг. сплошная заливка красным цветом характеризует фигуры положительных персонажей, а также всё, что имеет положительную окраску⁵¹⁵. В число «своих» включаются и «лодырь», и



Плакат В. Костяницына «Прогульщик, остановись!!! Ты помогаешь контр-революции!» (М., 1920)

«прогульщик»: они тоже закрашены красным (Окно РОСТА № 858. М., 1921, Окна Главполитпросвета № 13, 48. М., 1921). С помощью цветового решения плакатист даёт понять, что они не безнадёжны, а их ошибка исправима⁵¹⁶. На плакате В. Костяницына «Прогульщик, остановись!!! Ты помогаешь контр-революции» (М., 1920) прогульщик, как рабочий, изображается голым по пояс.

В. Боннелл делит изображавшихся на советских плакатах периода Гражданской войны внутренних врагов на три категории: 1) представители

⁵¹³ Селищев А. М. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком (1917–1926). М.: УРСС, 2003. С. 173.

⁵¹⁴ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 40. С. 232.

⁵¹⁵ Куммер Р. «Не оружием, а плакатом будет разбит враг!»: лингвосомиотический анализ агитплакатов РОСТА // Пятнами красок, звоном лозунгов... Книжно-плакатное творчество Маяковского / отв. ред. В. Н. Терехина. СПб.; М.: Нестор-История, 2016. С. 216.

⁵¹⁶ Впрочем, в Окнах Главполитпросвета № 13, 48 «прогульщик» и «лодырь» от третьего к четвёртому кадру меняют цвет с красного на чёрный/зелёный, а «лодырь»-комиссар в Окне Главполитпросвета № 376 В. В. Маяковского (М., 1921) от четвёртого к пятому кадру — с красного на жёлтый. Смена цвета может быть связана с изображением в соответствующем кадре открытого конфликта нарушителя с красным — «своим» — персонажем: «лодыря» и «прогульщика» выгоняют из профсоюза и приставляют к работе, а «лодыря»-комиссара отстраняют от агитации за чистоту.

старого режима; 2) политические оппоненты; 3) нарушители трудовой дисциплины и пр. (workplace and other villains). Вина многих представителей третьей группы, куда входили «тунеядцы», «лодыри», «прогульщики», «паразиты», «мешочники», «предатели», «дезертиры», считалась искупимой⁵¹⁷. Впрочем, не все перечисленные типы считались одинаково способными исправиться. «Тунеядец» с плаката М. М. Черемных «Про трудящегося, попа и тунеядца» (1918) претерпевает эволюцию от истощённого и голого в первом кадре к одетому в рубаху и штаны мужчине среднего телосложения в третьем и далее к пузатому человеку в костюме-тройке и котелке, то есть он, говоря словами этого повествования в картинках, «сев на шею» трудящемуся, превращается в иконографически узнаваемого буржуа — представителя первой категории внутренних врагов.

Возвращаясь к иконографическим признакам прогульщика, отметим, что изображения прогульщиков имеют некоторые отличия от изображений рабочих. На плакате неизвестного автора «Всеобщая трудовая повинность» (М., 1920) у прогульщика, по сравнению с аккуратно подстриженным рабочим, растрёпаны волосы. «Лодырь»-комиссар из Окна Главполитпросвета № 376 В. В. Маяковского (М., 1921) «неопрятен» и «грязен». Та же черта доведена до предела в образе Тита на плакате Д. Б. Дарана «Тит-лодырь / Перезвон звонит пасхальный...» (илл. 43), лохматый персонаж которого ленился не только причесываться, но и мыться («Тит — не мыт, на нём — кора, / А уж вошь — на племя!») и лежит в рваной, кое-где залатанной одежде, ковыряя в носу. Один из железнодорожников с плаката неизвестного художника «Разрушители транспорта — враги республики» (М., 1920), судя по подписи, «шкурник» или «саботажник», виновный в «разгильдяйстве и лени», тоже ковыряет в носу.

Прогульщик отличается своим отношением к неперемennomу атрибуту рабочего и позой: помимо того, что он бросил молот, и тот валяется рядом (вышеупомянутые плакаты «Дезертиры и капиталисты разрушают транспорт...», «Дезертир труда и фронта...»), он держит руки в карманах (плакат «Всероссийский союз рабочих металлистов» (М., 1920), ср. также Окно Главполитпросвета № 295 В. В. Маяковского (М., 1921), где руки в карманах держит «праздно гуляющий» персонаж).

Атрибутом прогульщика и лодыря являются папироса или трубка. Надо сказать, что хотя курение было широко распространено в России в конце XIX — начале XX в.⁵¹⁸, репрезентация курения не обязательно была нейтральной и могла иметь разные коннотации: одно дело курить, а другое — быть запечатлённым курящим или намеренно изобразить этот процесс. Так, хотя Александр III курил, до нас дошло очень мало семейных снимков курящего императора⁵¹⁹, а президент США Уильям Мак-Кинли (1897–1901) отказался фотографироваться с сигарой⁵²⁰.

В Окнах РОСТА, где изображения не содержат ничего лишнего и все детали имеют значение, курение означает бездействие, перерыв в работе. Так, у В. В. Маяковского кадры с человеком, который курит лёжа или сложив руки, подписаны: «Не успокаивайся, осторожно!» (Окно РОСТА № 570. М., 1920), «Довольно в тине буржуазной плеснётся» (Окно РОСТА № 314. М., 1920) и «Вам отдыхать нравится?» (Окно РОСТА № 529. М., 1920). Тот же смысл имеет курение в иконографии прогульщика на плакатах. Прогульщики и лодыри курят на плакатах неизвестных авторов «Дезертир труда является пособником контр-революции» (М., 1920) и «Всероссийский союз рабочих металлистов» (М.,

⁵¹⁷ Bonnell V. E. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997. P. 191.

⁵¹⁸ Богданов И. Дым отечества, или Краткая история табакокурения. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

⁵¹⁹ Зимин И. В. Взрослый мир императорских резиденций, вторая четверть XIX — начало XX в.: повседневная жизнь российского императорского двора. М.; СПб.: Центрполиграф; Русская тройка-СПб, 2011.

⁵²⁰ Starr M. E. The Marlboro man: Cigarette Smoking and Masculinity in America // *Journal of Popular Culture*. 1984. Vol. 17. No. 4. P. 45–57.

1920), В. К. Костяницына «Паразиты и лодыри, не работая сами, мешают работе других» (М., 1920; илл. 41), П. Абрамова «Дезертир трудового фронта разрушает тыл Красной армии» (М., 1920), в Окнах Главполитпросвета № 13, 48 В. В. Маяковского (М., 1921).

Наряду с курением, ещё один атрибут прогульщика — игральные карты. Игра в карты в рассматриваемой визуальной культуре является негативным иконографическим атрибутом — признаком «старого мира»: на плакатах периода Гражданской войны в карты играют «царские солдаты» по контрасту с «солдатами революции» (плакат С. М. Мухарского «Царские солдаты / Солдаты революции». М., 1919), а на плакате художника Я. М. на стихи Д. Бедного «Российский Коммунистический Союз Молодёжи. Иди в наш стан[.] пока не поздно. Учись работать, жить учись!» (М., 1919) карточной игрой развлекается молодёжь до революции: «С ранних дней терпя лишения, / Дети — с картами в руках — / Завершали курс ученья / В грязных, пьяных кабаках». На обоих плакатах игра в карты сопровождается распитием спиртного.

У прогульщика с плаката В. К. Костяницына «Прогульщик, остановись!!! Ты помогаешь контр-революции» из кармана торчит колода карт. На плакате М. М. Черемных «Делайте предложения!» (М., 1921) кадр с двумя картёжниками, расположившимися на фоне массы красных силуэтов, идущих с орудиями труда в руках, подписан «Одни работают, а другие играют». На фарфоровом блюде А. В. Щекотихиной-Потоцкой «Прогульщики» 1921 г. изображены трое мужчин, играющих в карты, сидя за столом на свежем воздухе.

Наконец, назовём ещё один атрибут прогульщика, иногда встречающийся на советских плакатах периода Гражданской войны. Этот атрибут «проговаривается» о том, для чего прогуливают работу, однако делая это, тем самым относит прогульщиков к определённой категории врагов советского государства. На плакате «Паразиты и лодыри, не работая сами...» (илл. 41) у трёх «паразитов и лодырей» за спиной мешки — они «мешочники». Текст на плакате перечисляет через запятую «шкурников», «лентяев», «мешочников», «мародёров тыла». Плакат неизвестного художника «Фрол в спекуляциях» (Харьков, 1920) начинает своё повествование в стихах так: «На таких сегодня мода, / Осмеяв рабочий путь: / Хитрый Фрол ушел с завода — / На свободе „спекулировать“». Наконец, целую галерею прогульщиков и лодырей представляет плакат А. В. Лебедева «Кто губит наш транспорт?» (Пг., 1920): разных персонажей плаката, названных «прогуливающий лодырь», «шкурник» и т. д., визуальнo характеризуют и брошенный как попало молот, и руки в карманах, и папироса, и трубка, и листок со словами «В отпуск по болез[ни]», и мешок за плечами, на котором написано «Для спекуляции» (в руке обладатель мешка держит бумагу с надписью «Фиктивная командировка»). Один из персонажей, «шкурник[.] мечтающий только об этом для самого себя», ест из котелка картошку, а рядом лежит хлеб. Впрочем, на плакатах «шкурниками» называют не только тех, кто думает лишь о себе, но и ворующих (плакат неизвестного автора «Товарищи, берегите печи и жел.-дор. щиты» (М., 1919)).

Итак, некоторые плакаты Гражданской войны объединяют прогульщиков с мешочниками. О слове «мешочник» С. И. Карцевский писал: «Так с 1918 г. называли тех, кто возил хлеб и другие продукты в мешках, большую часть тайно, для продажи по повышенной цене. <...> Потому-то мешочник и является нередко синонимом спекулянта»⁵²¹. Иными словами, мешочники — это нелегальные снабженцы. Среди них можно различать мешочников-«потребителей», добывающих продовольствие для своих семей, и мешочников-«спекулянтов», достающих продукты для перепродажи⁵²². А. Ю. Давыдов пишет, что «крестьяне и рабочие чуть ли не поголовно бросали поля и станки и отправлялись за хлебом в краткие промежутки введения послаблений для

⁵²¹ Карцевский С. И. Язык, война и революция. Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923. С. 12–13.

⁵²² Давыдов А. Ю. Мешочники и диктатура в России. 1917–1921 гг. СПб.: Алетей, 2007.



Плакат А. В. Лебедева «Кто губит наш транспорт»
(Пг., 1920)

(М., 1920)). Напротив, рабочие не изображались в советской визуальной пропаганде периода Гражданской войны как объекты сочувствия.

Редкая попытка вызвать у зрителя желание помочь рабочему — плакат «Раскаившийся трудовой дезертир» 1920 г. (илл. 19), на котором рабочий вначале признаётся, что ему «наскучило голодать в городе, на фабрике», а в конце — что ему «и другим товарищам-рабочим приходится голодно». Однако изображение на плакате, в противоположность словесному тексту, не содержит никаких признаков страданий героя, в отличие от страданий его плохо одетых родителей-крестьян. Текст плаката также подразумевает, что помощь деревня должна оказать рабочим не просто из сочувствия, а в обмен на промышленные товары. На опубликованном в петроградской «Красной газете» рисунке⁵²⁵ муки «питерского рабочего», которому «тяжело слышать урчание у

мелких мешочников»⁵²³, к чему отсылает и описанный выше плакатный образ рабочего, прогуливающего работу или уезжающего в фиктивную командировку с целью заняться нелегальным снабжением.

Таким образом, иногда плакаты прямо говорят о том, с какой целью прогуливали работу (как пишет историк Д. Кинкер, «большая часть нерабочих дней использовалась рабочими не для занятий политикой или праздных попок, а для поиска продовольствия, в поездках за продуктами в деревню»⁵²⁴). При этом тяготы существования рабочих в период Гражданской войны не нашли отражения на советских плакатах, в отличие от красноармейцев, которых иной раз показывали ранеными или замерзающими от холода, что должно было вызвать у зрителей желание им помочь (например, плакаты неизвестного автора «Рабис — фронту» (Архангельск, 1920), Д. С. Моора «Красный солдат на фронте не обут, не одет» (М., 1920) и А. П. Апсита «Долг каждого честного гражданина прийти на помощь раненому и больному красноармейцу!!!»

⁵²³ Там же. С. 133.

⁵²⁴ Koenker D. P. Urbanization... P. 98.

⁵²⁵ Красная газета. 1919. 19 апреля.

себя в животе», более явны: хотя он не изможден, однако стоит, прижимая одну руку к животу, а другой держится за стол. Столь редкое для визуальной пропаганды изображение страданий рабочего сопровождается названием рисунка «Стоит потерпеть!»: герою предлагается утешиться наступлением мирового коммунизма на мировой капитал. В московском журнале «Вестник агитации и пропаганды» в разделе «Обзор агитационного материала с мест» критикуется «афиша» на тему «Союз города с деревней», где, «[о]бращаясь не к разуму, а к чувству читателя, автор хотел разжалобить его и, ступая краски, совершенно исказил действительность. „Умирующие от голода дети“, „обезумевший от голода рабочий“ — так изображают Советскую Республику обыкновенно в буржуазном стане. <...> Аргумент — „чтобы не было преступлений (в городе), крестьяне, накормите голодных“ — не может затронуть крестьянскую массу»⁵²⁶. В этой заметке критике подвергается не только неэффективная попытка привлечь крестьян к помощи городу, но и «совершенное искажение действительности» и «сгущение красок» при изображении голодного рабочего. Действительно, голодных рабочих можно было увидеть только в «белой» визуальной пропаганде (например, плакат неизвестного художника «Счастливый рабочий в Совдепии». Одесса, 1919); для советского критика из журнала «Вестник агитации и пропаганды» эта тема, очевидно, была неудобной.

Умолчание визуальной пропаганды о трудностях выживания рабочих в годы Гражданской войны подразумевало, что это их личное дело. Иконографически прогульщики на плакатах были представлены как бездельники, праздные лентяи и неряхи: они заняты азартными играми и курением, и им лень даже привести себя в порядок. Если же плакатисты давали понять, что прогульщики занимаются поиском продовольствия, то изображение «мешочниками» переводило их из разряда «своих» в категорию «врагов», ведь в советской пропаганде периода Гражданской войны мешочники (без различия тех, кто взвинчивает цены на чёрном рынке, и тех, кто пытается спасти от голода себя и свою семью) маркируются «врагами». В Окне РОСТА Л. Г. Бродаты 1920 г. мешочник в подписи назван «внутренним врагом», и изображённый на плакате рабочий замахивается на него молотом. Подпись к плакату неизвестного художника «Мешочник — враг транспорта, враг республики» (М., 1920) говорит сама за себя (илл. 44). В. В. Маяковский пишет: «От мешочника вреда больше, чем от Врангеля и Польши» (Окно РОСТА № 528. М., 1920). Силуэт «мешочника», в отличие от «прогульщика», у поэта-плакатиста нигде дан не красным цветом; он имеет такой признак врага, как корпулентность, его лицо с оскаленными зубами В. В. Маяковский прямо называет «мордой». Неразличение пропагандистами потребителей и спекулянтов среди мешочников и умолчание о проблемах с продовольствием, с которыми приходилось сталкиваться рабочим, подразумевало, что рабочие, вовлекающиеся вместо труда на заводе или фабрике в нелегальную торговлю, являлись спекулянтами — врагами советского государства.

Итак, фигура «дезертира труда», чьё изображение на плакатах иногда соответствовало изображениям «своих», а иногда сближалось с изображениями «врагов», была амбивалентна, что было обусловлено тем местом, которое занимал рабочий класс в советской идеологии, а также двойственным отношением к труду, выразившимся в дискурсе большевистской пропаганды.

О. Ю. Бойцова

⁵²⁶ Вестник агитации и пропаганды. 1920. № 1. С. 11.

РАБОЧИЙ

Образ рабочего, созданный «красными» и «белыми» пропагандистскими материалами периода Гражданской войны, связан с тенденциями индустриализации и утверждением нового трудового этоса как в мире вообще, так и в России в частности. Тип крестьянского и ремесленного труда, характеризующийся уникальным объектом труда, значительной долей ручных операций и малой стандартизацией, цикличностью, включённостью в семейные отношения, сменяется промышленным наёмным трудом, специфика которого — зависимость от ритмично и быстро работающей машины, включённость в формальные отношения внутри большой организации, невозможность непосредственно распоряжаться результатами труда, но возможность получать за свой вклад всеобщий эквивалент — деньги. Эти глубокие изменения в характере и смысле труда повлияли на изображение трудовой тематики художниками.

Одним из первых канонов в европейском искусстве в изображении рабочего как социального типа, рождённого эпохой промышленного наёмного труда, следует считать канон страдающего и угнетённого человека «из низов». В. Боннелл, исследовавшая иконографию рабочего, пишет, что «традиция изображения рабочих, акцентирующая страдания», была поколеблена бельгийским художником и скульптором К. Менье лишь в 80-е гг. XIX в.: «Менье изображал рабочих (мужчин и женщин) в героическом ключе... И хотя в некоторых фигурах рабочих Менье запечатлены следы тяжёлого труда и измощения, в них также читается гордость, достоинство и сила»⁵²⁷.

Печать угнетения, свойственная ранним образам индустриального рабочего, естественно, обусловлена историческими условиями, мировоззрением и социальными настроениями эпохи первоначального накопления капитала. Как диагностировал К. Маркс: «Рабочий связан с продуктом его труда как с чужеродным объектом... Чем больше рабочий производит, тем меньше он может потреблять; чем больше ценностей он создаёт, тем меньше ценится его труд»⁵²⁸. Красочное описание бедствий людей труда можно читать у Ф. Броделя: «...Новое разделение труда, урбанизовавшее рабочее общество, раздирало общество бедняков, которые всё прибывали в поисках работы, убегавшей от них... Жить в городе, лишиться традиционной поддержки от огорода... Работать в огромных помещениях, терпеть малоприятный надзор мастеров, повиноваться, не быть более свободным в своих передвижениях, принять твёрдо установленные часы работы... Это означало изменить жизнь и кругозор настолько, чтобы сделаться чуждым своему существованию»⁵²⁹.

Формирование последующего изобразительного канона, фиксирующего героизм индустриального труда, было обусловлено распространением и закреплением той трудовой этики, которую по сравнению с традиционной минималистской называют

⁵²⁷ Боннелл В. Иконография рабочего в советском политическом искусстве // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 195.

⁵²⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 42. М.: Государственное издательство политической литературы, 1974. С. 89.

⁵²⁹ Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. Т. 3. Время мира. 2-е изд. М.: Изд-во «Весь мир», 2007. С. 652.

современной максималистской⁵³⁰. В Европе и США в силу влияния протестантизма признание интенсивного труда ценностью происходило широко и динамично, и не только в индустриальных центрах, в России же локусами этической трансформации становятся заводы и фабрики городов — промышленных центров. Историк Б. Н. Миронов пишет: «Традиционный характер трудовой этики был характерен для большинства рабочих начала XX в. Однако уже тогда существовал слой рабочих, вероятно не слишком многочисленный, отличавшихся современным отношением к труду...»⁵³¹ Ориентация на труд и заработок, осуждение праздности и трудовых девиаций — прогулов, пьянства, халатности, незнания техники и т. п. — в качестве этических максим способствовали утверждению иного художественного образа рабочего. Удивительно, но следует признать, что фигура сильного рабочего, созидającego блага мира, появляется из «духа капитализма» с его упоением скоростью и активностью. То есть в начале XX в. формировался общий для многих стран

визуальный канон рабочего как новой социальной силы (хорошим примером могут служить произведения трудовой тематики, созданные в США⁵³²). Таким образом, визуализация рабочего в пропагандистских текстах Гражданской войны в России связана, в том числе, с общими социальными изменениями индустриализирующегося мира, с привлечением внимания художников к новым социальным типам личности.

И хотя интерес к рабочему как к актору индустриального мира лежал в общем русле цивилизационных изменений, героизация рабочего была особенно важна для пропаганды времён Гражданской войны. В графике «красных» рабочих был одной из центральных положительных фигур, поддерживающих ценностный универсум Советской страны. Но и «белая» пропаганда апеллировала к рабочим: либо обращаясь к ним за поддержкой — и тогда образ был типичным, как, например, на плакате В. П. Загороднюка «Дружно за общее дело!» (Харьков, 1919; илл. 47), либо создавая «чёрный пиар» против большевиков — и тогда рабочий был бесправным и страдающим, как на плакате «Счастливы рабочие в Совдепии» (Одесса, 1919).

Проследивая литературные воплощения героев-рабочих, филолог И. Калинин пишет, что «в каком-то смысле пролетариат победил ещё до революции 1917 г. Его отражение в зеркале русской культуры приобрело победоносный характер прежде, чем эта победа действительно была достигнута»⁵³³. В XIX в. репрезентация рабочего как социально значимого типа служила целям идейной консолидации русской разночинной интеллигенции, социал-демократических движений, после революции это



Картина Д. Корнуэлла (D. Cornwell)
«Работай для Америки!»
(Work for America!) (1918)

⁵³⁰ Миронов Б. Н. «Послал Бог работу, да отнял чёрт охоту»: трудовая этика российских рабочих в пореформенное время // Социальная история. Ежегодник. 1998/1999. М.: Политическая энциклопедия, 1999. С. 243.

⁵³¹ Там же. С. 280.

⁵³² Dabakis M. Visualizing Labor in American Sculpture: Monuments, Manliness, and the Work Ethic, 1880–1935. New York: Cambridge University Press, 2000.

⁵³³ Калинин И. Цели пролетария, которые ему никогда не потерять (образ рабочего в русской литературе). Электронный ресурс. URL: <https://gorky.media/context/tsepi-proletariya-kotorye-emu-nikogda-ne-poteryat/> (дата обращения: 23.08.2018).

было обусловлено необходимостью формирования картины мира социалистического общества, требовавшего собственных идеалов и нуждавшегося в своих культурных экзистенциалах. Поэтому образ рабочего, который продвигался пропагандой «красных» наряду с другими важными образами (например, «работница», «крестьянин»), воплощает социально-конструктивистскую «технику создания героя».

Иконография образа рабочего

Давая предысторию образам рабочего в политической пропаганде Гражданской войны, можно отметить, что в русской протестной графике изображение бесправного рабочего, мучающегося под гнётом власть имущих, представлено, например, на плакате под названием «Пирамида» (художник Н. Лохов). Исследователи К. Вашик и Н. Бабурина уточняют, что этот плакат был издан в Женеве в 1901 г. и пользовался большой популярностью в годы первой русской революции⁵³⁴. Кроме того, в послереволюционных сатирических журналах 1917 г. возникли образы жадного до денег рабочего и рабочего как освобождённого от уз Хама⁵³⁵.

Такие смысловые акценты отражали общественное настроение в ситуации перехода, когда старый канон страдающего пролетария уже не соответствовал реальности, а новый облик пролетария-гегемона только формировался. Исторически случилось так, что «белая» пропаганда «сошла на нет», а «красная» преобразовалась в советский визуальный идеологический проект, которому посвящено значительное количество исследований, и творчество советских художников более узнаваемо. Однако в данной статье уделяется внимание материалам обеих враждовавших сторон, каждая из которых ратовала за поддержку рабочими.

Телесные характеристики

В Гражданской войне зона «вражеского» может расширяться и сжиматься в зависимости от того, к кому примкнут колеблющиеся соотечественники. Потому с началом



Карикатура худ. Ре-Ми «Рабочее движение в России»
(Новый Сатирикон. 1917. № 24. Июль. С. 16)

⁵³⁴ Вашик К., Бабурина Н. И. Реальность утопии: Искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 49.

⁵³⁵ См., напр., карикатуру А. Радакова «1914–1917». Новый Сатирикон. 1917. № 30. Август. С. 16; карикатуру Ре-Ми «Рабочее движение в России». Новый Сатирикон. 1917. № 24. Июль. С. 16; и др.

войны визуальная пропаганда ориентирована, по выражению историков культуры В. Михайлина и Г. Беляевой, на «втягивающую» функцию, на организацию мостиков эмпатии между зрителем и задаваемой политической программой, и поэтому использует в качестве «посредников» фигуры, с одной стороны, обобщенные, а с другой — четко опознаваемые как представители тех или иных социальных страт⁵³⁶. То есть воюющие стороны, стремясь расширить социальную базу «своих», пытались с помощью пропагандистских изображений включить идентификационные механизмы «свои — чужие».

Важнейшими телесными маркерами рабочего, отличавшими его от крестьянина, являлись отсутствие бороды и короткая стрижка. Безусловно, есть значительная часть пропагандистских текстов, где изображение «ставится на якорь» надписью или лозунгом, что не даёт спутать рабочего с кем-то другим. Например, на плакате «Рабочий! Октябрьская революция дала тебе фабрики и свободный труд. Владей оружием... Залог твоей победы — всеобщее военное обучение» (М., 1919) человек распознаётся как «рабочий» по тексту лозунга. Если же не уметь читать, что было обычным столетие назад, то телесными особенностями, сигнализирующими о рабочем, были выбритый подбородок и короткие волосы (хотя на плакате есть и другие идентифицирующие признаки, но сейчас речь идёт только о телесных). При этом такого строгого требования к усам, как к элементу «чужой», крестьянской внешности, какой была борода, в изобразительном каноне рабочего не было, то есть плакатный рабочий вполне мог быть с усами. Например, на плакате Н. Кочергина «1-ое Мая 1920 года. Через обломки капитализма к всемирному братству трудящихся!» (М., 1920) вербальной постановки изображения «на якорь» нет, и в нарисованной триаде рабочий понимается как рабочий с учётом его «безбородой телесности», усы на лице рабочего его городской индустриальный образ не разрушают. Рядом стоящий крестьянин выделяется, поимо одежды и инструментов, именно наличием бороды.

В начале XX в. европеизированная внешность российского городского рабочего, а именно — бритые бороды и короткая стрижка, отличала его от крестьянина, придерживавшегося традиционных привычек ухода за телом, связанных с символикой бороды как компонентом позитивной славянской духовности. Бритьё и стрижка плюс «немецкое платье», по словам историка Б. И. Колоницкого, были необходимы для поддержания самосознания у городских рабочих, которые в большинстве своём являлись горожанами в первом поколении, а потому стремились радикально порвать со всем деревенским, в том числе — с внешностью. Б. И. Колоницкий также отмечает, что в «русском платье» не пускали в театр и даже, например, в Летний сад⁵³⁷. Так, нормы городской культуры воспроизводили границу между социальными группами. Городской образ жизни формировал городской облик, что было подхвачено и абсолютизировано художниками для целей пропагандистского различения.

Однако были исключения, и в массиве изображений эпохи Гражданской войны можно встретить рабочего с бородой (например, на плакате А. П. Апсита «Год пролетарской диктатуры. Октябрь 1917 — октябрь 1918». М., 1918). Но если рабочий изображался с бородой, то в силу вступали другие важные идентификаторы, относящиеся к одежде, обуви, рабочим инструментам. Надпись, сюжет и тип бороды (не крестьянская, окладистая, а подстриженная, городская) в этом случае также предотвращали от ошибки распознавания.

Помимо телесно-имиджевых характеристик плакатного рабочего, на которые сам человек мог влиять посредством практик ухода за телом, особым отличием, относящимся, скорее, к предписанным, а не достигнутым, свойствам, является определённый

⁵³⁶ Михайлин В., Беляева Г. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 87 (1). С. 89.

⁵³⁷ Колоницкий Б. И. Лекция № 1. Взгляд на революцию 1917 г. из 2017 г. Электронный ресурс. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IHIC86a-ugA> (дата обращения: 12.06.2018).

телесный типаж изображённых рабочих. Рабочий не мог быть толстым (илл. 9). В «красной» пропаганде «свои» и «чужие» четко классифицированы по весу/объёму тела, и большой живот служил иконографическим признаком врага⁵³⁸. Но и в «белой» пропаганде тело рабочего поставлено в рамки «не толстого». Стигматизация дорожности в XX в. имеет очень много смыслов — от отсутствия цивилизованной привычки к самоограничению до низкостатусного потребления некачественной еды. Однако в тот исторический период толстый гражданин ассоциировался с несправедливыми доходами. Исследуя конструирование образа врага, М. Ф. Николаева упоминает брошюру В. Либкнехта «Пауки и мухи», закрепляющую метафору хищников, живущих за счёт других⁵³⁹. Именно этот смысл марксистской критики распределения богатства визуализирован в толстяках, классово чуждых физически закалённым пролетариям.



Плакат неизв. худ. «Счастливый рабочий в Совдепии» (Одесса, 1919)

В «белой» пропаганде присутствовала стигматизация другого рода. Обличая политику и действия советской власти, графика этой политической стороны визуализировала страдания рабочих через демонстрацию измождённой худобы. Образ рабочего, диаметрально противоположный не только советской, но в целом «левой» изобразительной традиции, представлен на плакате «Счастливый рабочий в Совдепии». Страдания человека труда не стали новой визуальной темой, однако ранее их проявление выражалось в физическом напряжении в процессе тяжёлой работы (например, на картинах И. Е. Репина «Бурлаки на Волге» или К. А. Савицкого «Ремонтные работы на железной дороге»). У «счастливого рабочего» редуцированы все телесные атрибуты, позволяющие быть производительной силой, тем самым он поставлен в унижительное положение просителя.

Обсуждение телесных характеристик плакатного рабочего сопрягается с вопросом о том, как идеология трудового этоса исторически действовала в тандеме с социальными дискурсами

о маскулинности. Укоренение уважения к мужеству и мастерству рабочих привели к идеализации мужского рабочего тела. Примерно с середины XIX в. на фотографиях, живописных полотнах и в скульптуре полуобнажённые рабочие были представлены перед публичным взглядом. Однако на ранних советских плакатах, изображавших полуобнажённых рабочих, не было места эротическому подтексту. Это обуславливалось новой концепцией тела, сугубо инструментальной и прогрессистской, направлявшей взгляд и задававшей правила видения. Согласно советской концепции тела, телесные параметры являются прежде всего результатом социального развития: сильное и здоровое тело соответствует прогрессивному общественному строю (илл. 57).

Напротив, за пределами советского пропагандистского проекта мускулатура, открытая взгляду, была эротизирована. Американские исследователи рабочего класса полагают, что в буржуазном обществе демонстрация мускульной силы не свидетельствует об эмансипации тех, кто работает физически, а говорит, скорее, о разрыве между мужчинами рабочего и среднего классов. Полуобнажённые тела, сгибающиеся мышцы, на

⁵³⁸ Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917–1941) и модели идентификации советского человека // Диалог со временем. 2012. № 39. С. 372–386.

⁵³⁹ Там же.

индустриальных плакатах и в городской скульптуре свидетельствуют о подчинённом положении, в то время как распространившийся в XIX в. дорогой мужской костюм перестаёт обтягивать тело и позволяет его обладателю маскировать телесные несовершенства и неспособность реализовать идеальные мышечные пропорции⁵⁴⁰.

Кроме того, начиная с самых первых изображений в советской пропаганде, современный промышленный труд перестаёт кодироваться только как мужская практика. Именно на «красных» плакатах формируется новая идентичность женщины-работницы (илл. 12). Изобразительный канон мужского рабочего тела дополняется каноническими для советской идеологии телесными характеристиками женщины-работницы.

Одежда, обувь, головной убор

Иконографические характеристики образа рабочего в послереволюционных пропагандистских текстах выполняли важнейшую функцию витализации нового героя. Особенно тщательно этот образ разрабатывался художниками, вставшими на сторону советской власти, поскольку «пролетариат» стал опорным экзистенциалом советской культуры⁵⁴¹. То есть изображения периода Гражданской войны призваны были натренировать взгляд российской публики видеть в политических текстах протагонистов и антагонистов.

Правильное узнавание рабочего на «красных» и «белых» репрезентациях достигается шаблонизацией в изображении элементов пролетарского гардероба. Рабочий как персонаж политической пропаганды — это тот, у кого на ногах чаще всего надеты сапоги, реже — ботинки, но никогда — лапти; если есть головной убор, то это картуз (то есть неформенная фуражка); частым атрибутом являлся фартук, который невозможно встретить на изображениях крестьянина и который сигнализировал не просто о рабочем, но о популярном советском образе кузнеца (илл. 52). Рубашку и жилет можно назвать «маркерами второго порядка» в иконографии рабочего, поскольку подпоясанная косоворотка встречается и у «плакатного» крестьянина (как на плакате Н. Кочергина «1-ое Мая 1920 года. Через обломки капитализма к всемирному братству трудящихся!» М., 1920), а жилет часто был атрибутом образа кулака, но встречался и на рабочих. Менее всего стандартизировано изображение штанов/брюк. Хотя совершенно невозможны на рабочем штаны в вертикальную полоску, шившиеся из домотканой материи и служившие исключительно узнаванию крестьянина (например, такие крестьянские штаны мы видим у героев, идущих в бой, на плакате Д. С. Моора «Царские полки и Красная армия» (М., 1919; илл. 20)).

Насколько близки созданные художниками атрибуты одежды и обуви живописного рабочего реальному? Историки костюма пишут, «что рабочие, как выходцы из крестьян, сохраняли во внешнем облике некоторые черты своего происхождения. Так, большинство из них, исключая высококвалифицированных рабочих, заправляли брюки в сапоги, под пиджак надевали косоворотку, носили картузы, отращивали бороды, а волосы стригли „в скобку“. Всё вышеперечисленное роднило их с крестьянами. Но по мере увеличения продолжительности городской жизни облик рабочего всё более урбанизировался, не допуская проникновения элементов сельской жизни. Например, рабочие не носили шапки-ушанки, которые считались крестьянским головным убором; ушанки заменялись на более приличествующие городским жителям кепки, фуражки и фетровые шляпы, часто после первой же зарплаты»⁵⁴². Резюмируется типичное в обли-

⁵⁴⁰ Baron A. Masculinity, the Embodied Male Worker, and the Historian's Gaze // *International Labor and Working-Class History*. 2006. Vol. 69 (01). P. 143–160.

⁵⁴¹ Глебкин В. В. Ритуал в советской культуре. М.: Янус-К, 1998. С. 75.

⁵⁴² Шапиро Б. Л. Внешний облик рабочих в России периода индустриальной модернизации (вторая половина XIX — начало XX в.) // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2013. № 3 (179). С. 118–123.

ке рабочего начала XX в.: «Одежда рабочих, ремесленников и мастеровых состояла из рубахи, жилета, куртки или поддёвки, штанов, картуза и сапог»⁵⁴³.

Визуальное воплощение рабочего «схватывало» атрибуты реального костюма, но «техника создания героя» строилась на абсолютизации некоторых параметров внешнего вида, доведении их до тиражируемого шаблона. В отношении одежды и обуви шаблонизации подверглись, прежде всего, головной убор (кепка), обувь (сапоги и ботинки) и рабочий фартук. Символика одежды играла важную роль в идентификации рабочего. Советские художники в первые послереволюционные годы были увлечены разработкой костюма для «нового человека», идеалом которого стал человек труда. В создании массовой одежды для рабочих воплотилась идея художников-конструктивистов о стирании грани между жизнью и искусством и поэтизации утилитарных процессов.

Орудия труда и фон

Плакаты с изображением рабочих включают также некоторый устойчивый набор сопутствующих элементов, за которыми закрепился статус пролетарской символики. Центральными элементами, формирующими образ рабочего, являлись орудия труда, среди которых лидирующим символом стал молот (илл. 35). О том, что кузнец с молотом в руках служил метафорой для преобразующей миссии советской власти, написано немало⁵⁴⁴. Но и на «белых» плакатах встречается рабочий с молотом (например, вышеупомянутый плакат В. П. Загороднюка «Дружно за общее дело!» (илл. 47), цитирующий речь Деникина). В продолжение обсуждения причин такой активной и повсеместной канонизации плакатного молота ещё раз сошлюсь на идеи исследователя советской культуры А. А. Глебкина, подчёркивающего необходимость перевода языка политики на язык повседневности для масс рабочих и крестьян, вовлечённых в послереволюционный гражданский дискурс⁵⁴⁵. «Пролетариат», «классовая борьба», «социальный прогресс», «процесс производства» и т. д. — целый ряд абстрактных понятий возможно внести в жизненный мир далёкого от социальной теории человека, использовав изображение кузнеца, ударяющего или нет молотом по наковальне (илл. 41).

Производственные артефакты, помогающие правильно узнавать рабочего, были важным фоном для фигур первого плана. Начиная с ранней советской пропаганды, художники использовали шаблонизированный индустриальный пейзаж, где ключевым символом стали дымящиеся заводские трубы (Д. С. Моор «Товарищи / Винтовкой и молотом отпразднуем Красный Октябрь». М., 1920; Н. Н. Когоут «Оружием мы добились врага / Трудом мы добудем хлеб / Все за работу, товарищи!». М., 1920; илл. 45). Помимо функции правильного распознавания героев пропаганды (илл. 39), изображения труб, колёс, паровозов, станков участвовали в процессе самоидентификации многих колеблющихся, дезориентированных социальными изменениями людей (илл. 19), в каком-то смысле делая их гражданами республики труда.

Сознание человека эпохи модерна доверяло чувственному опыту, где зрение играло первостепенную роль, поэтому информационные усилия воюющих сторон концентрировались на понятных и узнаваемых образах. Иконографические характеристики образа рабочего — внешний вид и орудия труда — шаблонизировались и становились клише. Появляется минималистски выраженный трафаретный рабочий — красная фигура, как в московских Окнах РОСТА, или синтетический рисунок-слово В. Лебедева — понятные тренированному взгляду.

О. В. Сергеева

⁵⁴³ Орленко Л. В. История одежды, текстиля и моды: научно-познавательное издание. М.: Изд-во «Триумф», 2014. С. 406.

⁵⁴⁴ Боннелл В. Иконография рабочего...

⁵⁴⁵ Глебкин В. В. Ритуал в советской культуре. М.: Янус-К, 1998. С. 102–103.

РЕБЁНОК

Социальные катастрофы начала XX в. в России — Первая мировая война, Великая российская революция, последовавшая за ней Гражданская война — «как и любые социальные катаклизмы, наиболее сильно ударили по самой социально незащищённой категории населения — детям»⁵⁴⁶. В годы гражданского противостояния масштабы сиротства и беспризорничества⁵⁴⁷, количество голодающих детей, страшные показатели детской смертности, не говоря уже о детской преступности, поставили перед властью острейшие вопросы по выработке стратегий исправления бедственного положения детей в России. Критический вопрос выживания детей в ходе Гражданской войны требовал срочного обеспечения продовольствием, одеждой, медицинской помощью. К 1920 г. отчаянная ситуация голода повлекла за собой высокий уровень детской смертности. В 1921 г. при ВЦИК была создана Чрезвычайная комиссия по улучшению жизни детей (Деткомиссия). Однако усилия органов защиты детей в условиях повсеместного кризиса не могли обеспечить необходимые меры поддержки, и действительные достижения были далеки от желаемых и декларируемых. Объёмы реального продовольственного обеспечения в разгар голода были скудные, чем представлялось официально⁵⁴⁸. Передача детей в детские учреждения закрытого типа под опеку и патронирование, направленная на решение проблемы детских беспризорности и преступности, оставляла под вопросом действительное улучшение качества жизни детей. Как пишет Т. М. Смирнова: «нельзя забывать, что работа по созданию системы органов охраны и защиты детства была начата в крайне тяжёлых условиях послевоенной разрухи, разрушения всей инфраструктуры системы охраны детства, экономического кризиса, социальной и политической нестабильности, при отсутствии опыта, средств, кадров. Объективные трудности усугублялись равнодушием к проблемам детских учреждений, проявляемым многими представителями власти, злоупотреблениями в самих детских учреждениях (жестокое обращение с воспитанниками, массовые хищения), бюрократизмом, халатностью»⁵⁴⁹.

Исследователи отмечают и определённую хаотичность новых положений после-революционной политики по охране детства, и их некоторую оторванность от реальности, что также снижало эффективность предпринимаемых мер. Поэтому, признавая борьбу с безграмотностью, строительство системы всеобщего начального образования, обучение детей элементарным правилам личной гигиены, первые шаги к созданию сети детских дошкольных и досуговых учреждений, историки всё же отмечают, что «положение детей послереволюционной России в целом было катастрофическим, вплоть до возникновения в 1920 г. в некоторых губерниях реальной угрозы вымирания детей в возрасте до трёх лет»⁵⁵⁰. Отражением трагического положения детей, а также иллюстрацией проводимой политики «охраны детства» могут послужить произведённые в этот исторический период материалы визуальной пропаганды, включающие в себя образ ребёнка.

Если основываться на критерии самостоятельности/несамостоятельности ребёнка и обращать внимание на то, кем он представлен зрителю — объектом или субъектом

⁵⁴⁶ Смирнова Т. М. Дети Страны Советов: От государственной политики к реалиям повседневной жизни. 1917–1940 гг. М.; СПб.: Институт российской истории РАН; Центр гуманитарных инициатив, 2015.

⁵⁴⁷ Минина М. Образ сироты в советском плакате 1920–1930-х годов. // Визуальная антропология: Режимы видимости при социализме: Сб. ст / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова (Библиотека журнала исследований социальной политики). М.: Вариант, 2009. С. 272–288.

⁵⁴⁸ Смирнова Т. М. Дети... С. 145–146.

⁵⁴⁹ Там же. С. 81.

⁵⁵⁰ Там же. С. 60–61.

действия, то можно сделать вывод, что в советской визуальной пропаганде представлены две группы детских образов. В первой мы видим как младенцев, так и детей младшего и предпозднего возраста, изображённых жертвами критических социально-экономических ситуаций. Использование в визуальной пропаганде образа ребёнка, находящегося в бедственном положении, помогает художнику сделать акцент на ужасе происходящего и добиться максимального эмоционального сопереживания у зрителя.

Мать с младенцем на руках является одной из хрестоматийных единиц визуальной пропаганды вообще, не исключением является и рассматриваемый нами период Гражданской войны: этот вариант изображения мы видим, например, на плакате В. Н. Дени «“Освободители”. День советской пропаганды» (М., 1919) и др. (илл. 3, 10, 48). Образ ребёнка, держащегося за мать или находящегося в непосредственной близости от неё, можно встретить на плакатах, посвящённых тяготам самодержавного строя и капитализма⁵⁵¹; опасности, исходящей со стороны Польши⁵⁵², и т. д. (см. также илл. 14).

Ребёнок, страдающий от физических лишений и голода⁵⁵³, является мощным визуальным аргументом и центральным персонажем многочисленных плакатов советской пропаганды. Голодающий ребёнок как объект особой заботы советской власти изображён в совместных работах В. В. Маяковского и М. М. Черемных: «Граждане! Поймите же, наконец. Голод дошёл до ужаса. Надо дать есть» (М., 1922), «В Р.С.Ф.С.Р. 130 миллионов населения — голодает десятая часть» (М., 1921). Однако не во всех случаях дети изображены рядом с матерью. Иногда ребёнок взаимодействует со стариками или с инвалидами: с военным-инвалидом — в работе М. М. Черемных «Не по правде была поставлена жизнь трудящегося, а в угоду капиталисту...» (М., 1919); с пожилым мужчиной/дедом — на плакате М. М. Черемных о голоде «Так больше не будет» (М., 1919); с пожилым мужчиной-инвалидом — на плакате А. П. Апсита о благах советского режима «День раненого красноармейца» (М., 1919). Фигуры стариков, инвалидов и маленьких детей символически усиливают друг друга и отсылают к идее беспомощности. На этих плакатах изображены ещё маленькие мальчики: в работе «Не по правде...» несчастный ребёнок находится рядом с взрослым, просящим подаяние, а на плакате «Так больше не будет» ребёнок без одежды цепляется за взрослого в лохмотьях. Дети в этих изображениях подчинены текущей ситуации, не самостоятельны, уязвимы.

Другая группа образов (к которой художники практически не обращались в период 1917–1918 гг.) характеризует ребёнка как активного индивида, занятого ответственной деятельностью: либо он изображается учащимся, либо в своей самостоятельности ребёнок постоянно сравнивается с взрослым: наделяется ролями взрослого человека или выполняет схожие с взрослыми задачи. Например, активной и самостоятельной деятельностью в визуальной пропаганде занят ребёнок, выступающий в роли участника демонстрации или народного шествия — как действительного, так и символического массового действия, прославляющего завоевания революции и большевистской власти. Так, мальчики и девочки с флагами в руках находятся в первых рядах народного шествия в миниатюре плаката А. П. Апсита «Первое мая [—] международный праздник труда» (М., 1919; илл. 52), а центральное изображение на переднем плане этой плакатной композиции представляет зрителю ребят в массе ликующего народа под транспарантами «Да здравствует международная революция», «Смерть Колчаку!»,

⁵⁵¹ Плакаты А. А. Радакова «Мы царствуем...» (Пг., 1917), В. И. Козлинского «Красное знамя» (Пг., 1918), А. П. Апсита «Мщение царям (Варшавянка)» (М., 1918), неизвестных художников «Марсельеза» (Пг., 1919), «1905 — 9 (22) Января — 1921» (Харьков, 1921).

⁵⁵² Плакаты неизвестного художника «Не хочешь панской плети — иди в Красную армию» (Одесса, 1920), П. А. Алякринского «Вандализм Польши» (Ярославль, 1920).

⁵⁵³ Плакаты А. П. Апсита «Отступая перед Красной армией[,] белогвардейцы жгут хлеб» (М.; Пг.; Киев, 1919; илл. 48), В. В. Спасского «Для крестьян правдивый сказ, как прогнали бар от нас» (М., 1919), неизвестного художника «Хлеб и уголь» (М., 1919) и т. д.

«Да здравствует социализм, Первое мая». Радостных мальчиков с флагами в руках и девочку с младенцем на руках мы видим в одном ряду с митингующими солдатами революции на плакате С. М. Мухарского «Царские солдаты / Солдаты революции» (М., 1919). Плакат Н. М. Кочергина «1-е мая 1920 года» (М., 1920) рисует нам картину всеобщего ликования русского народа, участвующего в торжественной демонстрации. В качестве главных персонажей композиции представлены два мальчика, рядом с ними изображены крестьянин-косарь, рабочий и крестьянка. Мальчик среднего возраста желает записаться в Красную армию в работе К. В. Спасского и Д. Бедного «Запись в Красную армию. Кулацкий плач» (М., 1919; илл. 59). Детей, участвующих в демонстрациях, плакатисты нередко наделяют атрибутами обучения — дети с ранцами и книгами приветствуют Красную армию в работе С. М. Мухарского и Д. Бедного «Да здравствует всеобщее военное обучение» (М., 1919); образованная молодёжь на плакате неизвестного художника «Коммунистический интернационал молодёжи. К пролетарской молодёжи» (М., 1920) активно участвует в митингах, «учится строить новую жизнь и защищать власть трудящихся». Маленькие дети, а также младенцы на руках у матерей включены в череду участников демонстрации на плакатах А. П. Апсита «Год пролетарской диктатуры. Октябрь 1917 — октябрь 1918» (М., 1918) и «Пролетарии всех стран соединяйтесь!!!» (М., 1919); Н. Н. Когоута «1-е мая» (М., 1922).

Иногда ребёнок предстаёт в образе трудящегося человека. Он может быть наделён художником рабочими инструментами или специальной одеждой, может выполнять конкретную трудовую задачу. Центральный персонаж плаката неизвестного художника «Идите в коммунистическую партию» (М., 1920; илл. 50) — ребёнок в фартуке рабочего, находящийся среди рабочих и крестьян, идущих вступать в ряды коммунистической партии. Мальчик плюёт в сторону священника, генерала, кулака и буржуя, выражая им презрение, и олицетворяет подрастающую и сознательную рабочую советскую молодёжь. Ребёнок, непосредственно занятый трудом наравне с взрослыми, участвующий в восстановительно-укрепительных работах, изображён на плакате неизвестного автора «Красная армия, бейся спокойно / Питерский рабочий стоит на своём посту и непрестанно думает о Красном фронте» (Пг., 1920; илл. 49). Подростка с крынкой и пожитками в руках красноармеец встречает и зовёт в ряды рабоче-крестьянской армии на плакате неизвестного художника «Вечный мир твоим сёлам и хижинам даст только Красная армия» (Киев, 1920).

Еще одним вариантом образа активного ребёнка в советской пропаганде является ребёнок-ученик. Маленький человек с книгой в руке становится частым героем в пропагандистской плакатной культуре с 1919 г.: неизвестный художник рисует подростка с книгой-альбомом на плакате «Рабочий! Только разбив цепи тьмы, придёшь к социализму!» (Пг., 1919); мальчик и девочка читают книгу на плакате Н. М. Кочергина и Д. Бедного «Песня труда. Вставайте воины труда» (М., 1920). На плакате Г. Шипицына «Неделя ребёнка. Все готовят грядущему поколению красивую жизнь» (Екатеринбург, 1920) кузнец, плотник, крестьянин и красноармеец стремятся улучшить условия жизни для будущего поколения, которое представляют мальчик и девочка с книгами в руках. Визуальная пропаганда 1921–1923 гг. свидетельствует о популяризации образовательных центров для детей «от мала до велика» — появляются плакаты, поддерживающие организацию изб-читален, народных библиотек, детских театров, детских школ первой и второй ступени, а также подростковых и молодёжных образовательных учреждений. Так, на плакате А. П. Апсита «Организуйте избы-читальни!» (М., 1919) власти призывают к открытию изб, где проводятся общественные чтения; художник представляет зрителю центр социальной жизни на примере избы-читальни села Липовки. В числе собравшихся слушателей чтения изображены люди обоих полов и всех возрастов, включая детей и грудного младенца, расположенных на переднем плане композиции. Автором плаката подчёркнута политико-гражданская принадлежность положительных

героев: стену этой избы-читальни украшает распространённый плакат М. Пэта «Царь, поп и кулак» (М., 1918), выполняя функцию политического просвещения не только взрослого, но и подрастающего поколения.

Не забыта тема детского образования и в череде изображений, сопровождающих активную агитационную деятельность Красной армии. Детей, самостоятельно идущих за знаниями в школы и университеты, мы видим в букварной иллюстрации буквы «Е» из шуточной «Азбуки красноармейца» Д. С. Моора «Есть доступ всем теперь к науке! Бери букварь скорее в руки!»⁵⁵⁴. В иллюстрации этого же издания на букву «Л» «Любовь сильнее всего на свете: в крови отца, в довольстве дети»⁵⁵⁵ на переднем плане расположены мальчик и девочка школьного возраста с книгами в руках. На заднем плане этого изображения группы детей шествуют без присмотра взрослых в школы и детские столовые: детские школы представлены желанным общественным благом. Множество разновозрастных детей, изображённых попарно или по одиночке, решительно направляются в народный университет в плакате уральского художника И. И. Микрюкова «Прежде и теперь» (Екатеринбург, 1921). Автор показывает: они «освобождены» от рабского услужения, что подчёркивается подписью: «Дети твои шли в услуженье[,] за труды получая позор! — А теперь?.. И дети твои не идут в услуженье, все они в школу пошли».

Большевики делают акцент на том, что с приходом советской власти обучение становится доступным для всех детей, а качество нового образования — выше. В. И. Ленин в ряде выступлений об обучении и воспитании молодого поколения заявлял: «Естественно, что вся старая школа, будучи целиком пропитана классовым духом, давала знания только детям буржуазии. В этих школах молодое поколение рабочих и крестьян не столько воспитывали, сколько натаскивали в интересах той же буржуазии» (Речь на III Всероссийском съезде РКСМ от 2 октября 1920 г.)⁵⁵⁶. Иллюстрацию этого тезиса мы видим на плакате неизвестного художника «Что дала Октябрьская революция трудящимся» (М., 1919). С акцентом на произошедших изменениях — «До Революции / Смотрели, как учились другие, / После Революции / Сами учимся!» — изображена группа детей, обучающаяся в школе первой ступени. Всеохватность детского обучения удивляет казака с плаката К. В. Спасского «Сказ про казака Ерему, попавшего в плен к большевикам» (М., 1919). «Но зато в советских сёлах всех ребят муштруют в школах», — сообщает зрителю герой этого плаката. «Буржуазная школа была доступна только детям капиталистов... Единая Трудовая школа открыла двери всем маленьким гражданам Советской России» — уверяет плакат Л. А. Елтышева (Екатеринбург, 1920). Ему вторит работа Л. В. Саянского «Прежде одни дворянчики в гимназиях учились — / А нынче повсюду Советские школы открылись!» (Екатеринбург, 1920).

Большевистская пропаганда старалась также популяризировать обучение для детей старшего возраста и молодёжи — проводила агитацию в поддержку культурно-образовательной деятельности отделов Союза молодёжи РКСМ, как, например, на плакате Н. Н. Купреянова «Юноши и девушки! Прежде / теперь / Все в Союз коммунистической молодёжи!» (Кострома, 1920–1921); сообщала о создании пролеткультов (там же; «Что дала Октябрьская революция трудящимся». Неизв. худ. М., 1919). В плакате неизвестного художника «К свету и знанию[,] юные пролетарии» (М., 1920) подрастающая

⁵⁵⁴ Моор Д. С. Азбука красноармейца. М.: Государственное изд-во, 1921.

⁵⁵⁵ Подпись иллюстрации перекликается со строчками «Купим мир мы последней борьбою, купим кровью мы счастье детей», одной из версий исполнения русской революционной песни, положенной на французский мотив «Марсельезы». «Русская (рабочая) Марсельеза», текст которой написан П. Л. Лавровым в 1875 г., стала народным гимном в 1917 г. и сохраняла популярность до конца Гражданской войны.

⁵⁵⁶ Ленин В. И. Речь на III Всероссийском съезде РКСМ от 2 октября 1920 г. // Полное собрание сочинений, Т. 41. Май — ноябрь 1920.

молодёжь изображена «примеряющей» на себя роли юных рабочих и крестьян, строителей и защитников «светлого будущего».

В большинстве изображений художники и советской, и антисоветской пропаганды представляют персонажа-ребёнка в роли положительного героя, детский образ обычно не наделяется отрицательными характеристиками. В плакатах большевиков, правда, встречаются случаи, когда ребёнок позиционируется принадлежащим стороне врага. На плакате со стихами Н. Маркина «К крестьянину и рабочему» (Киев, 1919) времяпрепровождение семьи «трутней» (отца, матери и ребёнка, обедающих на даче) противопоставляется тяжёлому труду крестьянина. Во втором случае на плакате неизвестного художника «Что дала Октябрьская революция трудящимся» (М., 1919) акцент поставлен на том, что ранее только дети привилегированного класса могли пройти обучение в школах. Тем не менее эти дети изображаются нейтрально. В третьем случае в Окне РОСТА № 957 авторства В. В. Маяковского и А. М. Лавинского «Что это за праздник ёлка [?]» (М., 1920) только маленький мальчик-барчонок из буржуазной семьи празднует Новый год, в то время как настоящим праздником рабочего народа является Международный день солидарности трудящихся — 1 мая. Также выразительные

детские образы присутствуют на плакате художника J. M. на стихи Д. Бедного «Российский Коммунистический Союз Молодёжи. Иди в наш стан[.] пока не поздно. Учись работать, жить учись!» (М., 1919): мастер-обувщик бьёт своего ученика, и потому ребёнок-ученик мечтает вырасти и так же жестоко обращаться со своими будущими помощниками; а страдающие от работ в угольных шахтах, «с ранних дней терпя лишения, / дети — с картами в руках — / завершали курс ученья / в грязных, пьяных кабаках».

Визуальная агитация «белых» пропагандистов содержит мало изображений, включающих образы детей (нами были найдены плакаты в количестве десяти единиц). Дети младшего возраста предстают страдающими вместе с матерью жертвами большевиков («Лихая работа красной интернациональной армии Ленина и Троцкого». Л. В. Аргус. Омск, 1919), дети неопределённого пола и разных возрастов терпят голод и насилие на плакатах 1919 г. «Ваши родные и близкие стонут под игом большевистских комиссаров, они мрут от насилия и голода, они зовут вас. Идите же спасать их!»



Плакат В. П. Загороднюка «Ваши родные и близкие стонут под игом большевистских комиссаров, они мрут от насилия и голода, они зовут вас. Идите же спасать их!» (Ростов-на-Дону, 1919)

голода, они зовут вас. Идите же спасать их!», «Что несёт народу большевизм». На изображении «Вот кто терзает Великую Россию» (1918–1919?) терпящая мучения Россия представлена матерью беззащитных детей. Незнакомый художник нарисовал на плакате сына большевика из крестьян: ребёнок вынужден помогать вечно пьяному отцу дойти до дома и в этом смысле репрезентирован «подневольным» человеком («Пётр и Василий или деревня в „Совдепии“». Одесса, 1919).

Однако единичный случай отрицательного образа ребёнка в пропаганде «белых» разительно отличается от негативных детских образов «красной» пропаганды. В иллюстрации неизвестного художника «Ужасы Воронежской чрезвычайки» (Новочеркасск, 1919–1921) изображено «вливание в горло расплавленного олова сестрой коменданта г. Воронеж 12-летней девочкой Скривис, получившей 200 руб. с каждой жертвы». Девочка в платье с передником изображена стоящей на стуле с ложкой олова в руке; она, очевидно, добровольно осуществляет пытку, в то время как взрослый помогает ей, удерживая пленника. Девочка делает эту работу осознанно и получает за неё денежную плату. «Эмансипированный» ребёнок на иллюстрации выполняет то, что мог бы делать взрослый. В образе ребёнка просматривается образ взрослого врага.

В период окончания Гражданской войны ребёнок часто изображается в коллективе, нередко в числе группы ровесников (илл. 13). В плакатных сюжетах об образовании и труде образ ребёнка используется активно и выразительно. Начиная с 1919–1920 гг. ребёнку всё чаще начинают приписывать различные взрослые роли. Художники представляют его более самостоятельным в своих действиях, его видят в роли равного взрослому члену нового общества. Образ активного ребёнка начинает использоваться с 1919 г. художниками-плакатистами обеих противоборствующих сторон (но «белыми» — применительно к детям большевиков). Воплощению таких репрезентаций в советской пропаганде способствовала визуализация программ преобразований: государственных мер по борьбе с беспризорностью, по созданию очагов культурного развития и социализации детей разных возрастов (яслей, садов, детских домов, трудовых школ и т. д.). Процессы «интеграции детей и молодёжи в формирующееся новое общество и его институты»⁵⁵⁷, поддерживаемые этими программами, зримо отражаются в образах визуальной пропаганды последних лет Гражданской войны.



Плакат А. Н. Кучеровой «Что несёт народу большевизм»
(Новочеркасск, 1919)

М. М. Герасимова

⁵⁵⁷ Вашик К., Бабурина Н. И. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 127–128.

РОССИЯ, РОДИНА, Р.С.Ф.С.Р.

«Защита Родины» выступает весомым идеологическим аргументом в войнах с внешним врагом, однако в ситуации гражданской войны враждующие стороны имеют одну общую страну. В ситуации гражданского противостояния 1917–1922 гг. как перед «красными», так и перед «белыми» пропагандистами встаёт непростая задача — найти подходящие образы для визуализации России, которые, с одной стороны, близки и понятны реципиентам, а с другой — должны выражать идеи, отличающие ту или иную воюющую сторону. Образ Родины является конструктом, репрезентирующим абстрактное, не данное в повседневном опыте понятие. Концептуальные политические метафоры и их визуализации способны не просто отражать существующие в общественном сознании идеи, но и «подсказывать, настраивать, наводить на определённый тип решения и поведения, влиять на процесс принятия решений»⁵⁵⁸. Абстрактные понятия имеют тенденцию «„обрастать“ конкретными (наблюдаемыми) характеристиками, по которым в дальнейшем верифицируется данное явление»⁵⁵⁹, поэтому однажды созданный образ России становился узнаваем, а после мог дополняться различными деталями.

Анализ визуальных источников, к которым относятся плакаты, газетные рисунки и карикатуры, жетоны-медали, открытки, знамена, агитационные листки, агитационный фарфор, позволил выделить два основных способа изображения России: первый — как человека (женщины, мужчины); второй — как неодушевлённого объекта: «твердыни» (города, крепости, неприступного берега), военного корабля, революционного поезда, автомобиля.

Россия как человек

Материализация географических образов, в том числе образов стран, может быть рассмотрена как «представление тела, телесность самого места»⁵⁶⁰. Что касается визуальных артефактов, то можно отметить, что на средневековых географических картах очертания стран часто представлялись в виде людей или животных. Антропоморфные и зооморфные метафоры в изображении стран использовались на популярной в Англии XVIII в. серии сатирических гравюр «Европейская гонка»⁵⁶¹.

Антропоморфный образ России как архетипической матери (-сырой земли), России-матушки, символической жены (при муже-государе или муже-народе), Святой Руси, земли под покровительством Богородицы имеет глубокие культурно-исторические и философские корни⁵⁶². В начале XX в. философские идеи о женском воплощении

⁵⁵⁸ Баранов А. Н. Очерк когнитивной теории метафоры / А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов. Русская политическая метафора: Материалы к словарю. М.: Институт русского языка АН СССР, 1991. 321 с. С. 190.

⁵⁵⁹ Гуревич Л. С. Ментальная визуализация абстрактных образов: когнитивные склейки // Вестник Иркутского гос. лингвистич. ун-та. 2009. № 1 (5). С. 104.

⁵⁶⁰ Замятин Д. Н. Географические образы мирового развития // Общественные науки и современность. 2001. № 1. С. 128.

⁵⁶¹ См. об этом: Хрусталёв Д. Г. Происхождение «русского медведя» // Новое литературное обозрение. 2011. № 107. С. 137–152.

⁵⁶² См. подробнее: Рябов О. В. «Родина-Мать»: история образа // Женщина в российском обществе. 2006. № 3. С. 35.

России были весьма популярны у таких философов, как С. Грэм⁵⁶³, В. Розанов⁵⁶⁴, Н. Бердяев⁵⁶⁵ и др. Образ России-матушки прочно закрепился за Россией и на Западе⁵⁶⁶. Однако говорить о том, что Россия — это единственная страна, которая ассоциируется с женщиной, было бы ошибкой. В начале XX в. на плакатах Антанты рисовались женские образы стран-участниц (например, *L'Union fait la force*, 1914). Существовали плакаты военного займа, использующие женские облики стран: США (*Be Patriotic sign your country's pledge to save the food*, P. Star, 1918), Франции (*Hero Land*, A. Rapeno, 1917), Австро-Венгрии (*Zeichnet 7. Kriegsanleihe*, T. Fashe, 1917). Репрезентация Родины как женщины в национальных (древнерусских) одеждах была востребована и в русских агитационных плакатах Первой мировой войны⁵⁶⁷. Персонификация страны в образе женщины в национальной одежде в исследуемый период была мировой художественной нормой.



Карикатура неизв. худ. «Нет, уж извините...»
(Стрекоза. 1917. № 29. С. 13)

Россия-славянка

В 1917 образ России-славянки использовался для оформления профсоюзных знамён⁵⁶⁸, медалей Временного правительства⁵⁶⁹, в открытках, плакатах, газетных рисунках и карикатурах. После Февральской революции Россия-славянка изображалась как победительница чудовищ («Да здравствует свобода! 27 февраля 1917 года. Гидра деспотизма — поражена на веки». 1917), триумфатор⁵⁷⁰, освобожденная узница (открытка «1 апреля. Цепи пали — Русь свободна!». 1917), привередливая красавица⁵⁷¹, женщина с флагом «Свободная Россия»⁵⁷².

Борьба за власть на страницах либеральных газет и журналов инициировала создание множества рисунков, обвиняющих большевиков и их лидеров в попытках навредить России. Россия представляется женщиной в традиционной одежде, которая

⁵⁶³ Graham S. Undiscovered Russia. L.: John Lane, 1912.

⁵⁶⁴ Розанов В. В. Возле «русской идеи...» // Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей / сост. Е. А. Васильев. М.: Айрис-Пресс, 2002. С. 269–288.

⁵⁶⁵ Бердяев Н. А. Философия неравенства / сост. и отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2012.

⁵⁶⁶ Рябов О. Mother Russia: гендерный аспект образа России в западной историософии // Общественные науки и современность. 2000. № 4. С. 116.

⁵⁶⁷ Petrone K. Motherland Calling? National Symbols and the Mobilization for War // Picturing Russia: Explorations in Visual Culture. New Haven, Conn.: Yale University Press. 2008. P. 196–200.

⁵⁶⁸ Плунгян Н. В. Женские образы в массовой агитации времён революции и Гражданской войны: от символа к маске // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017. № 6 (116). С. 89.

⁵⁶⁹ Кривцов В. Д. АБЕРС № 8. Каталог-определитель советских знаков и жетонов 1917–1980 гг. М., 2008. С. 7.

⁵⁷⁰ Пламя свободы. 1917. № 1.

⁵⁷¹ См.: Стрекоза. 1917. № 38.

⁵⁷² См.: Журнал для хозяек. 1917. № 6.

задыхается или тонет в море слов (карикатуры «Необходимо освежить воздух, иначе она задохнется в этой удушливой атмосфере»⁵⁷³, «Слова»⁵⁷⁴ и др.). Обыгрывается и идея иерогамии: «Роман Ленина и России»⁵⁷⁵.

К осени 1917 г. образ России-славянки изменяется, изображения приобретают трагизм. Россию раздевают, её одежду разворачивают (карикатура «Россия: И это тоже партии»⁵⁷⁶), изображают старухой-нищенкой (карикатура «У парадного подъезда»⁵⁷⁷). В декабре 1917 г. по журналам прошла волна изображений умирающей и похороненной России (например, рис. «Последнее завоевание революции»⁵⁷⁸).

Россия в традиционной одежде представляла не только в женском, но и в мужском обличи: как былинный богатырь изображается Россия в карикатуре «Богатырь проснётся» с подписью «Не довольно ли резолюций»⁵⁷⁹.

После 1917 г. образ России как женщины в древнерусских одеждах появляется на белогвардейских плакатах. Пропаганда «белых» строилась в том числе на апелляциях к возвращению золотого века — счастливого прошлого, отражённого в былинах и религиозных образах. К. Вашик и Н. И. Бабурина пишут, что «графика неорусского стиля, а стало быть, и плакат, сделались художественным средством обретения национальной памяти и самобытности»⁵⁸⁰. Лексика антисоветских плакатов тоже пестрит упоминаниями о Руси и Родине: «„Белая“ пропаганда с помощью различных визуальных и вербальных средств утверждает мысль о преемственности Белого движения с русской культурой и государственностью минувших веков, вплоть до Древней Руси»⁵⁸¹, — отмечает С. Шешунова. Использование укорененного в культуре образа Родины как женщины в славянских одеждах позволяло апеллировать к патриотическим чувствам. Существует плакат, на котором Россия в кокошнике освобождается из цепей витязем, поднимающим красный флаг («Христос воскрес!..». 1918).

Борьба с большевиками интерпретировалась как сражение с врагами Родины, с «германскими шпионами», «евреями» и пр. Есть несколько изображений, где Россию приносят в жертву. Среди них — знаменитый плакат «В жертву Интернационалу» (Р. н/Д. (?), 1918–1919?). На другом рисунке Россию-женщину в сарафане и кокошнике, прижимающую к себе ребёнка и крест, мучает сидящий у неё на плечах еврей («Вот кто терзает Великую Россию». 1918–1919?). Ещё один пример — Русь в сарафане плачет, оглядывая разрушения и запустение («Плач измученной Руси». 1920). Россию под властью большевиков «белая» пропаганда именвала «Совдепией». Примерами могут послужить плакаты «Счастливый рабочий в Совдепии» (Одесса, 1919), «Так разрешён рабочий вопрос в Совдепии» (1919), «Мир и свобода в Совдепии» (1919) и др. Символически это означало, что «само имя „Россия“ и слова „советская“, „большевистская“ в принципе не должны быть связаны друг с другом»⁵⁸², — пишет Т. В. Кребс.

Основной отличительной особенностью образа России как славянки является традиционный женский головной убор — кокошник. В газетных иллюстрациях именно

⁵⁷³ Стрекоза. 1917. № 40.

⁵⁷⁴ Там же. № 42.

⁵⁷⁵ Новый Сатирикон. 1917. № 27.

⁵⁷⁶ Лукоморье. 1917. № 24–25.

⁵⁷⁷ Вечернее время. 1917. 18 сентября.

⁵⁷⁸ Новый Сатирикон. 1917. № 43.

⁵⁷⁹ Новая петроградская газета. 1917. 7 октября.

⁵⁸⁰ Вашик К., Бабурина Н. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 58.

⁵⁸¹ Шешунова С. Язык пропаганды 1918–1922 гг. в свете христианской традиции. Электронный ресурс: URL: http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=33&Itemid=29 (дата обращения: 05.05.2018).

⁵⁸² Кребс Т. В. Советская Россия в изображении белогвардейской печати (по материалам омских газет) // Омский научный вестник. 2009. № 3 (78). С. 37.

на нём часто пишут «Россия» или изображают российский герб. Кокошник не был повседневным предметом одежды женщин революционных лет, поэтому использовался для выделения образа России из всех остальных женских образов. Этот головной убор является символом русского традиционного костюма⁵⁸³. Обычно кокошник надевали в праздники, а в будни носили платок или повойник. На плакате «Вот кто терзает Великую Россию» (1918–1919?) еврей, сидящий на плечах женщины-России, срывает кокошник с её волос, символически забирая честь. Г. И. Кабакова пишет, что «срывание головного убора чаще всего символизировало отказ от прежнего статуса, его отрицание. „Опростоволосить“, „окосячить“ женщину, то есть сдернуть с неё головной убор, значило опозорить не только её, но и её семью»⁵⁸⁴.

Древнерусские одежды на России-славянке, как правило, представлены сарафаном и рубахой. На подоле сарафана художники иногда размещают надпись «Россия». В некоторых случаях сарафан заменялся на длинную юбку-понёву. Понёва является частью русского традиционного костюма наряду с сарафаном, однако, согласно словарю В. Даля, носить её могли только замужние женщины или девушки на выданье. Таким образом, возможно, подчёркивалась взрослость и дееспособность России-женщины.



Плакат неизв. худ.
«Вот кто терзает Великую Россию»
(1918–1919?)

Россия античная

Кроме древнерусского костюма, Россия-женщина предстаёт в белых античных одеждах и лавровом венке, что восходит к неоклассическому женскому образу второй половины XIX в. Примерами использования этого образа на ранних этапах гражданского противостояния могут послужить жетоны (медали) Временного правительства: «Да здравствует демократическая республика» (1917, латунь), «Да укрепятся свобода и справедливость на Руси» (1917, латунь), «Свобода. Равенство. Братство» (1917, латунь) и др. Россия изображается в античных одеждах, с античной причёской или развевающимися волосами, с флагом, щитом или копьём в руках.

Античную женщину-Россию мы встречаем и на полотнах знамён для демонстраций⁵⁸⁵. На бумажных носителях можно привести в пример обложку журнала «Лукоморье», изображающего свободную Россию в античной одежде, которая закалывает чудовище-анархия⁵⁸⁶, открытку «Аллегория свержения самодержавия в России» (Пг., 1917); листовку от «белой» пропаганды «Единая, Великая и Свободная Россия — вот за что борется Добровольческая армия» (1919) и др. Н. В. Плунгян связывает эту тенденцию визуализации с символическим «освоением» художественного наследия Французской

⁵⁸³ Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв. (Опыт энциклопедии). М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. С. 143–145.

⁵⁸⁴ Кабакова Г. И. Головной убор // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 506.

⁵⁸⁵ Реликвии борьбы и труда: каталог знамен [Гос. музей Великой Октябрьской социалист. Революции] / сост.: П. К. Корнаков, Э. Ф. Мишурина. Ленинград: Лениздат, 1985. С. 17.

⁵⁸⁶ Лукоморье. 1917. № 28–29.

революции. Она упоминает ещё один пример — театрализованное шествие на первомайской демонстрации 1918 г. в Петрограде, где Россия-женщина с пальмовой ветвью в руках «возвещала мир народам»⁵⁸⁷. Однако обращения большевиков к античному образу женщины-России были актуальны недолго: от них отказались, так как те «представляли не российскую, а „чужую“, европейскую традицию»⁵⁸⁸.

Истоки античного образа России лежат в традиции изображать страны Европы в виде женщин в античных нарядах, пришедшей из европейского лубка и карикатур. В. Б. Аксёнов видит в этом влияние европейских торжественных образов изображения⁵⁸⁹. П. К. Корнаков предполагал, что такой античный тип изображения «олицетворял абстрактную свободную демократическую Россию, а древнегреческие латы дополнительно коннотировали верность России союзническим обязательствам»⁵⁹⁰.

Россия-женщина

На ряде изображений Россия репрезентируется простой женщиной, без выраженных национальных черт, без специфических элементов одежды. Важными становятся её действия или то, что делают с нею. Образ женщины — «слабого пола» — может представлять собой уязвимость и мольбу о защите. В. Б. Аксёнов пишет, что «если женские образы были малопригодными для того, чтобы вести за собой мужчин в бой, они обозначали объект, нуждающийся в защите, — мать, жену, сестру, дочь или персонифицированную в них Родину»⁵⁹¹. Либеральная пресса конца 1917 — начала 1918 г. изображает Россию тяжело больной (карикатура «Учредительное собрание»⁵⁹²); плачущей и терпящей муки: у неё отпиливают разные части тела — руки, ноги, голову («Мир без аннексий»⁵⁹³; «Стараяются»⁵⁹⁴). На антисоветском плакате «Ленин и Троцкий [—] врачи больной России» (1918) последние вскрывают вены женщине, привязанной к столбу. Наконец, на плакате «белых» «Россия 1917–1920» (Р. н/Д. (?), 1920) Россия изображается убитой красноармейцем (илл. 17).

Визуальные образы женщины-России «белой» пропаганды передавали: Россия больна, мучается и страдает (показано, кто именно выступает мучителем, ведёт её к краху), умирает. О. В. Рябов пишет: «Период первой русской революции становится временем визуального оформления идеи России-женщины как страдающей от произвола государства, чиновников и несправедливой власти»⁵⁹⁵. В. Б. Аксёнов отмечает, что «свободная Россия, персонифицированная в „медовый месяц революции“ в образе невесты или русской царевны, осенью преобразилась посредством совершённого над ней акта насилия. Насилие над женщиной, таким образом, в семииосфере отождествлялось с насилием над идеалами русской революции и свободной Россией»⁵⁹⁶.

⁵⁸⁷ Плунгян Н. В. Женские образы... С. 91.

⁵⁸⁸ Малышева С. Ю. Раннесоветская праздничная культура в гендерной перспективе // Гендер и общество в истории. СПб., 2007. С. 660.

⁵⁸⁹ Аксёнов В. Б. От Родины-царицы к Родине-бабе: особенности фемининной репрезентации России в годы Первой мировой войны // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. № 4. С. 15.

⁵⁹⁰ Корнаков П. К. Символика и ритуалы революции 1917 г. // Анатомия революции: 1917 год в России: массы, партии, власть / отв. ред. В. Ю. Черняев. СПб.: Глаголь, 1994. С. 360.

⁵⁹¹ Аксёнов В. Б. От Родины-царицы... С. 14.

⁵⁹² Новый Сатирикон. 1917. № 42.

⁵⁹³ Горчичник. 1918. № 10.

⁵⁹⁴ Лебедев А. Новая петроградская газета. 1918. 18 апреля.

⁵⁹⁵ Рябов О. В. «Россия-матушка»: история визуализации // Границы: Альманах Центра этнических и национальных исследований Ивановского государственного университета. 2008. Вып. 2: Визуализация нации. Электронный ресурс. URL: http://rusrand.ru/files/13/07/25/130725120218_Page_737-988.pdf#page=17 (дата обращения: 05.03.2018).

⁵⁹⁶ Аксёнов В. Б. От Родины-царицы... С. 25.

Христианский образ «распятой женщины» появляется в рисунке «Четыре гвоздя для великой России»⁵⁹⁷. Утверждается мученичество России, готовой принять смерть во имя искупления грехов своих сынов. С другой стороны, акцентируются образы «христопродавцев», которые распинают женщину-Россию. Ненависть к библейским мучителям является частью христианской культуры, поэтому «распинатели» становятся персонифицированным злом, которое должно быть уничтожено. В 1920 г. В. Н. Дени повторяет этот сюжет, копируя композицию карикатуры на плакате «Палачи терзают Украину». В образе мучителей выступают «пан» и «Петлюра». Рисунок Morituri te salutant⁵⁹⁸ изображает Россию, прикованную цепью к позорному столбу, что тоже предполагает мученическую смерть. В уста идущей на смерть России вложено прощальное послание борющейся союзнице [Франции]: Morituri te salutant («Идущие на смерть приветствуют тебя»). «Аллегорическое изображение страны-жертвы, истощённой, истерзанной, поруганной, прикованной немецкими цепями к позорному столбу, возвышает тон публикации до эпического уровня»⁵⁹⁹, — пишет об этой карикатуре Т. Филиппова. У подножия изображаются виновники: «Охраняет место казни германский офицер и мерзкий человечек в штатском (большевик?)»⁶⁰⁰. Таким образом, причинами гибели России объявляются и война, и большевики.

Особое место в мучениях и унижении женщины-России занимает её раздевание или демонстрация голы. Плачущая Россия и японец, готовый «помочь» — «снять последнюю рубашку», изображены на карикатуре А. Лебедева «Японская ориентация»⁶⁰¹. Россию-матушку раздевает немецкий солдат («Ай, родненький! Хотя последнее-то с меня не стягивай!»⁶⁰²). Голую Россию распиливают на части («Мир без аннексий»⁶⁰³). Россию раздевают и внутри страны: она прикрывается газетами («Россия: И это тоже партии»⁶⁰⁴). Схожий мотив есть и в мужском образе: раздетый мужчина-«русский» прикрывается листком с надписью «Декрет»⁶⁰⁵. Такое «раздевание» символизируют обнищание страны, отсутствие одежды означает беспомощность, незащищённость и крайнюю степень унижения. В этих карикатурах показаны социальные страхи: Россия разорена, унижена, распадается на части, прекращает существование.

Мучения и убийство России-женщины очень символичны. Важно и то, что насилие демонстрируется широкой публике, и то, что для отражения объекта насилия выбирается именно женский образ. Тематика насилия над персонифицированным



Карикатура К. Груса
«Да здравствует Франция»
(Новый Сатирикон. 1918. № 15. С. 6)

⁵⁹⁷ Новый Сатирикон. 1918. № 6.

⁵⁹⁸ Грус К. Новый Сатирикон. 1918. № 15.

⁵⁹⁹ Баратов П. Филиппова Т. Великая война и Великая революция в русской журнальной сатире. 1914–1918. М.: Кучково поле, 2017.

⁶⁰⁰ Там же.

⁶⁰¹ Лебедев А. Новая петроградская газета. 1918. 17 июня.

⁶⁰² Трепач, 1917. № 27.

⁶⁰³ Горчичник. 1918. № 10.

⁶⁰⁴ Лукоморье. 1917. № 24–25.

⁶⁰⁵ Новый Сатирикон. 1918. № 4.

субъектом (природой, обществом, государством) является часто встречающимся культурным сюжетом. «Насилие над Природой как над Женщиной и VS является одним из самых распространённых в западной культуре мифологических топосов. <...> Речь здесь идёт <...> также и о метафорических образах и аллегорических фигурах, эксплуатирующих этот топос для легитимации некоего макроисторического события (революции, войны, вторжения или завоевания). <...> Визуальная репрезентация проговаривает политическое бессознательное, квалифицируя данное событие как физическое насилие», — пишет А. Усманова⁶⁰⁶.

На контрасте с вышеописанным сюжетом выделяются два плаката большевистской пропаганды, на которых изображение женщины-Россия не призвано вызывать сочувствие. На первом представлена выздоравливающая женщина-Р.С.Ф.С.Р. в белых одеждах, прикрытая до пояса красным флагом как одеялом («Красный фронт! Удвой натиск на врага!». 1920). Вновь используется образ больной, однако теперь она не беспомощна, и рядом с ней находятся не вызывающие отвращения убийцы, а рабочий и солдат, принёсшие ей в подарок паровоз и зелёную ветвь мира.

Второй плакат представляет женщину в красном платке, выметающую из Р.С.Ф.С.Р. врагов («Кому Власть Советская — Родная мать... А кому и злая мачеха!». Л. В. Саянский. Екатеринбург, 1920; илл. 54). На место бывшего образа России-матушки приходит новый — перед нами матушка Советская власть. Место традиционного для образа России кокошника занимает красный платок — символ революции. М. Блюмин пишет, что красный платок напоминал о революционном знамени, которое большевики сделали символом борьбы за свободу, а красный цвет стал олицетворением крови угнетённых классов, пролитой за своё освобождение⁶⁰⁷. Способ ношения платка имеет свою особенность: узел сделали сзади, что вызывает ассоциации с образом женщины-работницы (см.: «ЖЕНЩИНА»). Внимания заслуживает и метла в руках у Советской власти. Т. И. Володина утверждает, что «Красная метла — одна из немногих символических фигур советского агитационного искусства, которая не была заимствована в культуре прошлых времён... Это символическое орудие борьбы с врагами революции, но, в отличие от настоящего оружия, действующее на сниженном уровне... Символ очищения от грязи, нечистоты»⁶⁰⁸. Новая Советская власть оперирует метлой, которая, согласно пословице, «по-новому метёт» и изгоняет со своей территории всех несогласных жить по её законам.

Россия-мужчина

Кроме уже описанного выше рисунка «Богатырь проснётся» из октябрьского выпуска «Новой петроградской газеты» 1917 г., мужской образ России, образ былинного богатыря используется «белыми». На плакате «1000 лет истории смотрят на вас» (1919) изображён витязь с окладистой бородой, в шлеме, доспехах, с оружием в руках, сидящий верхом на коне. Он представляет и Россию, и её историю, на чей суд вызываются современники. Его отличают древнерусское вооружение и борода.

Образ Советской России — Р.С.Ф.С.Р. в советской пропаганде появляется в мужской персонификации даже чаще, чем в женской. О. Рябов объясняет это тем, что «большевистская идеология основывалась на ценностях рационализма, порядка, контроля, которые скорее могут быть охарактеризованы как маскулинные и менее всего

⁶⁰⁶ Усманова А. Насилие... С. 29.

⁶⁰⁷ Блюмин М. Платок как знамя революции // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2017. № 45. С. 127–140.

⁶⁰⁸ Володина Т. И. Пояснения к таблицам символов и эмблем // Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932. В 2 т. Т. 2. / под ред. В. П. Толстого; авт.-сост. И. М. Бибикина, Н. И. Бабурина, Т. И. Володина. М.: Изд. дом «Искусство», 2002. С. 245.

ассоциировались с образом России-матушки»⁶⁰⁹. В Окнах РОСТА выходит рисунок «Деникин и Россия. Русь — свинье не товарищ»⁶¹⁰. Русь изображается как мужчина, солдат, защищающий свой большой рюкзак от Деникина. На плакате художника Блита «25 Октября 1917 года — 7 ноября 1920 года. Третья годовщина коммунистической революции в России — крах мирового империализма» (Киев, 1920; илл. 53) красноармеец Р.С.Ф.С.Р. направляет винтовку со штыком на персонифицированных врагов (Империализм, Польшу, Деникина и др.). Он бодр и весел, а его враги либо мертвы, либо напуганы. О. Рябов выдвигает идею, что «фигура рабочего... стала тем символом коллективной идентичности, который большевики использовали вместо „Матушки России“»⁶¹¹. Образ современного эпохе Красного Воина, циркулирующего в большевистской пропаганде, может быть противопоставлен древнерусским витязям, изображавшимся на «белых» плакатах. «Красные» не апеллировали к прошлому, они демонстрировали победное настоящее и светлое будущее.

Россия как неодушевлённый объект

Если говорить о воплощениях образа в виде неодушевлённых предметов, то в 1917 г. метафорическим изображением России выступает паровоз под управлением безумцев⁶¹² или автомобиль, мчащийся в пропасть⁶¹³. Эти образы отражают чувства и настроения людей, живущих в то время: недоверие к власти, ощущение нестабильности, беспокойство о будущем.

В отличие от антисоветской пропаганды, художники лагеря большевиков представляли золотой век не как историческое или былинное прошлое, а как будущее, которое можно приблизить яростной борьбой и честным трудом. Эти идеи — борьбы и труда — легли в основу создания ряда неодушевлённых образов Р.С.Ф.С.Р. в советской пропаганде. Россия репрезентировалась в виде дымящихся труб заводов и фабрик, крепости с пушками, неприступного берега, мощного военного корабля в штормовом море или мчащегося на всех парах паровоза.

Россия как дымящиеся трубы заводов

Дымящиеся трубы заводов являются частым атрибутом в изображении советского города или страны в целом. В пример можно привести плакаты «Дым труб. Дыхание советской России» (1921), «Оружием мы добились врага, трудом мы добудем хлеб» (Н. Н. Когоут. 1920; илл. 45), «Р.С.Ф.С.Р. товарищам украинцам» (Н. М. Кочергин. 1920), «С голодом бейся! Продналог собирай! На границу надейся, да и сам не плошай» (1921) и др. Образ индустриальной страны возник не случайно. К. Вашик и Н. Бабурина пишут, что «уже в начале XX в. и на плакатах Февральской революции 1917 г. возникли образные концепции, ассоциировавшие будущее России прежде всего с индустриальной цивилизацией, признаками которой являлись силуэты заводов и дымящие трубы. Поначалу эти мотивы ещё не ассоциировались с какой бы то ни было политической теорией <...> но после революции приобрели значение условных знаков коммунистического будущего»⁶¹⁴. Индустриальная Россия, таким образом, является воплощённой мечтой коммунистов, а дымящиеся трубы заводов являются её визуальным отраже-

⁶⁰⁹ Рябов О. В. «Родина-мать»: история образа // Женщина в российском обществе. 2006. № 3. С. 38.

⁶¹⁰ «Слегка подновлённые пословицы». Окно РОСТА № 13 [15?]. В. В. Маяковский. М., 1919.

⁶¹¹ Рябов О. В. «Родина-мать»... С. 38.

⁶¹² Петроградский листок. 1917. 13 августа.

⁶¹³ Театр. 1917. 16 августа.

⁶¹⁴ Вашик К., Бабурина Н. Реальность утопии... С. 100.

нием. «„Дым труб“ [на плакатах] — это символ трудовой деятельности пролетариата и шире — современного промышленного города, символ индустриализации страны», — пишет Т. И. Володина⁶¹⁵. Позже это воплотилось в идея советского конструктивизма, «производственного искусства», заимствовавшего у техники — воплощения прогресса — научный подход к проектированию реальности.

Россия как крепость

В связи с идеей борьбы с контрреволюцией возникает образ Р.С.Ф.С.Р. как неприступного берега, твердыни, незаблемой крепости. «В начале сентября 1918 г. — в период, когда положение на фронтах стало наиболее критическим, — ВЦИК объявил советскую республику единым военным лагерем»⁶¹⁶, — пишет А. Ю. Кожевников. Появилась серия плакатов, где Р.С.Ф.С.Р. показывается в пассивной и в активной обороне. Так, на плакатах «Корабль контр-революции разбивается об советские твердыни» (А. П. Аpsит. 1918; илл. 55), «Незыблемая крепость» (В. Н. Дени. 1920) вражеский корабль разбивается о неприступный берег. Примерами плакатов, демонстрирующих «активную» защиту, служат работы «Враг хочет захватить Тулу» (А. П. Аpsит. 1919) и «Советская Россия [—] осаждённый лагерь» (Д. С. Моор. 1919). Твердыня Р.С.Ф.С.Р. изображается уже с пушками, в случае плаката Д. С. Моора — с дымящимися, то есть стреляющими пушками. Т. И. Володина пишет, что символ крепости на плакатах выражает «идею борьбы с врагами революции, оборонительной борьбы, а также идею непобедимости новой России»⁶¹⁷.

В некоторых случаях Россию изображали в виде конкретной крепости — а именно Московского Кремля, ассоциируемого со всей страной благодаря красным флагам или надписям «Р.С.Ф.С.Р.». На плакате Д. С. Моора «Да здравствует III Интернационал!» (1920) Кремль показывается как оплот коммунизма и воплощенная утопия. К Кремлю тянется чёрная вражеская рука на плакате В. И. Фидмана «Враг хочет захватить Москву — сердце советской России: Враг должен быть уничтожен. Вперёд, товарищи!» (1919). Интересно, что Кремль как символ власти большевиков в России изображался и «белой» пропагандой. Так, на плакате «Мир и свобода в Совдепии» (1919) inferнального вида Троцкий сидит на стене Кремля, над которым развеваются красные флаги. Иногда Россия предстаёт и в образе абстрактного города, но с неизменными красными флагами с надписями «Р.С.Ф.С.Р.» на них («1917 — Октябрь — 1920». 1920). Отметим, что на этом плакате город находится на заднем плане, однако различимы не только башни с арочными окнами и красными флагами на островерхих крышах, но и дымящиеся трубы, и опора линии электропередач. Следовательно, идеи индустриализации и электрификации неразрывно связываются светскими художниками с образом Р.С.Ф.С.Р.

Россия как корабль

Идеи победы над врагом за счёт мощности, неприступности, непотопляемости Р.С.Ф.С.Р.-корабля демонстрируются на плакатах «РСФСР» (1920), «Кто победит? Кто примет бой со славой?» (Иркутск, 1920). Дымящиеся трубы корабля вновь отсылают к образу индустриализации и заводским трубам. Образ корабля — плавучей крепости визуализирует идеи надёжности, целенаправленности. Движение корабля позволяет продемонстрировать идею развития, пути к лучшей жизни.

⁶¹⁵ Володина Т. И. Пояснения... С. 246.

⁶¹⁶ Кожевников А. Ю. Идеи «красного патриотизма» в годы Гражданской войны (1918–1920) // Сервис в России и за рубежом. 2013. № 2. С. 199.

⁶¹⁷ Володина Т. И. Пояснения... С. 245.

Россия как паровоз

Россия как дымящий паровоз несёт в себе образы техногенности, современности, прогрессивности, индустриальности, слаженного механизма, мощного целенаправленного движения в светлое коммунистическое будущее. Образ Р.С.Ф.С.Р. как нескольких несущихся вперёд паровозов, перед которыми разбегаются толпы белогвардейцев, реализованный в плакате неизвестного автора «Бей врага транспортом!» (1920), показывает силу и техногенную мощь молодой Страны Советов. Каждый из трёх паровозов имеет лейбл «Р.С.Ф.С.Р.» и украшен красными флагами с идентичной надписью.

Ближе к времени окончания гражданского противостояния актуализация идеи мира также задействует образ Р.С.Ф.С.Р. как паровоза. В 1921 г. появляется плакат «Все за работу. Каждый удар молота уменьшит разруху», на котором из ворот ангара выходит новый дымящий трубами паровоз с надписью «Р.С.Ф.С.Р.». К. Вашик и Н. Бабурина отмечают, что восстановление транспортного (и в первую очередь железнодорожного) сообщения было одной из предпосылок возрождения промышленности, поэтому «мотив паровоза оказался способным как визуализировать конкретный призыв к восстановлению транспортной системы, так и указать направление развития страны в сторону социализма»⁶¹⁸. С. А. Савицкий пишет, что «в советской пропаганде «поезд» всегда был символом утопической идеи — светлого будущего, открывшегося после Октябрьской революции»⁶¹⁹. Следовательно, образ нового, блестящего паровоза, выходящего из ангара в мир, символизирует новую страну Р.С.Ф.С.Р., пережившую страшную войну и готовую к новой жизни.

Мы проанализировали разнообразные воплощения образа России в «белой» и «красной» пропаганде. Художникам советского лагеря пришлось переформатировать традиционный образ России в кокошнике, и мы видим, что благодаря диверсификации вкладываемых в этот образ идей, использованию различных визуальных метафор, в частности технических, им удалось противопоставить традиционным мотивам изображения Родины новые образы, направленные на формирование советской идентичности. Интересно, что советская Россия персонифицируется в рабочих и работницах, в заводских трубах, паровозах — то есть имеет достаточно чётко обозначенную социально групповую принадлежность. Если «белая» пропаганда апеллировала к возрождению былого величия России, а чаще всего представляла Родину униженной, терзаемой, страдающей, большевистская пропаганда противопоставляла этому идею новой, мощной, индустриальной советской Родины. Образы «красной» России — это визуализация идей труда (заводы, электростанции), борьбы (крепости, корабли), движения вперёд (паровозы), соответствующих духу времени и задачам советского государства.

Н. А. Зиновьева

⁶¹⁸ Вашик К., Бабурина Н. Реальность утопии... С. 104–105.

⁶¹⁹ Савицкий С. А. Железная дорога как метафора в советской культуре 1920–1930-х гг. / Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2011. № 17 (79). С. 39.



СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЬ

Для понимания образа священнослужителя, циркулировавшего в визуальных материалах периода Гражданской войны в России, важно отметить тенденцию секуляризации массового сознания, характерную для общества модерна, набравшую силу в России в конце XIX — начале XX в. Нарастание процессов дехристианизации отмечалось современниками на разных уровнях, в том числе в отчете за 1911–1912 гг. обер-прокурора Синода⁶²⁰. Среди причин уменьшения религиозности российского населения и общего религиозного кризиса исследователи называют модернизацию российского общества со всеми её специфическими национальными особенностями. Духовенство в большинстве своём не являлось носителем модернизационных ценностей, поэтому и не было готово к исторической миссии переформатирования массового сознания. Как отмечают исследователи, в условиях ускоренных общественных изменений, «демографического взрыва», аграрного перенаселения, информационного перенасыщения и последующего революционного кризиса начала века более или менее стабильные взаимоотношения духовенства и основной массы населения подвергались коррозии⁶²¹. Традиционно выполняемая православием функция интеграции общества была поставлена под удар социальной трансформацией. Большевикам в определённом смысле удалось «оседлать» общественные тенденции и «легализовать» процесс дехристианизации. Их проект антирелигиозной пропаганды был последовательным и вполне успешным: религиозные символы вытеснялись и замещались на советские. Даже само название православных священников — «поп» — претерпело деноминацию смысла. До революции это слово не имело негативного оттенка, словарь В. Даля определяет его как «священник... человек, поставленный, посвящённый, помазанный, рукоположенный в духовный чин или сан пастыря душ». В результате работы «красной» пропаганды всех священников стали именовать «попами», и слово приобрело пренебрежительный оттенок. «Белая» пропаганда, напротив, вызвала к религиозным чувствам, говорила о необходимости возрождения святой Руси.

Образ священнослужителя был сконструирован задолго до революционных событий и Гражданской войны в русской живописи. Он отличался двойственностью⁶²²: наряду с картинами, где священники и монахи — образцы духовности и святости, существуют «обличающие» картины художников-передвижников конца XIX — начала XX в., изображающие чёрствость, жадность, чревоугодие и пьянство священнослужителей. Как отмечает Т. Г. Леонтьева, духовенство было сословием-изгоем уже в дореволюционной России⁶²³.

⁶²⁰ См. подробнее: Андреева Л. А. Процесс дехристианизации в России и возникновение квазирелигиозности в XX веке // *Общественные науки и современность*. 2003. № 1. С. 90–100.

⁶²¹ Леонтьева Т. Г. Вера и прогресс: православное сельское духовенство России во второй половине XIX — начале XX в. М., 2002. С. 10.

⁶²² Белоусова Ю. В. Репрезентация образа и медиаобраза религии в российской культуре в XIX — начале XXI в. // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2017. № 1 (75). С. 46.

⁶²³ Леонтьева Т. Г. Вера и прогресс... С. 8.

Анализ использования образа священника в визуальной пропаганде изучаемого нами периода можно начать с отсылки к плакату «Пирамида капитализма» (Н. Лохов. Женева, 1901), изображающему социальную пирамиду российского общества. Священники на ней заполняют «второй ярус» и являются в прямом смысле опорой самодержавия. Позже эта идея была повторена в плакате «Самодержавный строй» (А. А. Радаков. Пг. (?), 1917). В революционном 1917 г. и в начале 1918-го образ священника часто фигурировал в периодической печати. Либеральные издания демонстрировали «контрреволюционные» связи священников с анархистами⁶²⁴, издания «красной» пропаганды — с меньшевиками и эсерами⁶²⁵, те и другие — взаимодействие с «врагами России»⁶²⁶. В. Б. Аксёнов пишет, что «весной 1917 г. в журнальной сатире за духовенством прочно закрепилась контрреволюционная ипостась. В вину вменялась жадность, обогащение церкви за счёт простых людей, поддержка самодержавия»⁶²⁷. Побороть эти стереотипы не могли и те священники, которые искренне поддерживали революцию. В этом отношении показательна карикатура А. Хвостова, на которой монахи красят друг друга красной краской: «Гуще крась, гражданин, чтобы от прежней черноты ни одного пятнышка не осталось!»⁶²⁸ Образ священнослужителя становился и зловещим: в Петербурге ходили слухи, что священники «с крыш колоколен, соборов из пулемётов расстреливали мирных обывателей»⁶²⁹. В этом контексте не удивительна карикатура, изображающая стреляющего из пулемёта священника с крестом в руке⁶³⁰.

Образ священнослужителя в пропаганде Белого движения

Белое движение провозглашало себя преемником «России православной и верующей», поэтому поддерживалось Русской православной церковью. П. Кенез пишет, что «священники участвовали в комиссии, созданной Белой гвардией, для расследования большевистского террора, и благодаря их присутствию повышался престиж и доверие [к белому] делу; они отмечали победы белых специальной службой; они под писали призывы к западноевропейским священнослужителям, в которых описывали зверства, совершённые революционерами, и обращались за помощью»⁶³¹. При этом со священниками, сочувствующими большевикам, и их семьями белогвардейцы жестоко расправлялись⁶³².

«Белая» пропаганда использовала идею православной веры большей части населения России. Выпускались плакаты с воззваниями одновременно к религиозным и патриотическим чувствам⁶³³, плакаты, акцентирующие антицерковные бесчинства

⁶²⁴ Напр., карикатура К. Груса «Последний оплот». Будильник. 1917. № 16. С. 14.

⁶²⁵ Напр., карикатуры «Библейская история в лицах». Красная газета. 1918. 13 мая; «Хор небольшой, но тёплой компании». Красная газета. 1918. 20 мая.

⁶²⁶ См., напр.: «Как ни старались надуть и раздуть, всё же лопнул мыльный пузырь». Барабан. 1917. № 3; карикатура «Тайная вечеря». Правда. 1917. 21 ноября.

⁶²⁷ Аксёнов В. Б. Журнальная карикатура как зеркало общественных настроений в 1917 году // Вестник ТвГУ. Серия: История. 2017. № 1. С. 9–10.

⁶²⁸ Будильник. 1917. № 11–12.

⁶²⁹ Аксёнов В. «Чёрное авто» как символ революционного насилия в 1917 г.: фобия, мифологема, эмоциональный стимул // Антропологический форум. № 32. С. 127.

⁶³⁰ Карикатура Б. Антоновского «Один из „батьшек“». Новый Сатирик. 1917. № 14. С. 7.

⁶³¹ Kenez P. The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization 1917–1929. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. P. 48.

⁶³² См. напр.: Федоров А. Ф. Октябрьские зори. М.: Воениздат, 1962. С. 236; Ефимов А. Г. Ижевцы и воткинцы. Борьба с большевиками. М.: Айрис-Пресс, 2008. С. 180; Шавельский Г. И. Воспоминания последнего протопресвитера Русской армии и флота. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. С. 390; Балмасов С. С. Красный террор на востоке России в 1918–1922 гг. М.: «Посев», 2006. С. 102.

⁶³³ Напр., плакат М. Г. Ровицкого «Я [—] большевик / Я [—] доброволец» (Харьков, 1919).



Плакат неизв. худ. «Даже матросы, эти отчаянные хулиганы и разбойники, испугались честного и животворящего Креста Господня...» (Новочеркасск (?), 1919)

красноармейцев⁶³⁴. Использовались библейские образы рая и ада⁶³⁵, Иисуса Христа в окружении «иуд»-красноармейцев⁶³⁶. Верующие на плакатах «белой» пропаганды молятся у иконостаса — крестятся, бьют поклоны или идут в храм. На плакатах изображается церковная атрибутика (кресты, купола церквей, иконостасы и пр.), используются религиозные культурные коды.

Среди плакатов, изображающих священнослужителей, стоит упомянуть плакат неизвестного автора «Даже матросы, эти отчаянные хулиганы и разбойники, испугались честного и животворящего Креста Господня...» (Новочеркасск (?), 1919), апеллирующий

к религиозным чувствам людей. Он снабжён поясняющим текстом: «...тогда комиссары вызвали китайцев, и те спокойно, не дрогнув, расстреляли священника. Это случилось в Москве». Священник изображён высоким, стройным и благообразным, он стоит на ступенях храма, жест его раскинутых рук обращён к убийцам, в руке зажат крест. Этот плакат представляет священничество в качестве невинно страдающего от рук иноверцев, противопоставляет жизнь смерти, веру — бездуховности.

На характерном для антибольшевистской пропаганды плакате «Бесчинства большевиков в церкви» (1919) священники не являются центральными фигурами ни композиционно, ни символически. Один из большевиков держит священника за грудки и грозит ему револьвером. Священник, облачённый в чёрное одеяние, стоит спиной к зрителю, его руки связаны. Фигуру второго священника не так просто разглядеть — безжизненное тело с бородой и в рясе выступает из тени в левом углу плаката. Таким образом, власть и авторитет церкви попорчены, священники показаны беспомощными жертвами. По церковным правилам, церковь, в которой произошла насильственная смерть (или самоубийство), считалась осквернённой, в ней не служили службы. Плакат вызывает к религиозным чувствам, требует защиты святого от осквернителей. Вообще на плакатах священнослужители (причём только православные) изображались редко и выступали в роли мучеников за веру (илл. 61). Это позволяет нам сделать вывод о недооценённости образа священника в «белой» визуальной пропаганде.

Образ священнослужителя в «красной» пропаганде

Идеология большевиков содержала тезис об упразднении в будущем всех религий: К. Маркс писал, что «религия — это вздох угнетённой твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она — дух бездушных порядков. Религия есть опиум народа. Упразднение религии, как иллюзорного счастья народа, есть требование его

⁶³⁴ Плакаты: «Бесчинства большевиков в церкви» (1919); «Большевики на Дону. Кошунства в церкви» (Новочеркасск, 1919); «Зловредный паук или Рай коммунистов» (Новочеркасск, 1918–1919?).

⁶³⁵ Плакаты «Два мира, две системы» (1919?); «Возмездие» (1919).

⁶³⁶ Напр., плакат В. Н. Масюткина (?) «Через кровь и через трупов груды, / Лобызая в бледные уста, / Посылает снова внук Иуды / На Голгофу распинать Христа...» (1918–1919?).

действительного счастья»⁶³⁷. В. И. Ленин утверждал, что «полное отделение церкви от государства — вот то требование, которое предъявляет социалистический пролетариат к современному государству и современной церкви»⁶³⁸. Несмотря на это, в выступлениях и сочинениях В. И. Ленина «отсутствует какое-либо неприязненное (тем более издевательское) отношение... к самим библейским фразеологизмам. Скорее можно заметить, что он использует библеизмы для усиления собственных суждений по тем или иным поводам, т. е. применяет хорошо известные современникам фразы из Библии для большей выразительности изложения своих взглядов или в полемике...»⁶³⁹. По данным А. А. Майсурына, в текстах Полного собрания сочинений В. И. Ленина было обнаружено не менее 740 случаев употребления библейских фраз и выражений⁶⁴⁰. Таким образом, в большевистской риторике, так же как и в риторике Белого движения, использовался христианский культурный код в обращении к адресату. Это подтверждают и библейские образы, используемые в визуальной пропаганде: например, Богородицы⁶⁴¹, Георгия Победоносца⁶⁴², Вифлеемской звезды⁶⁴³ и пр.

Вместе с тем большевики настаивали на том, что церковь — осколок «старого режима», «рудимент». Идея связи церкви с «прошлым» звучит, например, в новомодном выпуске Окна РОСТА: «Самая печальная поповская дума: что мне этих годов ход? Каб не новый, а старый являлся год»⁶⁴⁴. Н. В. Чаус пишет: «Церковь и религия связывались с классовым толкованием прошлой жизни. [Священники] представлялись как непосредственные пособники и слуги эксплуататоров, социальная ненависть и зависть к которым были весьма распространены и подпитывались художественными образами — карикатурными, сатирическими, акцентированными на обесценивание прежних норм и ценностей, прежней социальной иерархии»⁶⁴⁵.

Православные священники изображались дородными, бородатыми, длинноволосыми. Символическое значение полноты — отрицательное, для усиления эффекта использовались словесные уточнения: «Богатей с попом брюхатым...», «Паучок семи пудов, — „Всё от праведных трудов“»⁶⁴⁶. Дородные священники на плакатах демонстрировали чревоугодие, зажиточность и порочность.

Главным атрибутом «попов» можно назвать крест-распятие. Кресты у священников, как правило, золотые и массивные, что, вкупе с их толстыми животами, символизировало зажиточность духовенства. Немаловажными являются жесты и позы священнослужителей. Распятием или жестом крестного знамения они благословляют на войну против большевиков⁶⁴⁷, одобряют несправедливость и насилие, разоре-

⁶³⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 1. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 414–415.

⁶³⁸ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 12. М.: Политиздат, 1973. С. 54.

⁶³⁹ Смирнов М. Ю. Религия и Библия в трудах В. И. Ленина: новый взгляд на старую тему // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2011. № 2. С. 121.

⁶⁴⁰ Майсурян А. А. Другой Ленин. М.: Вагрус. 2006. С. 423–424.

⁶⁴¹ Напр., на плакате В. Н. Дени «Селянская Богородица» (М., 1919).

⁶⁴² Напр., плакат неизвестного художника «Октябрь 1917–1920. По рельсам грохочущим полным ходом» (Саратов, 1920). Образ использовался также в оформлении агитфарфора. См. об этом: Войнова Ю. Сакральные источники цитат на советском агитационном фарфоре (в работах художников ГФЗ 1920 гг.). Тарту, 2016. Электронный источник. URL: <http://hdl.handle.net/10062/58419> (дата обращения 14.06.2018). С. 35–39.

⁶⁴³ Плакат Д. С. Моора «Рождество» (М., 1921; илл. 56).

⁶⁴⁴ «О чём в наступающем думаем году мы, РОСТой помечены грустные думы» (Окна РОСТА без номера В. В. Маяковского. М., 1919).

⁶⁴⁵ Чаус Н. В. Советский плакат в борьбе с религией (1917–1920) // Сервис в России и за рубежом. 2010. № 2. С. 70–74.

⁶⁴⁶ Плакаты В. Н. Дени «Земли и фабрики — помещикам и капиталистам. Рабочим и крестьянам — верёвка» (М., 1919), «Паук и мухи» (М., 1919)

⁶⁴⁷ Плакаты Д. С. Моора «Царские полки и Красная армия» (М., 1919; илл. 20), «Казак! Тебя толкают на страшное кровавое дело против трудового народа» (М., 1920).

ние крестьянских хозяйств⁶⁴⁸. Выставив вперёд распятие, они ведут за собой войска неприятеля⁶⁴⁹ или не пускают рабочего бороться с капиталом и мировым империализмом⁶⁵⁰.

Иногда священников демонизируют, изображая с оскаленными зубами, с когтями и т. п.⁶⁵¹ В. Н. Дени создаёт знаменитый плакат «Паук и мухи» (М., 1919), где священнослужителю приданы отвратительные черты паука. Образ паука как угнетателя, по утверждению М. Ф. Николаевой, был заимствован из брошюры В. Либкнехта «Паук и мухи»: «Пауки — это господа, сребролюбцы, эксплуататоры, дворяне, богачи, попы, сводники, дармоеды всех родов! ...Муха — это несчастный рабочий, который должен подчиняться всем законам, какие только вздумает создать капиталист — должен подчиняться, ибо у бедняка нет и куска хлеба»⁶⁵². Отталкивающий образ на плакате В. Н. Дени — не единственное сравнение священника с насекомым. Н. В. Чаус отмечает, что первые же антирелигиозные лозунги содержали фразы: «Попы — это вши на народном теле»⁶⁵³. Пауки и вши — метафора завлекающих в свои сети и «сосущих кровь» из народа тварей, немудрено, что логичным следствием подобной метафоры звучит требование избавляться от этих паразитов. Фигура священника «выметается» в числе других классовых врагов на плакате В. Н. Дени «Тов[ариш] Ленин очищает землю от нечисти» (М., 1920; илл. 28). Слово «нечисть» здесь выполняет ту же функцию, что и метафоры «гадина», «паразиты», — позволяет избавиться от мысли о противнике как о человеке. Для успеха пропагандистам необходимо было сделать противника «нечеловеком», изобразить его не достойным жалости. В 1920 г. появляется множество плакатов,



Плакат В. Н. Дени «Паук и мухи»
(М., 1919)

⁶⁴⁸ Плакат А. П. Апсита «Отступая перед Красной армией[,] белогвардейцы жгут хлеб» (М.; Пг.; Киев, 1919; илл. 48).

⁶⁴⁹ Плакат Н. М. Кочергина «Врангель идёт!! К оружию, пролетарий!!» (М., 1920; илл. 57).

⁶⁵⁰ Плакат Д. С. Моора «Попы помогают капиталу и мешают рабочему. / Прочь с дороги!» (М., 1920).

⁶⁵¹ Плакат М. Пэта «Царь, поп и кулак» (М., 1918); плакат неизвестного художника «Остерегайтесь меньшевиков и эс-эров: за ними идут царские генералы, попы и помещики» (Тифлис, 1918; илл. 42); плакат неизвестного автора «1905 — 9 (22) Января — 1921» (Харьков, 1921).

⁶⁵² Цит. по: Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917–1941) и модели идентификации советского человека // Диалог со временем. 2012. № 39. С. 380.

⁶⁵³ Чаус Н. В. Советский плакат...

демонстрирующих изгнание священнослужителей⁶⁵⁴. В 1920–1921 гг. появляются плакаты с поверженными и рыдающими священниками⁶⁵⁵.

Одеждой священников на плакате традиционно служила чёрная ряса. Согласно церковной символике, чёрный цвет в одежде священника — символ отречения от пышности, мирской суеты, цвет покаяния и плача. Как правило, чёрная ряса является личной одеждой церковнослужителя, а на службах она меняется на цветную или покрывается сверху ризой другого цвета. Таким образом, на большевистских плакатах изображение священников в чёрных рясах может быть прочитано как то, что они в этот момент не служат церковный обряд, а находятся в праздном, домашнем состоянии. Существуют немногочисленные изображения священников в одеждах других цветов, например в красной рясе или в чёрной рясе и цветной епитрахили (и тогда это означает, что священник проводит ритуал).

Важным иконографическим признаком в одежде является головной убор священника. Как правило, это чёрные скуфы — небольшие шапочки из материи⁶⁵⁶, клобуки — высокие монашеские головные уборы с покрывалами, камилавки — высокие бархатные шапки, которые давались как награда или отличие. Иногда на высоких головных уборах рисуют кресты. Головной убор необходимо было носить ровно, по правилам, это жестко регламентировалось. Изображение священника простоволосым символически могло означать его отлучение или бесчестие. На плакатах и рисунках советской пропаганды священники, убегая, теряют шапки, как на плакате Д. С. Моора «Казак! Тебя толкают на страшное кровавое дело против трудового народа» (М., 1920). Встречающиеся на плакатах лихо заломленные набок головные уборы, как правило, говорят о том, что их носитель пьян или не придерживается правил, как, например, на плакате Н. М. Кочергина «Украинские мытарства» (М., 1919). Все эти манипуляции с головными уборами священников призваны показать, что те сами попирают свой статус и религиозные каноны.

Комический эффект при восприятии образа создаёт бегство полного и степенного священнослужителя. Так, на плакате «Украинская Красная армия освобождает свой народ» (1919) убегающему священнику смеются в спину. Иногда одежда «попа» служит дополнительным поводом для его высмеивания. Например, у убегающих от нового строя священников рясы распахиваются и под ними видны штаны или даже исподняя рубашка⁶⁵⁷.

Имеются изображения служителей церкви с фужерами, стаканами и бутылками⁶⁵⁸. Кроме того, существуют плакаты, на которых бутылки и бочки с алкоголем выступают частью контекста, в котором есть священник⁶⁵⁹. Пристрастие к алкоголю ставит «попов» в один ряд с пьяницами и недееспособными. Есть плакат, посвящённый «отстало-

⁶⁵⁴ Плакат М. В. Маторина «Рабочие завоевали власть в России. Рабочие завоюют власть во всем мире. Да здравствует мировой Октябрь!» (М., 1920); плакат Д. С. Моора «Казак! Тебя толкают на страшное кровавое дело против трудового народа» (М., 1920).

⁶⁵⁵ Плакаты В. Н. Дени «На могиле контр-революции» (М., 1920; илл. 60), Н. Н. Поманского «Фронтовые чашушки» (1921).

⁶⁵⁶ Немецкий учёный А. Олеарий, путешествовавший по России в XVII в., сообщал о скуфье интересные подробности, в частности говорил том, что она являлась важным знаком священства. См. подробнее: Макарова В. Облик русского священника: к истории длинных волос // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2007. № 4. С. 132.

⁶⁵⁷ Плакат неизвестного автора «Гибель буржуазной Помпеи. 1917 — Красный Октябрь — 1920» (Екатеринбург, 1920); плакаты Д. С. Моора «Казак! Тебя толкают на страшное кровавое дело против трудового народа...» (М., 1920); Л. В. Саянского «Кому Власть Советская — родная мать... А кому и злая мачеха!» (Екатеринбург, 1920; илл. 54).

⁶⁵⁸ Плакаты В. В. Спасского «Для крестьян правдивый сказ, как прогнали бар от нас» (М., 1919); М. М. Черемных «Жили себе поживали буржуи» (М., 1919), А. Поляка «Кто в тереме живет? В чистом поле стоял теремок...» (М., 1920) и др.

⁶⁵⁹ Плакаты В. Н. Дени «Деникинская банда» (М., 1919; илл. 1); «На могиле контр-революции» (М., 1920; илл. 60).

сти» священников, на котором один из них пытается задуть лампочку⁶⁶⁰.

В «красной» визуальной пропаганде священнослужитель — это представитель стана врагов, и его образ определяется его окружением. Первые антирелигиозные лозунги и плакаты содержали фразы: «Священники — пособники мародёров и помещиков»⁶⁶¹, то есть священники были плохи не сами по себе, а в связи с другими врагами. Интересную компанию выделяет В. В. Маяковский в своих стихах и сопутствующем рисунке: «Поп, урядник — сивуха



Плакат неизв. худ.

«Электрофикация и контр-революция» (Пг., 1921)

течёт по усам, с ним — петля и прочие вещи. Между ними — царь, самодержец сам, за царём — кулак да помещик». Похожее «построение» мы видим на плакате Д. С. Моора «Кто против Советов[?]» (М., 1919). «Генерал, буржуй богатый, вор-кулак и поп брюхатый», — значится в подписи к плакату В. В. Спасского «Для крестьян правдивый сказ, как прогнали бар от нас» (М., 1919). На плакате С. М. Мухарского «Царские солдаты / Солдаты революции» (М., 1919) красноармеец попирает побеждённую трёхглавую гидру с головами царя, белого генерала и священника, складывающихся в единый образ «врага».

Интересны случаи, когда священнослужитель изображается за спиной другого персонажа. Так, он может выглядывать из-за плеча царя, при этом нащёптывая ему что-то⁶⁶², или прятаться за спиной кулака⁶⁶³. Тем самым этот персонаж предстаёт «серым кардиналом», истинным виновником всех бед. Вообще, «попы» часто изображались у трона царя, выступая его символической опорой⁶⁶⁴. В тексте плаката А. Поляка «Кто в тереме живет? В чистом поле стоял теремок...» (М., 1920) священника называют «поп — царский холоп», что подчёркивает связь между самодержавием и поддерживающей его Русской православной церковью. Священники часто изображаются вместе с белыми генералами, особенно — Колчаком (илл. 58). Так, буржуй, поп и кулак впряглись в колесницу и везут Колчака в короне на плакате В. Н. Дени «Земли и фабрики — помещикам и капиталистам. Рабочим и крестьянам — верёвка» (М., 1919). Плакат А. В. Лебедева «Колчаковская „постройка“. Товарищ! Бей по фундаменту!» (Казань, 1919) изображает Колчака, сидящего на плечах попа, в свою очередь сидящего на плечах у кулака. Изображение попа в компании с буржуем⁶⁶⁵ или капиталистом⁶⁶⁶ имело целью символически отнести его к классу буржуазии. Пропагандой создавался триединый образ угнетателя — самодержец (или белый генерал) / поп / буржуй (или кулак, или капиталист),

⁶⁶⁰ Речь о плакате неизв. автора «Электрофикация и контр-революция» (Пг, 1921).

⁶⁶¹ Чаус Н. В. Советский плакат...

⁶⁶² См. плакаты А. П. Апсита «Мщение царям (Варшавянка)» (М., 1918); неизвестного автора «Полиция. Ксендз. Царь. Поп. Раввин. Буржуй» (Киев, 1919).

⁶⁶³ Плакат М. М. Черемных «Крестьяне! Если вы не хотите, чтобы пришли англо-франко-американские капиталисты» (М., 1919).

⁶⁶⁴ Плакаты Д. С. Моора «Суд народный» (М., 1919), «Царские полки и Красная армия» (М., 1919; илл. 20).

⁶⁶⁵ Плакат Д. С. Моора «Накануне всемирной революции» (М., 1920).

⁶⁶⁶ Плакаты М. М. Черемных «Про трудящегося, попа и тунеядца» (М., 1919), «Так больше не будет» (М., 1919), Д. С. Моора «Попы помогают капиталу и мешают рабочему. / Прочь с дороги!» (М., 1920; илл. 57).

которого большевики и стремились свергнуть (илл. 15).

Актуализация идеи борьбы с религией как таковой реализовалась в том, что на плакатах стали изображаться церковнослужители разных конфессий (илл. 24). Так, существует несколько вариаций плаката М. Пэта «Царь, поп и кулак» (М., 1918) с православным священником, польским ксендзом, татарским муллой и т. д. Есть и вариация плаката, включающая нескольких священнослужителей разных религий сразу. Существует плакат неизвестного художника, обращённый к народам Сибири, содержащий текст на русском и якутском языках под названием «Прочь от злодеев! Идите с нами!» (М., 1921). Рядом с православным священником стоят белогвардеец, кулак и шаман с бубном. Интересен плакат Б. Е. Ефимова «Пани бурлаки, або куди ближче — чи до Києва, чи до Варшави» (1920), на котором в числе прочих польских захватчиков изображён толстый католический священник, благословляющий виселицу.

Голод в Поволжье (1921–1922) стал значимым акцентом в антирелигиозной пропаганде. Появилось множество плакатов, агитирующих изъять ценности у церквей для борьбы с голодом, обличающих священнослужителей в нежелании помочь голодающим. Один из них — плакат Д. И. Мельникова, цитирующий слова патриарха Тихона «„Мы не можем одобрить изъятия из храмов, хотя бы и через добровольные пожертвования...“ — „Нам уже не под силу больше держаться...“» (М. (?), 1922). Патриарх, представленный во всём блеске одежд, на фоне золотого иконостаса, противопоставлен измождённой голодом крестьянской семье. Вместе с тем имеется работа М. М. Черемных «Граждане! Поймите же, наконец. Голод дошел до ужаса...» (М., 1922), где появляются фигуры «хороших», «праведных» священников, отдающих все драгоценности для спасения людей от голодной смерти.

Подводя итог, отметим, что большевистская пропаганда продолжила одну из дореволюционных традиций изображения священников в негативном свете с той разницей, что не пыталась отделить церковнослужителей от религиозных святынь, а выступала и против священников, и против религии как таковой. Использование христианского культурного кода характерно и для «белой», и для «красной» пропаганды, однако первые сохраняли её содержание и воспевали святую Русь, а вторые использовали только форму. На антисоветских плакатах священники являются положительными персонажами и репрезентированы мучениками за веру, безвинными жертвами гонений большевиков. «Красные» же всю мощь своей пропаганды направляют на представление священнослужителей ключевыми врагами нового советского государства. «Белая» пропаганда нечасто использовала образ священника, а в советской, напротив, образ священнослужителя был одним из самых популярных и обязательных в описании «стана врагов».



Плакат Д. С. Моора «Накануне всемирной революции» (М., 1920)

Библиография

1. Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932. В 2 т. / под ред. В. П. Толстого; авт.-сост. И. М. Бибикова, Н. И. Бабурина, Н. И. Левченко, Т. И. Володина. М.: Изд. дом «Искусство», 2002.
2. Аксёнов В. Б. Журнальная карикатура как зеркало общественных настроений в 1917 г. // Вестник ТвГУ. Серия: История. 2017. № 1. С. 4–16.
3. Аксёнов В. Б. От Родины-царицы к Родине-бабе: особенности фемининной репрезентации России в годы Первой мировой войны // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. № 4. С. 9–27.
4. Аксёнов В. Б. «Чёрное авто» как символ революционного насилия в 1917 г.: фобия, мифологема, эмоциональный стимул // Антропологический форум. 2017. № 32. С. 112–141.
5. Альтман Н. И. Ленин / Рисунки и обложки работы Натана Альтмана. Петербург: Отд. изобразительных искусств Нар. ком. по просвещению, 1921.
6. Альчук А. Н. Метаморфозы образа женщины в русской рекламе // Гендерные исследования. Вып. 1. Харьков: ХЦГИ, 1998.
7. Андреева Л. А. Процесс дехристианизации в России и возникновение квазирелигиозности в XX веке // Общественные науки и современность. 2003. № 1. С. 90–100.
8. Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930 годы. М.: Советский художник, 1975.
9. Архипова А., Мельниченко М. Анекдоты о Сталине: Тексты, комментарии, исследования. М.: ОГИ, 2009.
10. Астаилов А. Б. Социальный состав Красной армии и флота по переписи 1920 г. // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 7 (50). С. 107–131.
11. Балмасов С. С. Красный террор на востоке России в 1918–1922 гг. М.: «Посев», 2006.
12. Баранов А. Н. Очерк когнитивной теории метафоры / А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов. Русская политическая метафора: Материалы к словарю. М.: Институт русского языка АН СССР, 1991.
13. Баратов П. Рисуя революцию: революция 1917 г. в русской сатире и карикатуре начала XX века // Воронцово поле. 2017. № 1. С. 50–55.
14. Баратов П., Филиппова Т. Великая война и Великая революция в русской журнальной сатире. 1914–1918. М.: Кучково поле, 2017.
15. Белая Россия. 1917–1922 гг. Фотоальбом / ред. В. Ж. Цветков, Б. С. Пушкирев. М.: Посев, 2003.
16. Белова О. «Лях-девятидневник» и «москаль-людоед» (представления этнических соседей друг о друге) // Поляки и русские в глазах друг друга / отв. ред. В. А. Хорев. М.: Изд-во «Индрик», 2000.
17. Белоусова Ю. В. Репрезентация образа и медиаобраза религии в российской культуре в XIX — начале XXI в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 1 (75). С. 45–48.
18. Бердяев Н. А. Философия неравенства. М.: Институт русской цивилизации, 2012.
19. Бережной А. Ф. Белое движение и его печать на территории России в годы Гражданской войны (1918–1919) // Углубляясь в историю печати: статьи. СПб.: Типолаборатория факультета журналистики СПбГУ, 1996.
20. Бич 1917. События года в сатире современников. М.: Бослен, 2017.
21. Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962. Т. 6.
22. Блюмин М. Платок как знамя революции // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2017. № 45. С. 127–140.
23. Бобров В., Кулегин А. Дорогие черты вождя // Вечерний Ленинград. 21.01.1986. С. 2.
24. Богданов И. Дым отечества, или Краткая история табакокурения. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
25. Бойко А. Интерпретация образа В. И. Ленина в выставочном проекте и коллекции актуального искусства Государственного музея политической истории России // В. И. Ленин в современном мире: материалы Международной научно-практической конференции. 22 апреля 2013 г., Разлив. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2013. С. 17–22.

26. Бойцова О. Ю. Иконография большевиков и буржуев в детских рисунках 1917–1918 гг. // Традиционная культура. 2018. № 1. С. 28–37.
27. Боннелл В. Иконография рабочего в советском политическом искусстве // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 183–213.
28. Боннелл В. Крестьянка в политическом искусстве сталинской эпохи // Советская социальная политика 1920–1930-х годов: идеология и повседневность / Под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. М.: Вариант: ЦСПГИ, 2007. С. 262–294.
29. Борисов И. В. Белый плакат гражданской войны в России [Альбом]. М.: Изд-во МГОУ, 2006.
30. Бочкарева А. С. Политическая пропаганда и агитация партийно-советских органов власти на Кубани в 20-е гг. XX в. // Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Краснодар, 2007.
31. Брат на брата. Правда на правду. Раритеты Гражданской войны, 1918–1922 [Из коллекции Государственного центрального музея современной истории России, каталог выставки] / сост.: В. П. Панфилова, А. П. Слесарев, А. Г. Шерстнева. М.: ГЦМСИР, 2015.
32. Братолюбова М. В. Визуализация образа казака в донской периодической печати начала XX века // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике / Сб. ст. II Международной научной конференции. Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2016. С. 245–249.
33. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. 2-е изд. М.: Изд-во «Весь мир», 2007. Т. 3: Время мира.
34. Брянцев М. В. Образ вождей революции в представлениях населения в годы Гражданской войны в России (1918–1920) // Научные ведомости Белгородского госуниверситета. Серия: История. Политология. 2011. № 19 (114). С. 185–195.
35. Бубенцова А. В. Сатирические журналы Петрограда за 1917 г. как источники информации о революционных событиях (по материалам фондов библиотеки Российской академии наук) // Общество. Среда. Развитие. 2017. № 3. С. 8–14.
36. Будко А. А., Левакин А. С. О некоторых особенностях кулачества в досоветской деревне // Альманах современной науки и образования. 2015. № 1. С. 19–21.
37. Будрина А. Г. Уральский плакат времён Гражданской войны. П.: Пермское книжное издательство, 1968.
38. Булдаков В. П. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. М.: РОССПЭН, 1997.
39. Бунин И. А. Окаянные дни. Дневник писателя 1918–1919 гг. Л.: Творческое объединение «Ленинградский литератор»; Издательство «Азъ», 1991.
40. Бурик Н. М. «Свои» и «Чужие»: советская пресса 1920-х гг. о сибирском крестьянстве // Известия Алтайского госуниверситета. 2013. № 4 (80). С. 22–25.
41. Бутник-Сиверский Б. С. Советский плакат эпохи Гражданской войны, 1918–1921. М.: Всесоюзная книжная палата, 1960.
42. Васильева В. С. Военная форма времен Гражданской войны // Научные труды КубГТУ. 2016. № 9. С. 79–85.
43. Вашик К., Бабурина Н. Реальность утопии: искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
44. Великий вождь: художественно-литературный сборник / под ред. Н. А. Семашко. М.: Изд-во Комиссии помощи детям при Президиуме Моссовета, 1924.
45. Верещагин В. А. Русская карикатура. В 3 т. СПб.: Сириус, 1911–1913. Т. 3.: А. О. Орловский. 1913.
46. Вишленкова Е. А. Тело для народа, или «Увидеть русского дано не каждому» // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 3. С. 64–99.
47. Войнова Ю. Сакральные источники цитат на советском агитационном фарфоре (в работах художников ГФЗ 1920 гг.). Тарту, 2016. Электронный источник. URL: <http://hdl.handle.net/10062/58419> (дата обращения 14.06.2018).
48. Враги и друзья в зеркале Крокодила: 1922–1972. М.: Правда, 1972.
49. Глебкин В. В. Ритуал в советской культуре. М.: Янус-К, 1998.
50. Годунов К. В. Образы врагов революции в праздновании годовщины Октября: сожжение изображений противников (1918–1920 гг.) // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2015. № 2 (29). С. 104–112.

51. *Голотик С. И., Инполитов С. С.* Российское общество Красного Креста (1917–1930-е гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 4. С. 237–250.
52. *Гордеев А. А.* История казачества. М.: Вече, 2006.
53. *Горнфельд А. Г.* Новые словечки и старые слова: речь на съезде преподавателей русского языка и словесности в Петербурге 5 сентября 1921 г. Петербург: Колос, 1922.
54. Государственное издательство РСФСР. Отчет о деятельности на 1-е декабря 1920 г. М.: Государственное изд-во, 1920.
55. *Граф Г.* На «Новике». Балтийский флот в войну и революцию. СПб.: Гангут, 1997.
56. *Гуревич Л. С.* Ментальная визуализация абстрактных образов: когнитивные склейки // Вестник Иркутского гос. лингвистич. ун-та. 2009. № 1 (5). С. 100–105.
57. *Давидян И., Козлов В.* Частные письма эпохи Гражданской войны. По материалам военной цензуры // Неизвестная Россия. XX век. М.: Историческое наследие, 1992. Кн. 2. С. 200–250.
58. *Давыдов А. Ю.* Мешочники и диктатура в России. 1917–1921 гг. СПб.: Алетей, 2007.
59. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. В 4 т. М., СПб.: Изд. М. О. Вольфа, 1881. Т. 2.
60. *Данишевский К. Х.* Революционные военные трибуналы. М.: Реввоен трибунал Респ., 1920.
61. *Десятарова И. Г.* Агитационный антибольшевистский плакат в собрании Западно-Сибирского краевого музея. К деятельности Осведверха и Русского Бюро печати в Омске в 1919 г. // Вторые ядринцевские чтения: мат. II Всероссийской научно-практической конф. / под ред. П. П. Вибе, Т. М. Назарцевой. Омск: ОГИК музей, 2014. С. 164–166.
62. Декреты Советской власти. Т. VIII. Апрель – май 1920 г. М.: Политиздат, 1976.
63. Дени. Политические рисунки: 1922. М., Пг.: Гос. Изд., 1923.
64. *Деникин А. И.* Очерки русской смуты. В 5 т. Париж, Берлин: Я. Поволоцкий, Слово, 1921–1926.
65. Дети русской эмиграции: Книга, которую мечтали и не смогли издать изгнанники / [Сост. подгот. текста, подбор ил. и предисл. Л. И. Петрушевой; общ. ред. С. Г. Блинова и М. Д. Филина]. М.: Терра, 1997.
66. Дмитрий Моор: альбом сатирических рисунков / авт.-сост. И. А. Свиридова. Москва: Советский художник, 1987.
67. *Доброноженко Г. Ф.* «Кулак» в российском общественном сознании: социально-экономическая группа или результат властной номинации? // Рубеж (альманах социальных исследований). 2003. № 18. С. 127–144.
68. *Дядичев В. Н.* Исторический контекст Окон РОСТА: от факта к образу // Пятнами красок, звонком лозунгов... Книжно-плакатное творчество Маяковского / отв. ред. В. Н. Терехина. СПб.: М.: Нестор-История, 2016. С. 159–183.
69. *Ермоленко Е. В.* Агитационно-пропагандистская работа РКП(б) в условиях Гражданской войны: 1917–1920 гг. // Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2006.
70. *Ермолин А. П.* Революция и казачество (1917–1920). М.: Мысль, 1982.
71. *Ефимов А. Г.* Ижевцы и воткинцы. Борьба с большевиками. М.: Айрис-Пресс, 2008.
72. *Жельвис В. И.* Человек и собака (Восприятие собаки в разных этнокультурных традициях) // Советская этнография. 1984. № 3. С. 135–143.
73. *Жигулева В. М.* Русская традиционная культура конца XIX — начала XX в. (по материалам крестьянской одежды Пензенской и Тамбовской губерний): автореф. ... канд. ист. наук. Саранск, 2005.
74. *Замятин Д. Н.* Географические образы мирового развития // Общественные науки и современность. 2001. № 1. С. 125–137.
75. *Зеленин Д. К.* Современная русская частушка [1925] // Заветные частушки из собрания А. Д. Волкова. Ч. 2: Политические частушки. М.: Ладомир, 1999. С. 459–482.
76. *Зименко Е.* Сказки о Великой войне: реальность и вымысел в плакатах Первой мировой войны // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2016. № 3. С. 117–132.
77. *Зимин И. В.* Взрослый мир императорских резиденций, вторая четверть XIX — начало XX в.: повседневная жизнь российского императорского двора. М.; СПб.: Центрполиграф; Русская тройка-СПб, 2011.
78. *Иванова С. И.* Особенности формирования стереотипного образа поляка в русской культуре // Культура. Духовность. Общество. 2015. № 16. С. 213–218.
79. История русской революции: энциклопедия. Электронный носитель. 342 изображения: портреты, плакаты, агитискусство, 1917–1936, документы, 17 видеофрагментов, аудиозаписи речей советских руководителей, революционные песни / Версия 2.0. М.: Бизнессофт, 2005.
80. Казачество. Энциклопедия / ред. А. П. Федотов. М.: Энциклопедия, 2008.

81. Калинин И. Цепи пролетария, которые ему никогда не потерять (образ рабочего в русской литературе). Электронный ресурс. URL: <https://gorky.media/context/tsepi-proletariya-kotorye-emu-nikogda-ne-poteryat/> (дата обращения: 23.08.2018).
82. Карцевский С. И. Язык, война и революция. Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923.
83. Катаев В. Собрание сочинений. В 9 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 8.
84. Каталог плакатов Гражданской войны [из фондов Саратовского обл. музея краеведения] / сост. Л. Б. Рубинштейн. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1966.
85. Киев: Энциклопедический справочник / под ред. А. В. Кудрицкого. Киев: Главная редакция Украинской советской энциклопедии, 1982.
86. Киличенков А. А. Матросы военного флота в Февральской революции 1917 года: истоки революционного сознания // Февральская революция 1917 года в России: история и современность. Материалы круглого стола 13 марта 2007 г. М.: РГГУ, 2007. С. 128–141.
87. Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв. (Опыт энциклопедии). М.: Большая Российская энциклопедия, 1995.
88. Киселева Е. В. Формирование образа советской власти средствами агитации и пропаганды: октябрь 1917–1920 гг. (на материалах Орловской и Брянской губерний) // Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Брянск, 2011.
89. Кожевников А. Ю. Идеи «красного патриотизма» в годы Гражданской войны (1918–1920) // Сервис в России и за рубежом. 2013. № 2. С. 191–218.
90. Кокен Ф.-К. Образ Ленина в революционной и постреволюционной иконографии / пер. с франц. Т. В. Партаненко // Studia culturae: альманах. 2004. № 7. С. 271–296.
91. Колоницкий Б. И. Антибуржуазная пропаганда и «антибуржуйское» сознание // Анатомия революции: 1917 год в России: массы, партии, власть / отв. ред. В. Ю. Черняев. СПб.: Глаголь, 1994. С. 188–202.
92. Колоницкий Б. И. Погоны и борьба за власть в 1917 году. СПб.: Остров, 2001.
93. Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012.
94. Конохова А. С. Сёстры милосердия в годы революции и Гражданской войны // Новейшая история России. 2012. № 1 (3). С. 91–99.
95. Корнаков П. К. Символика и ритуалы революции 1917 г. // Анатомия революции: 1917 год в России: массы, партии, власть / отв. ред. В. Ю. Черняев. СПб.: Глаголь, 1994. С. 356–365.
96. Корнеев В. В. Феномен кулачества в дореволюционной России: опыт историко-художественной реконструкции понятия. М.: Книжный дом «Либроком», 2013.
97. Косихина С. С. Фактор китайского наёмничества в период Гражданской войны в России // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества // Материалы IV Международной научно-практической конференции / отв. ред. Д. В. Буяров, Д. В. Кузнецов. 2014. С. 84–87.
98. Костылев Ю. С. Образ поляка в официальных советских текстах // Политическая лингвистика. 2006. № 19. С. 131–149.
99. Котеленец Е. А. Битва за Ленина. Новейшие исследования и дискуссии. М.: АИРО-XXI, 2017.
100. Красная Москва: 1917–1920 гг.: [Сб. Стат. отд. Моск. сов. р., к. и к. д.] / под общ. ред. Л. Б. Каменева и Н. С. Ангарского. М.: Моск. сов. р., к. и к. д., 1920.
101. «Красный перец» и другие: [«Новый Сатирикон», «Бич», «Гильотина», «Красный ворон», «Красный перец»: Альбом карикатур, шаржей, рисунков сатирических журналов первых послереволюционных лет] / авт.-сост. И. С. Вискова. М.: Сов. художник, 1990.
102. Кребс Т. В. Советская Россия в изображении белогвардейской печати (по материалам омских газет) // Омский научный вестник. 2009. № 3 (78). С. 36–38.
103. Крестьянские миры России. М.: Аспект Пресс, 1996.
104. Кривошеев Г. Ф. О дезертирстве в Красной армии // Военно-исторический журнал. 2001. № 6. С. 94–101.
105. Кривцов В. Д. АВЕРС № 8. Каталог-определитель советских знаков и жетонов 1917–1980 гг. М.: «Аверс», 2008.
106. Кудря А. И. Кустодиев. М.: Молодая гвардия, 2006.
107. Кудрявцев А. Петроградская школа в минувшем году (Из впечатлений районного эксперта) // Вестник просвещения. 1919. № 4–6. С. 25–28.
108. Куммер Р. «Не оружием, а плакатом будет разбит враг!»: лингвосомиотический анализ агитплакатов РОСТА // Пятнами красок, звоном лозунгов... Книжно-плакатное творчество Маяковского / отв. ред. В. Н. Терехина. СПб.; М.: Нестор-История, 2016. С. 202–226.

109. Лазари А. де, Рябов О. В. Русские и поляки глазами друг друга: Сатирическая графика. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2007.
110. Лазари А. де, Рябов О. Образы врага — поляки и русские в сатирической графике межвоенного периода (1918–1939) // Историк и художник. 2008. № 1–2. С. 68–82.
111. Лебедева Л. В. Модернизация крестьянского костюма в 1920-е годы // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. 2013. Т. 1. № 11 (15). С. 48–54.
112. Левшин К. В. Агитация и пропаганда в борьбе с массовым дезертирством красноармейцев в годы Гражданской войны // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013. № 14. С. 158–176.
113. Левшин К. В. Дезертирство в Красной армии в годы Гражданской войны (по материалам Северо-Запада России). СПб.: Нестор-История, 2016.
114. Левшин К. В. Причины дезертирства в Красной армии (1918–1921) // Новейшая история России. 2011. № 2. С. 73–79.
115. Ленин В. И. Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1967–1975. Т. 1–55.
116. Ленин. Собрание фотографий и кинокадров: В 2 т. / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС / сост. А. М. Так и др. Изд. 2-е, доп. и испр. М.: Искусство, 1980. Т. 1: Фотографии 1874–1923.
117. Леонтьева Т. Г. Вера и прогресс: православное сельское духовенство России во второй половине XIX — начале XX вв. М.: Новый хронограф, 2002.
118. Луначарский А. В. Собрание сочинений. В 8 т. М.: Художественная литература, 1967. Т. 7.
119. Лыкошина Л. С. Польша и поляки в российском общественном дискурсе // Актуальные проблемы Европы. 2016. № 2. С. 65–84.
120. Майсuryян А. А. Другой Ленин. М.: Вагриус, 2006.
121. Макарова В. Облик русского священника: к истории длинных волос // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2007. № 4. С. 131–150.
122. Малевич К. С. Главы из автобиографии художника. Электронный ресурс. URL: <http://bogdan-malevich.narod.ru/malevich12.html> (дата обращения: 22.08.2018).
123. Малышева С. Ю. Раннесоветская праздничная культура в гендерной перспективе // Гендер и общество в истории / под ред. Л. П. Репиной, А. В. Стоговой, А. Г. Суприянович. СПб.: Алетей, 2007. С. 658–676.
124. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. В 50 т. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1955–1981.
125. Матвеев Г. Ф. «Польские империалисты», «польские паны», «белополяки» (некоторые аспекты польского направления советской пропаганды в конце 10-х — начале 20-х годов XX века) // Актуальные проблемы славянской истории XIX и XX веков / ред. З. С. Ненашева. М.: Изд-во МГУ, 2003. С. 10–19.
126. Матвеев Г. Ф. Ленин и Пилсудский. Сотворение революции // Родина. 2010. № 8. С. 69–72.
127. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 3. Окна РОСТА и Главполитпросвета 1919–1922 годов / подгот. текста и примеч. В. Д. Дувакина. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957.
128. Маяковский. Окна РОСТА и Главполитпросвета. 1919–1921 / авт.-сост. А. Морозов. М.: Контакт-Культура, 2010.
129. Минина М. Образ сироты в советском плакате 1920–1930-х годов. // Визуальная антропология: Режимы видимости при социализме: Сб. ст. / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова (Библиотека журнала исследований социальной политики). М.: Вариант, 2009. С. 272–288.
130. Миронов Б. Н. «Послал Бог работу, да отнял чёрт охоту»: трудовая этика российских рабочих в пореформенное время // Социальная история. Ежегодник. 1998/1999. М.: Политическая энциклопедия, 1999. С. 243–286.
131. Михайлин В., Беляева Г. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 87 (1). С. 89–109.
132. Михайлин В., Беляева Г. От когнитивной прагматики к декоративности: эволюция устойчивых конвенций в позднесоветском плакате // Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов: 2013. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2013.
133. Михайлин В. Ю., Беляева Г. А., Нестеров А. В. Шершавым языком: Антропология советского политического плаката // Труды Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии. Вып. 20. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2013.
134. Михаленко Н. В. Библийские образы и мотивы в Окнах РОСТА В. В. Маяковского // Пятнами красок, звоном лозунгов... Книжно-плакатное творчество Маяковского / отв. ред. В. Н. Терехина. СПб.; М.: Нестор-История, 2016. С. 179–183.

135. Молчанов Л. А. Газетный мир антибольшевистской России (окт. 1917–1920 гг.) М.: Посев, 2001.
136. Моор Д. С. Азбука красноармейца. М.: Государственное изд-во, 1921.
137. Морозова О. М., Трошина Т. И. Женский взгляд на мужскую работу. Революция и Гражданская война глазами и в судьбах женщин // Новейшая история России. 2016. № 2 (16). С. 8–30.
138. Москва. 1917 год. Рисунки детей — очевидцев событий. Из коллекции Государственного исторического музея / сост. Н. Н. Гончарова. М.: Сов. Россия, 1987.
139. Москвин Д. Е. «Долгая лениниана»: эволюция образа Ленина в отечественной визуальной культуре // Символическая политика: Сб. науч. тр. / под ред. О. Ю. Малиновой. М.: ИНИОН РАН, 2014. С. 128–145.
140. М. Черемных: альбом сатирических рисунков / авт.-сост. О. М. Савостюк и Б. А. Успенский. Москва: Советский художник, 1984.
141. Назаренко К. Б. К вопросу о политических настроениях матросов отечественного военно-морского флота в 1917–1921 гг. // Вестник СПбГУ. Сер. 2: История. 2010. № 1. С. 3–13.
142. Некто 1917 [Издание к одноимённой выставке]. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017.
143. Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917–1941) и модели идентификации советского человека // Диалог со временем. 2012. № 39. С. 372–386.
144. Николаева М. Ф. Риторика и приёмы визуализации образа врага. На материале советского политического плаката 1920-х — начала 1930-х гг. // Философский век. Альманах. Вып. 22. Науки о человеке в современном мире. Материалы Международной конференции, 19–21 декабря 2002 г., СПб. / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб.: Санкт-Петербургский центр истории идей, 2002. С. 70–88.
145. Образ врага / сост. Л. Гудков; ред. Н. Конрадова. М.: ОГИ, 2005.
146. Окунев Н. П. Дневник москвича. 1917–1924. В 2 кн. М.: Воениздат, 1997. Кн. 2: 1920–1924.
147. Орех Е. А., Бойцова О. Ю. Политические акторы на детских рисунках 1917–1918 гг.: социологическая рефлексия (на основе коллекции В. С. Воронова из фондов ГИМ) // Журнал социологии и социальной антропологии. 2017. № 4. С. 185–209.
148. Орленко Л. В. История одежды, текстиля и моды: научно-познавательное издание. М.: Изд-во «Триумф», 2014.
149. Осипова Т. Российское крестьянство в революции и Гражданской войне. М.: Стрелец, 2001.
150. Памятники революционной России / авт.-сост. А. Павлюченков. М.: Советская Россия, 1986.
151. Плаггенборг Шт. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб.: Журнал «Нева», 2000.
152. Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 495 с.
153. Плунгян Н. В. Женские образы в массовой агитации времён революции и Гражданской войны: от символа к маске // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017. № 6 (116). С. 88–104.
154. Поволоцкая Е. В. Тридцать лет советского плаката. М., Л.: Искусство, 1948.
155. Познанский Н. Революция и дети // Вестник просвещения. 1923. № 1. С. 116–128.
156. Полонский В. Русский революционный плакат. М.: ГИЗ, 1925.
157. Поставничев К. Г. Антирелигиозный песенник. М.: Труд и книга, 1925.
158. Пученков А. С. «Даёшь Варшаву!»: из истории советско-польской войны 1920 г. // Новейшая история России (Modern History of Russia). 2012. № 2. С. 24–40.
159. Райхенштейн А. 1 мая и 7 ноября 1918 года в Москве (из истории оформления первых пролетарских праздников) // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1971. С. 67–132.
160. Рейли Д. «Изъясняться по-большевистски», или как саратовские большевики изображали своих врагов // Отечественная история. 2001. № 4. С. 79–93.
161. Реликвии борьбы и труда: каталог знамен [Гос. музей Великой Октябрьской социалист. Революции] / сост.: П. К. Корнаков, Э. Ф. Мичурина. Ленинград: Лениздат, 1985.
162. Розанов В. В. Возле «русской идеи...» // Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей / сост. Е. А. Васильев. М.: Айрис-Пресс, 2002. С. 269–288.
163. Россия в мировой войне 1914–1918 гг. (в цифрах). М.: Центр. стат. управление, 1925.
164. Россомахин А. Прогерманский Иуда // Историк. 2017. № 7–8. С. 70–73.
165. РСФСР. Революционный военный совет. Сборник приказов Революционного военного совета Республики. Пг., 1918–1922.

166. Русский политический фольклор. Исследования и публикации. М.: Новое издательство, 2013.
167. Рябов О. Mother Russia: гендерный аспект образа России в западной историософии // Общественные науки и современность. 2000. № 4. С. 116–122.
168. Рябов О. В. «Родина-Мать»: история образа // Женщина в российском обществе. 2006. № 3. С. 33–46.
169. Рябов О. В. «Россия-матушка»: история визуализации // Границы: Альманах Центра этнических и национальных исследований Ивановского государственного университета. Вып. 2: Визуализация нации. Иваново: ИвГУ, 2008. Электронный ресурс. URL: http://rusrand.ru/files/13/07/25/130725120218_Page_737-988.pdf#page=17 (дата обращения: 05.03.2018).
170. Рябова Е. Л., Терновая Л. О. Визуальный образ казаков в народном творчестве и произведениях искусства // Казачество. 2015. № 10. С. 36–44.
171. С. М. Потаённая муза в Советской России. I. Воскресший Маркс. Мистическая поэма // На чужой стороне. 1924. № 5. С. 185–215.
172. Сабадаш Н. П. Пародийные образы поляков в русском историческом романе (конец 1820-х — начало 1840-х гг.) // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2014. № 4. С. 142–145.
173. Савицкий С. А. Железная дорога как метафора в советской культуре 1920–1930-х гг. / Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2011. № 17 (79). С. 38–46.
174. Сامةцкая Э. Советский фарфор 1920–1930-х годов в частных собраниях Санкт-Петербурга [каталог]. СПб.: [б.и.], 2007.
175. Сامةцкая Э. Советский агитационный фарфор [справочник-определитель]. М.: [б.и.], 2004.
176. Сборник приказов Армиям Юго-Западного фронта Р.С.Ф.С.Р. 1920 г. Харьков: [Б.и.], 1920.
177. Сводка правил по выдаче пособий и пенсий. РСФСР, Народный комиссариат социального обеспечения: Вступает в силу с 1 августа 1920 г. [Распор. НКСО № 50 от 30 авг. 1920 г.] / Нар. ком. соц. обеспечения. Вятка: Вятский губернский отдел социального обеспечения, 1920.
178. Селищев А. М. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком (1917–1926). М.: УРСС, 2003.
179. Селищев А. М. Язык революционной эпохи: из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926). М.: Работник просвещения, 1928.
180. Сенявская Е. С. Противники России в войнах XX века. Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М: РОССПЭН, 2006.
181. Сидельников В. Марсова звезда // Красная звезда. 2010. 28 апреля.
182. Сикорский Е. А. К вопросу о борьбе с дезертирством в Красной армии в 1918–1924 гг. (по материалам Смоленской губернии) // Вестник ОГПУ. 2011. № 3 (59). С. 104–124.
183. Синдаловский Н. Карл Маркс и эллинский сатир: Октябрьская революция в зеркале петербургского городского фольклора // Нева. 1997. № 11. С. 180–189.
184. Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009.
185. Слепков А. Кронштадтский мятеж. М.; Л.: Московский рабочий, 1928.
186. Смирнов М. Ю. Религия и Библия в трудах В. И. Ленина: новый взгляд на старую тему // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2011. № 2. С. 106–125.
187. Смирнова Т. М. Дети Страны Советов: От государственной политики к реалиям повседневной жизни. 1917–1940 гг. М.; СПб.: Институт российской истории РАН; Центр гуманитарных инициатив, 2015.
188. Снопков А. Е. Шестьсот плакатов [Альбом]. М.: Контакт-Культура, 2004.
189. Снопков А. Е. Русский плакат = Classic Russian posters [Избранное]. М.: Контакт-Культура, 2006.
190. Советский политический плакат [Альбом открыток]. М.: Изогиз, 1957.
191. Соколов Ю. А. Политическая агитация и пропаганда в восприятии крестьянства в годы Гражданской войны в России (на материалах Вологодской, Северо-Двинской и Череповецкой губерний) // Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 2014.
192. Сопов А. В. Динамика социально-политического и этнокультурного статуса казачества // Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 2012.
193. Стайтс Р. Женское освободительное движение в России: феминизм, нигилизм и большевизм, 1860–1930 / пер. с англ. И. А. Школьников, О. В. Шныровой. М.: РОССПЭН, 2004.
194. Стеклов Ю. Карл Маркс, учитель народов. (1818–1883). М.: Отд. печати Московского Совета Р. и К.Д., 1919.

195. Судьба Ильича: История Воронежской области в памятниках вождю. Электронный ресурс. URL: <https://giavrn.ru/projects/lenin/> (дата обращения 02.11.2018).
196. Толковый словарь русского языка. В 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.» ОГИЗ, 1935.
197. Толстой В. П. У истоков советского монументального искусства, 1917–1923. М.: Изобразительное искусство, 1983.
198. Тугендхольд Я. А. Искусство октябрьской эпохи. Л.: Academia, 1930.
199. Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в советской России / пер. с англ. С. Л. Сухарева. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
200. Тэффи Н. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3: Всё о любви; Городок; Рысь; Сборники рассказов. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011.
201. Урушев Д., Муравьев А. Прение о бороде: мужественная норма и гигиеническая мода // Отечественные записки. 2014. № 2 (59). С. 201–217.
202. Усачёва К. Из истории конкурсного проекта памятника Карлу Марксу в Москве // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1971. С. 162–165.
203. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка. Современная редакция. М.: Хит-книга, 2017.
204. Фалькович С. Восприятие русскими польского национального характера и создание национального стереотипа поляка // Поляки и русские в глазах друг друга / отв. ред. В. А. Хорев. М.: Изд-во «Индрик», 2000.
205. Федоров А. Ф. Октябрьские зори. М.: Воениздат, 1962.
206. Фирсов Б. М., Киселева И. Г. Структуры повседневной жизни русских крестьян конца XIX века (опыт этносоциологического изучения) // Социологические исследования. 1992. № 4. С. 3–14.
207. Фицпатрик Ш. «Приписывание к классу» как система социальной идентификации // Россия и современный мир. 2003. № 2. С. 133–151.
208. Христофоров В. Кронштадт, 1921 год // Звезда. 2011. № 5. С. 115–135.
209. Хрусталёв Д. Г. Происхождение «русского медведя» // Новое литературное обозрение. 2011. № 107. С. 137–152.
210. Цысь В. В. К вопросу о роли трудовых армий в идеологии военного коммунизма (по материалам советской периодики начала 1920 г.) // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2009. № 28. С. 91–95.
211. Чаус Н. В. Народы России в фарфоровой миниатюре и кукольном промысле // Современные проблемы сервиса и туризма. 2012. № 4. С. 97–102.
212. Чаус Н. В. Советский плакат в борьбе с религией (1917–1920) // Сервис в России и за рубежом. 2010. № 2. С. 70–74.
213. Чаянов А. В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. М.: Госиздат, 1920.
214. Чемоданов И. В. Социальная ситуация в вятской деревне в 1920-е гг. // Современные проблемы науки и образования. Электронный научный журнал. 2013. № 1. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=7578> (дата обращения 01.10.2018).
215. Честное слово, красная звезда[:] Ленина и Сталина обманывать нельзя! [Альбом]. СПб.: Красный матрос, 2017.
216. Шавельский Г. И. Воспоминания последнего протопресвитера Русской армии и флота. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954.
217. Шагал М. Моя жизнь. СПб.: Азбука, 2013.
218. Шалаева Н. В. Религиозные традиции и сюжеты в ранней советской культуре. 1918–1920-е гг. // Государство, общество, Церковь в истории России XX–XXI веков. Материалы XV Международной научной конференции: в 2 частях. Иваново: Ивановский госуниверситет, 2016. Ч. 1. С. 658–663.
219. Шалаева Н. В. Социокультурные задачи советской власти и политический плакат периода Гражданской войны // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 5 (19). Ч. 1. С. 209–214.
220. Шаменков С. Польский костюм первой половины XVII в. // Фестиваль «Времена и эпохи». 2012. 30 с. Электронный ресурс. URL: http://historyfest.ru/2012/data/manuals/polsky_kostyum.pdf (дата обращения: 04.09.2018).

221. Шапиро Б. Л. Внешний облик рабочих в России периода индустриальной модернизации (вторая половина XIX — начало XX в.) // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2013. № 3 (179). С. 118–123.
222. Шефов А. Лениниана в советском изобразительном искусстве. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1986.
223. Шешунова С. Язык пропаганды 1918–1922 гг. в свете христианской традиции. Электронный ресурс. URL: http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=33&Itemid=29 (дата обращения: 05.05.2018).
224. Эннер Б. Формирование культа Ленина в Советском Союзе / пер. с нем. А. Г. Гаджикурбанова. М.: РОССПЭН, 2011.
225. Юмаева Ю. В. Текст и претекст в плакатных подписях Маяковского // Пятнами красок, звоном лозунгов... Книжно-плакатное творчество Маяковского / отв. ред. В. Н. Терехина. СПб.; М.: Нестор-История, 2016. С. 184–188.
226. Ющук Д. Д., Боцкарева А. С. К вопросу о моде в России времен Гражданской войны // Научные труды КубГТУ. 2016. № 9. С. 310–320.
227. Ямпольский М. Власть как зрелище власти // Киносценарии. 1989. № 5. С. 176–187.
228. Baron A. Masculinity, the Embodied Male Worker, and the Historian's Gaze // *International Labor and Working-Class History*. 2006. Vol. 69 (01, March). P. 143–160.
229. Bonnell V. E. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997.
230. Boylston S. *Visual Propaganda in Soviet Russia*. Электронный ресурс. URL: https://www.academia.edu/6387163/A_Study_of_Soviet_Propaganda (дата обращения: 28.09.2018).
231. Brower D. R. "The City in Danger": The Civil War and the Russian Urban Population // *Party, State, and Society in the Russian Civil War. Explorations in the Social History* / Ed. D. Koenker. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1989. P. 58–80.
232. Dabakis M. *Visualizing Labor in American Sculpture: Monuments, Manliness, and the Work Ethic, 1880–1935*. New York: Cambridge University Press, 2000.
233. Graham S. *Undiscovered Russia*. L.: John Lane, 1912.
234. Keen S. *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*. San Francisco etc.: Harper & Row, 1986.
235. Kenz P. *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization 1917–1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
236. Koenker D. P. *Urbanization and Deurbanization in the Russian Revolution and Civil War* // *Party, State, and Society in the Russian Civil War. Explorations in the Social History*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1989. P. 81–104.
237. Mazur L. *Images of Power in the Early Soviet Society: Evolution of Official Representations, Sources and Mechanisms of Their Construction* // *Res Historica*. No. 44. 2017. P. 193–215. DOI: 10.17951/rh.2017.44.193-215.
238. Mathew T. *Wish you were (not) here: Anti-Bolshevik Postcards of the Russian Civil War, 1918–21* // *Revolutionary Russia*. 2010. Vol. 23 (2). P. 183–216.
239. Petrone K. *Motherland Calling? National Symbols and the Mobilization for War* // *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*. New Haven, Conn.: Yale University Press. 2008. P. 196–200.
240. Sorokin P. *Leaves from a Russian Diary — and Thirty Years After*. Boston: The Beacon Press, 1950.
241. Starr M. E. *The Marlboro man: Cigarette Smoking and Masculinity in America* // *Journal of Popular Culture*. 1984. Vol. 17 (4). P. 45–57.
242. Stites R. *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1989.
243. White S. *The Bolshevik Poster*. New Haven: Yale University Press, 1990.
244. Wood E. A. *Performing Justice: Agitation Trials in Early Soviet Russia*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2005.

Информация об авторах

Богомяжкова Елена Сергеевна — кандидат социологических наук, доцент кафедры теории и истории социологии факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета

Бойцова Ольга Юрьевна — кандидат исторических наук, научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

Герасимова Мария Михайловна — магистр социологии факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета

Глухова Мария Евгеньевна — студентка магистратуры факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета

Дупак Анна Андреевна — студентка магистратуры факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета

Захарова Ангелина Сергеевна — студентка магистратуры факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета

Зиновьева Надежда Андреевна — кандидат социологических наук, ассоциированный научный сотрудник СИ РАН — филиала ФНИСЦ РАН

Орех Екатерина Александровна — кандидат социологических наук, доцент кафедры теории и истории социологии факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета

Сергеева Ольга Вячеславовна — доктор социологических наук, доцент, доцент кафедры социологии культуры и коммуникаций факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета, ведущий научный сотрудник СИ РАН — филиала ФНИСЦ РАН

Научное издание

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА
В ОБРАЗАХ ВИЗУАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ:
СЛОВАРЬ-СПРАВОЧНИК

Корректурa — *Матвеева Г.М.*

Верстка — *Ярцева О.В.*

Подписано в печать 15.11.2018. Формат 70×100 ¹/₁₆.

Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 14,46. Тираж 300 экз. Заказ № 5311.

Типография «Скифия-принт»

197198 С.-Петербург, ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А. пом. 32-Н