

Надежда Плунгян

Рождение советской женщины

Работница, крестьянка, летчица, «бывшая»
и другие в искусстве 1917–1939 годов

ГАРАЖ.txt/12



Делегатка, помни,
что ты вошла в перед-
овой отряд рабочего
класса. Будь выдер-
жана, стойка, созна-
тельна.

Следуй за комму-
нистической партией
и веди за ней менее
сознательных труже-
ниц.

Помни, что совет-
ская власть в своей
борьбе и в своем
строительстве видит
в тебе подмогу.

ДЕЛЕГАТКИ-АКТИВИСТКИ

Делегатка ф-ки «Красная
Нить» — АНДРЕЕВА, вступи-
вшая в ВКП(б).

Работница ИВАНОВА с зап.
«Кр. Гвоздильщик», обучив-
шаяся грамоте за время де-
легатства.

Домохозяйка РАТАЕВА,
активный культработник.

Надежда Плунгян
Рождение советской женщины.
Работница, крестьянка,
летчица, «бывшая» и другие
в искусстве 1917–1939 годов
Серия «ГАРАЖ.txt», книга 12

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68321545

*Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица,
«бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов: Музей современного
искусства «Гараж»; М.; 2022
ISBN 978-5-6045383-3-3*

Аннотация

В книге представлен подробный искусствоведческий анализ целого спектра типов «новой женщины», сконструированных советской властью в 1920–30-е годы. Автор показывает, как тесно пропагандистские и агитационные задачи переплетались с социальными изменениями и новаторством в искусстве, а также предлагает взглянуть на раннесоветскую гендерную реформу как на основу возникшего разнообразия художественных решений.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги. Также после приобретения книга будет доступна в издательском формате epub.

Содержание

Список принятых сокращений	7
Предисловие	10
Глава 1. Аллегорическая дева. Символ и маска революции	13
Россия в цепях	16
Крылатая Свобода	19
Русский феминизм	26
Победа пролетариата	29
Массовые праздники	33
Гений мира	34
Плакат	37
Агитпоезда	42
Агитустановки	45
Красные и белые	46
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Надежда Плунгян Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов

*Посвящаю эту книгу моим бабушкам —
Алле Владимировне Губановой, Галине
Владимировне Губановой, Лидии Ивановне
Щеколдиной-Рахилиной;
моим прабабушкам — Екатерине Осиповне
Абольяниной и Софье Ароновне Свириновской;
и моей двоюродной прапрабабушке Устинье
Козловой;
памяти Варвары Никитичны Ичетовкиной и
Евгении Ивановны Щеколдиной,
памяти Татьяны Михайловны Великановой.*

© Надежда Плунгян, текст, 2022

© Андрей Кондаков, макет, 2022

© Музей современного искусства «Гараж»

GARAGE

Список принятых сокращений

ВМИИ им. И. И. Машкова – Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова

ВСИАиХМЗ – Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ГИМ – Государственный исторический музей

ГМВ – Государственный музей Востока

ГМИ имени И. В. Савицкого – Государственный музей искусств имени И. В. Савицкого

ГМИ СПб – Государственный исторический музей Санкт-Петербурга

ГМИИ им. А. С. Пушкина – Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

ГМК «Кусково» – Государственный музейный комплекс «Усадьба “Кусково” XVIII века»

ГМПир – Государственный музей политической истории России

ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГЦМСИР – Государственный центральный музей современной истории России

КККМ – Красноярский краевой краеведческий музей

МИИРК – Музей изобразительных искусств Республики Карелия

МО «Музей Москвы» – Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Музейное объединение “Музей Москвы”»

Музей МАРХИ – Музей Московского архитектурного института

НММИИ – Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств

НХМ – Новокузнецкий художественный музей

РОСИЗО – Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»

ОМИИ – Оренбургский музей изобразительных искусств

ПОКГ им. К. А. Савицкого – Пензенская областная картинная галерея им. К. А. Савицкого

ПГОИАиХМЗ – Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник государственного бюджетного учреждения культуры «Псково-Изборский объединенный музей-заповедник»

ПГХГ – Пермская государственная художественная галерея

ПОХМ – Павлодарский областной художественный музей

РГБ – Российская государственная библиотека

РОМИИ – Ростовский областной музей изобразительных искусств

РОСИЗО – Государственный музейно-выставочный

центр «РОСИЗО»

СГМЗ – Смоленский государственный музей-заповедник

ТХМ – Таганрогский художественный музей

ЧГМИИ – Челябинский государственный музей изобразительных искусств

ЧХМ – Чувашский художественный музей

ЯХМ – Ярославский художественный музей

Предисловие

Тема женщины в советском искусстве привлекала многих исследователей – как история политического типажа, как иллюстрация к изменениям гендерного порядка, как часть языка пропаганды и официального искусства. Однако в большей части работ, которые опираются на визуальные источники довоенных лет, основной акцент сделан на массовой продукции (плакат и женские журналы). В этой книге я предлагаю расширить круг памятников и вместе с тем по-новому расклассифицировать их, соединяя историю образа советской женщины в наглядной агитации с его осмыслением в живописи и с эволюцией советского искусства – от небольших ранних жанровых картин до монументальных официозных панно 1930-х годов.

Почему мне было интересно написать именно такую книгу? Причин здесь несколько. Впервые я задумалась о наследии советских понятий о гендере в начале 2000-х, когда занималась творчеством Ольги Гильдебрандт – художницы, которую тогда было не принято воспринимать всерьез из-за ее «легкомысленного», «дамского» искусства. Тогда меня заинтересовало определение «дамский», как сохранившее тень негативных политических коннотаций 1920-х, и связанные с ним умолчания.

Другой причиной был общественный контекст нулевых

– десятых. В 2007–2013-м я принимала участие во встречах Московской феминистской группы. Ее участницы, женщины разных профессий, обсуждали широкий спектр научных и повседневных вопросов, анализируя их с точки зрения современной гендерной теории, обменивались литературой, писали свои статьи. Параллельно (в 2009–2019-м) я работала старшим научным сотрудником в Государственном институте искусствознания, где на заседаниях раз за разом обсуждался вопрос о приемлемости термина «гендер» в научных текстах. Не лучше обстояли дела и у левых интеллектуалов: от них в те годы приходилось слышать, что гендер – буржуазное понятие, неприменимое к бесклассовому СССР.

Свою роль сыграла и моя семья, соединившая память о женщинах из самых разных социальных пространств 1920–1930-х годов, и мне хотелось разобраться, что их друг от друга отдаляет и что сближает.

Хронологические рамки работы я ограничиваю 1939 годом, так как он стал окончанием реформистского этапа советской гендерной политики и связанных с ней стратегий визуальной пропаганды. Точку здесь поставили выставка «Индустрия социализма», открытие Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ) и ликвидация журнала «Общественница». Что касается выбора памятников, первоначальную рукопись пришлось сократить примерно вдвое, поэтому я приняла решение отказаться от скульптуры, ограничиваясь живописью и графикой. Кроме того, я сознательно исклю-

чила большой корпус произведений, которые принято считать «лирическими» женскими портретами (его значительную часть показал Александр Боровский на выставке «Венера Советская» (ГРМ, 2007)). Многие из этих работ справедливо считаются шедеврами, однако задача книги – описать не женщину советской эпохи, а именно советскую женщину как образ, следующий из партийного конструкта.

Я буду рада, если найденная мной конспективная классификация станет основой большой выставки или альбома и привлечет интерес искусствоведов, музейных работников, художников и просто любителей советского искусства. Выражаю сердечную благодарность издательскому отделу «Гарража» и лично Екатерине Сувериной и Ольге Дубицкой за всестороннюю поддержку в работе над этим изданием.

Глава 1. Аллегорическая дева.

Символ и маска революции

В большинстве работ, затрагивающих тему изменений женского образа в СССР 1920-х годов, на первый план выносятся представление о том, что гендерная политика большевиков привела «не только к слиянию полов, но к их устранению»¹. Действительно, как религиозные, национальные, классовые, так и гендерные нормы XIX века были навсегда перестроены новой властью. И все же модернизм вел борьбу не столько с идеей пола или гендера как таковой, сколько с гендерным, национальным и конфессиональным *порядком* XIX века. На смену пришла далеко не пустота, механически устраняющая реальность, не слепое слияние всех явлений, но именно *иная структура, иной порядок*. Формировался спектр модернистских классов, национальностей, религиозных самоопределений и гендерных стратегий.

Как и в государстве, в советском изобразительном искусстве этот новый порядок утвердился далеко не сразу. Революционные образы долго сохраняли зависимость от поздней эклектики, романтизма и модерна, и самые ранние репрезентации «новой женщины» не отличались ни новаторством, ни брутальной монументальностью. Исключением стал бюст террористки Софьи Перовской, созданный ита-

льянским скульптором Орландо Гризелли в 1918 году. Монументальная абстракция – кубофутуристическая голова в динамичном развороте, которую современники запомнили как «львицу», вызвала протесты и отторжение у публики из-за недостаточного портретного сходства. Почти сразу после открытия скульптура была демонтирована Петросоветом – в том числе по требованию Златы Лилиной, жены Григория Зиновьева и заведующей Комитетом народного образования Петроградского исполкома².



Открытие памятника Софье Перовской у Николаевского (Московского) вокзала. Петроград. В первом ряду стоят З. Лилина с сыном Стефаном, А. Луначарский, О. Гризелли и Н. Морозов. Фотография В. Буллы, 29 декабря 1918 года. ГЦМСИР

Перовская была одной из двух женщин в списке из 66 героев революционной эпохи, чьи имена должен был увековечить Ленинский план монументальной пропаганды (1918)³. Второй была актриса Вера Комиссаржевская: насколько известно, проект этого памятника осуществлен не был. Ни в 1918-м, ни в дальнейшем большевики не спешили канонизировать героинь революции, в том числе и соратниц по партии. Как и советские женщины-ученые, писательницы, партизанки, красноармейки и так далее, коммунистки не удостоивались ни памятников, ни тиражных парадных портретов вплоть до середины сороковых годов.

Россия в цепях

Куда более распространенными в революционной пропаганде были аллегорические женские образы в русском стиле, близком плакатам времен Русско-японской и Первой мировой войны. Именно они украшали первые стихийные плакаты – профсоюзные знамена фабрик или отдельных цехов, которые выносились на политические шествия Февральской революции. Эклектичный, торжественно-наивный характер этих памятников усиливался родством с церковными и военными хоругвями; соединение лубка, народной мистики, мифологии и геральдики сделало их подлинно оригинальной страницей русского искусства.



Памяти Клары Цеткин

20 июня исполнится год со смерти Клары Цеткин, великой революционерки, руководителя международного революционного женского движения, отдавшего более полувека своей жизни пламенной борьбе за дело мировой социалистической революции, за дело расширения трудящихся женщин всего мира.

В память Клары Цеткин скульптор-коммунистка тов. РАХИТИНА З. С. сделала ее барельеф, который выполняется «Воскохудожником» (Москва, Кузнецкий мост, дом 11). Размер барельефа 40×40 см. Работницы и жены рабочих могут направлять заказы на барельеф по указанному адресу, стоимость 7 руб. 40 коп. один экземпляр.

На снимке: барельеф Клары Цеткин, работа скульптора Рахитиной.

Редкий пример тиражного мемориального портрета рево-

люционерки: Ракитина З. Барельеф памяти Клары Цеткин. Журнал «Работница», 1934, № 13

Знамена украшались не вышивкой или аппликацией, а живописью. Это были двусторонние вертикальные полотна красного цвета, отделанные бахромой и золотой или красной шелковой каймой. На лицевой части обычно помещалось аллегорическое изображение России или Свободы, на обороте, если он был, – композиция на индустриальную тему. Такова роспись знамени Трубной мастерской Ижорского завода (1917, ГМПИР), отсылающая к мифу о Персее и Андромеде. *Свободная Россия* в кокошнике и красном сарафане протягивает с утеса к восходящему солнцу руки в разбитых кандалах. У подножия скалы покоится символ самодержавия – чудище с отрубленной головой, которое попирают ногами рабочий и солдат, скрепляющие свой союз рукопожатием; у их ног – упавшая императорская корона. Лозунг, нанесенный белой краской, гласит: «Да здравствует демократическая республика и 8-ми часовой рабочий день»⁴. На знамени Северо-западных железных дорог (1917, ГМПИР) женская фигура в русском костюме представлена на фоне якоря, в ее руке – знамя «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». В нижнем регистре композиции рабочий-молотобоец стоит у разорванных цепей, вдали видны силуэты паровоза и здания депо. Центральную часть занимает лозунг «Да здравствует интернационал», освещенный лучами солнца⁵.

На всех этих полотнах женщина выступала в традиционных ролях страдающей или благословляющей материнской фигуры – символа справедливости, непорочности и национального единства. Характерно, что в период Первой русской революции этот образ был популярен по обе стороны идеологического фронта: царская власть укоряла им бунтовщиков, а сатирические журналы видели в нем образ страны, измученной произволом чиновников. С приходом к власти большевиков «Россия в цепях» исчезла из революционного лексикона. Рабочий интернационал ставил на первое место не нацию, а класс. Образ сохранился лишь в белогвардейских плакатах Гражданской войны – в своем прежнем амплуа символа национального и имперского единства, мобилизующего страну на борьбу с врагом⁶.

Крылатая Свобода

Другим вариантом аллегии революционной свободы был неоклассический женский образ в белых античных одеждах и лавровом венке, соединенный с символами нового мира и прогресса (земной шар, фабрика с дымами, локомотив, солнце и др.). Так, на знамени железнодорожного цеха Путиловского завода (1917, ГМПИР) эта фигура была изображена стоящей на земном шаре как символ интернационала, с горящим факелом и пальмовой ветвью в руках⁷, а на знамени Главных мастерских Северо-западных железных дорог (1917, ГМПИР) она благословляет рабочего, разбившего свои цепи, с трона – земного шара. Восходящее солнце согревает своими лучами движущиеся поезда и надпись «Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Да здравствует республика и социализм!»⁸.

ДА ЗДРАВСТВУЕТЪ
ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ
РЕСПУБЛИКА

И
В 8 ЧАС
РАБОЧИЙ
ДЕНЬ



Знамя Трубной мастерской Ижорского завода, 1917. ГМ-
ПИР

ДА ЗДРА
ИНТЕРНА
ВСТВУЕТЪ
ЦИОНАЛЪ



Зная железнодорожного цеха Путиловского завода, 1917. ГМПИР

«Крылатые девы» примыкали к раннесоветским интерпретациям художественного наследия Великой французской революции⁹, а потому задержались в новой геральдике чуть дольше «России в цепях». Фигуры Свободы, Революции, Победы, Справедливости широко использовались в театрализованных политических шествиях, а затем и в декоративном оформлении городов в дни политических празднеств – в первую очередь, в композициях триумфов с аллегорическими колесницами¹⁰. На Первомайской демонстрации в Петрограде 1918 года шествия профсоюзов на Скобелевской площади сопровождались оркестром и автомобилем с «аллегорической группой, изображающей Россию, возвещающую мир всем народам». В нее входили «артисты в костюмах всех национальностей, крестьянка со снопом ржи в руках, мальчики с граблями и серпами, а рядом с красными знаменами мужественные фигуры воинов», над которыми возвышалась «Россия с пальмовой ветвью в руках»¹¹. В ноябрьской демонстрации 1918 года в Москве шествие колонны Пресненского района возглавляла аллегорическая группа «Свобода с разбитыми цепями». На мемориальной доске памяти павших революционеров, торжественно открытой в Кремле в первую годовщину революции, была изображена Ок-

тябрьская революция в виде женской фигуры с пальмовой ветвью¹². Наконец, в масштабном (на несколько тысяч человек) петроградском празднестве на стрелке Васильевского острова «К Мировой Коммуне», поставленном для Второго конгресса III интернационала 19 июля 1920 года, действовали двадцать фигур «Дев Победы». Одетые в античные туники, они выступали с парapedов у спуска к Неве и появлялись на Ростральных колоннах, откуда трубили в золотые трубы, а после пушечного выстрела с Петропавловской крепости проезжали по площади на броневике и сбрасывали с него короны и мешки с золотом – символы капитала и самодержавия¹³. Сохранились описания и других театрализованных апофеозов. В 1919-м в московском Госцирке прошел спектакль «На страже мировой коммуны»: «В центре арены воздвигается красный помост перед уходящей ввысь радужной башней. На площадке башни – символическая фигура – женщина-Свобода, около которой группируются русский крестьянин, рабочий, матрос, интеллигент, внизу на сходящих к помосту ступеньках придавленные империалистами траурные фигуры Баварии и Венгрии. В стихах, читаемых фигурами, выражается уверенность в скором пришествии мировой революции»¹⁴. В праздничных сценариях, разработанных в 1921 году для уличных шествий в Казани режиссером Зинаидой Славяновой, аллегория Свободы, украшенная лентами и цветами, соседствовала в рамках одного действия

с фигурой России в сарафане¹⁵.

Русский феминизм

Анализируя работу Славяновой, С. Малышева предположила, что форма апофеоза оказалась недолговечна в советском искусстве, так как опиралась на европейскую (а значит – буржуазную) традицию¹⁶. На мой взгляд, имеет значение и то, что неоклассические аллегории Мудрости, Свободы и Справедливости были символом и политическим инструментом международного женского движения начала века. Эти фигуры широко использовались в оформлении шествий, знамен и плакатов английских и американских суфражисток¹⁷ и в периодике русского феминизма: на открытках Российской Лиги равноправия женщин, на страницах «Женской мысли» и «Женского альманаха», в эмблеме «Женского вестника», в иллюстрациях «Сборника на помощь учащимся женщинам». Значимым событием стало и организованное Всероссийской лигой равноправия женщин знаменитое массовое шествие в Петрограде 19 марта 1917 года, объединившее около сорока тысяч женщин. Театральная торжественность шествия, несомненно, отсылала к первому суфражистскому параду в Вашингтоне 3 марта 1913 года: здесь аллегорические фигуры также соединились с демонстрацией новых типов женского политического участия. «Вперед – женщины-амазонки на лошадях для поддержания по-

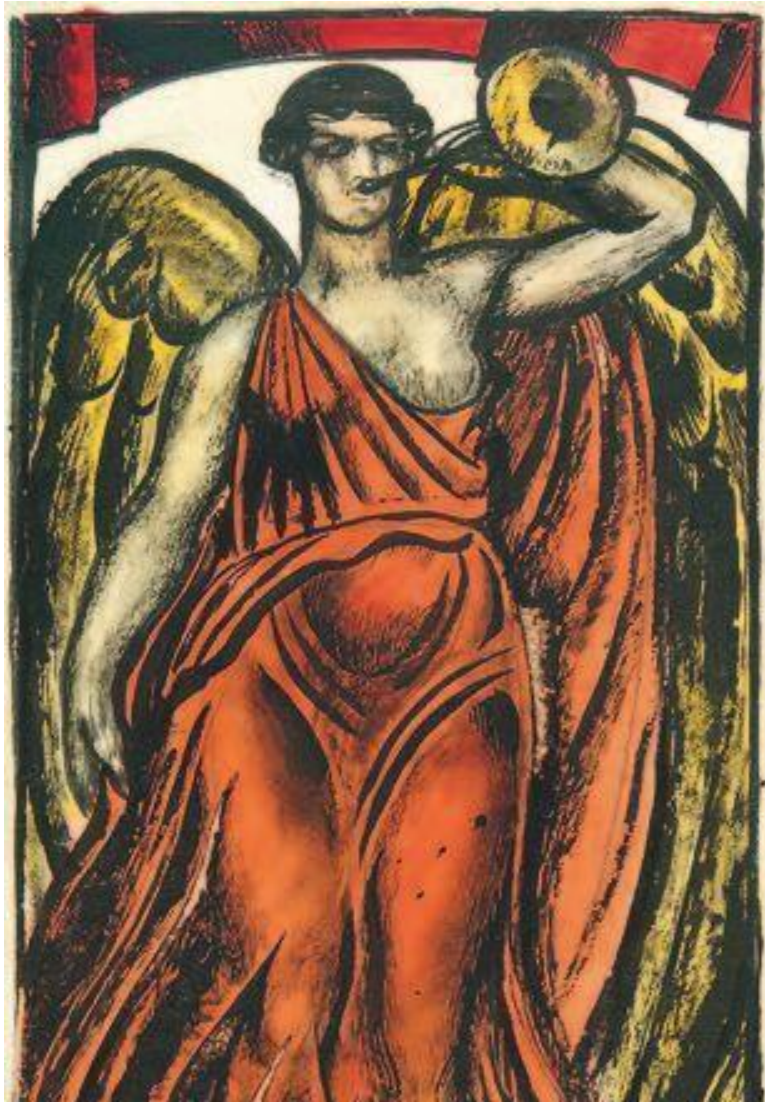
рядка, большое знамя “Российская Лига Равноправия Женщин” и два оркестра музыки. Посредине шествия – окруженный слушательницами Бестужевских курсов автомобиль, в котором была одна из крупнейших борцов за свободу России – Вера Николаевна Фигнер в сопровождении председательницы Совета Российской Лиги Равноправия Женщин П. Н. Шишкиной-Явейн. По пути шествия от Городск. Думы к Государств. Думе огромные толпы народа приветствовали манифестанток и В. Н. Фигнер, забрасывая ее цветами и выражая сочувствие женскому движению возгласами “Да здравствует равноправие женщин!”. Наблюдение за порядком шествия, охрану спокойствия в городе в это время взяли на себя некоторые женские организации, создав отряды милиционерок»¹⁸.

Шествие стало наиболее крупным и запоминающимся выступлением русского женского движения; его результатом стал декрет Временного правительства о всеобщем избирательном праве. Тем не менее уже в двадцатые годы советские театроведы полностью изъяли из революционной истории образы как западных, так и российских суфражистских манифестаций. В сборнике «Массовые празднества» 1926 года А. Гвоздев фактически заканчивает свое исследование «Массовые празднества на Западе» Французской революцией, бегло перечисляя формы массового театра в США и Европе, и почти не упоминает о политических демонстрациях, хотя большая часть советского материала в книге посвяще-

на именно этой теме¹⁹. В следующей статье сборника Адр. Пиотровский уверенно называет «основные формы массового шествия – демонстрация протеста, праздничная манифестация, революционные похороны и массовое собрание», заложенными «в семнадцатом году»²⁰.

Победа пролетариата

И все же в раннесоветском искусстве неоклассические де-вы быстро отступили в тень главных символов государства – монументальных образов рабочего и крестьянина. Спутницы или вестницы революции, они не были ее субъектами. Эта динамика заметна в первых версиях праздничного украшения городов, особенно в Петрограде, где были сильны влияния модерна и неоклассики – например, в известных декорациях к 7 ноября 1918 года. В ГРМ хранятся выразительные эскизы оформления для одного из зданий (автор не установлен) – монументальный образ четырех крылатых Слав под красными знаменами, трубящих в фанфары. Похожую фигуру Славы архитектор Лев Руднев поместил в центр композиции на штандарте, посвященном памяти жертв Революции на Марсовом поле. Кузьма Петров-Водкин украсил Театральную площадь флагами и панно с мужскими аллегорическими типами: «Косец», «Микула Селянинович» и «Степан Разин». На отдельном полотне была написана единственная женская фигура – «Жар-Птица» в ореоле из сияющих перьев. Подобно старой аллегории России, она реяла между двумя образами Ивана-Царевича – воина с мечом и бедняка на печи.



Неизвестный художник. Эскизы панно «Слава» для оформления Петрограда к 7 ноября 1918 г. ГРМ

В остальных сценах доминировали образы фабричного труда и восстаний революционных масс, всецело отданные мужчинам. В этом ряду – огромные панно Н. Альтмана для Главного штаба («Земля трудящимся» и «Заводы трудящимся»), панно В. Баранова-Россине для площади Восстания («Нет выше звания, чем звание солдата социалистической революции»), впечатляющие живописные установки Я. Гуминера для оформления площади перед Смольным («Слава героям, своею смертью рождающим всемирную революцию», «Слава героям, своею жизнью создающим мощь революционного пролетариата») и др. Те же тенденции были заметны и в Москве: в оформлении города к празднованию 7 ноября 1918 года одним из главных акцентов стало панно С. Герасимова с фигурой крестьянина «Хозяин земли» на фасаде Городской думы, а едва ли не единственным женским образом была аллегория Искусства в композиции Н. Чернышева «Наука и Искусство приносят свои дары Труд». Вместе с тем высочайшая занятость женщин в производстве и сельском труде не была секретом для большевиков. Жалуясь на то, что «социализм не знает пола» и мало привлекает женщин в политику, Лилина в одном из докладов 1919 года прямолинейно констатировала: «Россия еще до войны отличалась тем, что в ней было гораздо больше женщин, чем

мужчин. В России сейчас, благодаря войне, число мужчин стало еще меньше. Вы, съехавшиеся из деревень, знаете, что главные работники там – бабы. У нас на фабриках и заводах главный контингент рабочих составляют женщины»²¹.

Массовые праздники

Со временем роль женских аллегорий в парадных постановках становилась все более декоративной, как, например, в майском празднестве 1922 года в Екатерининском зале дворца Урицкого: здесь торжественные сцены освящения знамени и церемониала похорон красноармейца сопровождал «хор девушек с молодой зеленью в руках»²². Такие женские «метафорические группы», разнообразные «победы» или «свободы» в шествиях и инсценировках «триумфов революции» все чаще противопоставлялись другим массовым группам: буффонным маскам *врагов* (стран Антанты) или *контрреволюционным элементам* – «капиталу», «министру», «генералу». Ближе к середине 1920-х назидательная роль аллегорических групп еще сохранялась, но протагонисты совершенно сменились. Девы были забыты, и аллегориями назывались уже исключительно карнавальные «политсатирические композиции», сформированные из мужских отрицательных образов – поверженных капиталистов и буржуев.

Гений мира

Замещая реальную революционерку метафорой-аллегорией, большевики устраняли память о русском женском движении, однако столкнулись с другим подводным камнем: «победы» и «свободы» могли претендовать на место богини Разума времен Французской революции или олицетворять новый якобинский культ Верховного Существа. На этом месте должна была появиться другая фигура. Думаю, точка в отношении партии к неоклассическим аллегориям была поставлена сразу после смерти Ленина, в ходе известной полемики на тему демонтажа фигуры «Гения мира» на вершине Александровской колонны. В протоколах заседаний специально собранной комиссии можно увидеть самое начало дискуссии о гендерных кодах главных репрезентаций советской власти. Так, архитектор Лев Ильин, директор Музея города и председатель Совета общества «Старый Петербург», пытаясь спасти работу Монферрана, выстроил целую теорию о том, что колонна сможет остаться цельным произведением искусства, только если скульптор изобразит Ленина в римской тоге – а между тем в стране, где «у власти стоит рабочий класс, являющийся носителем истинной культуры <...>, облечь в формы античной эпохи великого вождя-реалиста, жившего в эпоху реализма, будет ложью»²³. Памятник

остался на месте²⁴, но проекты по разработке образа вождя в тоге или красноармейца в ампирных одеждах обсуждались на протяжении всей весны и лета 1925 года²⁵.

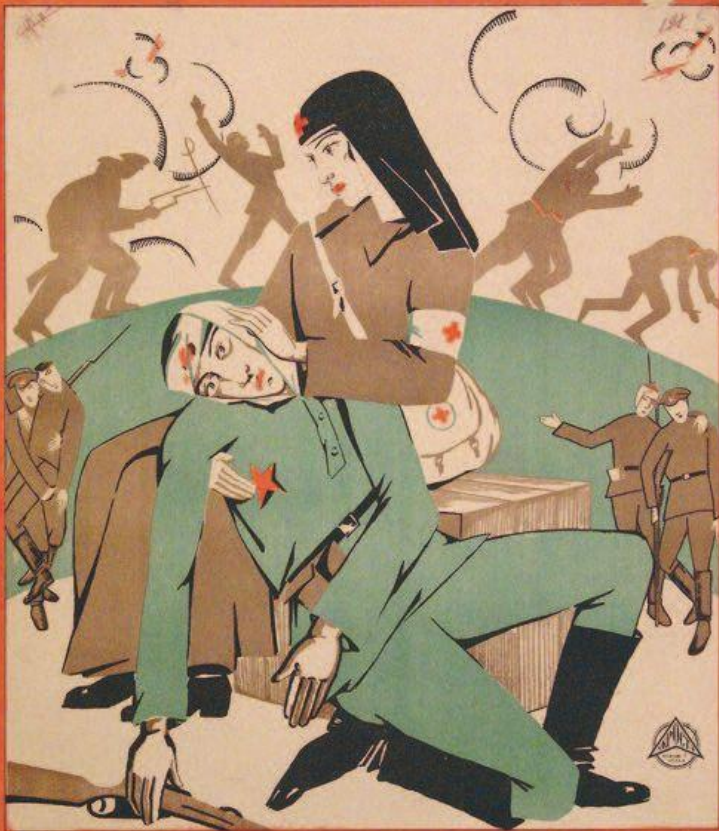


Женская версия сюжета «смычки». Рудаков К. Рисунок для журнала «Работница и крестьянка», 1923. Собрание Р. Бабичева

В отличие от дев Победы, образ Ленина предполагалось наделить не только портретными чертами, но и современным эпохе мужским гендером, избегая как стилизаций, так и излишнего экспонирования тела. Однако символизм не был вполне побежден *реализмом*. Заметная часть проектов мемориала вождю для конкурса 1924 года, как и многие воплощенные версии первой волны скульптурной ленинианы²⁶, имели вид фигуры, облаченной в пиджак и брюки, но помещенной на вершину аллегорической композиции. Это закрепляло сложившиеся в Гражданскую войну представления о взаимосвязи гендерной и классовой иерархии советского общества. На вершине сословной пирамиды стояли образы военизированного труда, воплощенные в союзе рабочего и красноармейца, чуть ниже помещалась другая пара – соединенные в сюжете «смычки города с деревней» рабочий и крестьянин. Низший этаж социальной лестницы занимали образы женщин, как деревенских, так и городских: они персонифицировали «темноту», «отсталость», «аполитичность», которые в риторике самого Ленина были постоянным эпитетом для «женских масс» – слабого звена в «строящемся социалистическом обществе»²⁷.

Плакат

Похожая эволюция женских образов заметна и в первых примерах советского плаката. Хотя еще в 1925 году Вячеслав Полонский называл женскую тему одной из ведущих²⁸, ее репрезентации оставались консервативными. Как и в профсоюзных знаменах, образ «России в цепях» и, шире, России как обессиленной, страдающей жертвы войны и голода использовался по обе стороны фронта с поправкой на выраженный национализм белой агитации («В жертву Интернационала», 1919; «Добровольческая армия, подобно витязю, освобождает Россию от большевиков», 1919; «Так хозяйничают большевики в казачьих станицах», 1918).

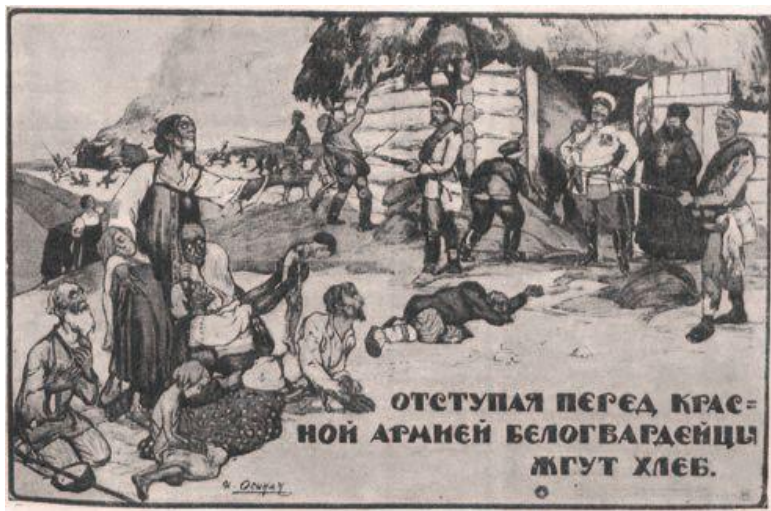


**РАНЕНЬЙ КРАСНОАРМЕЕЦ НАИДЕТ
СЕБЕ МАТЬ И СЕСТРУ В КАЖДОЙ
ТРУДЯЩЕЙСЯ ЖЕНЩИНЕ**

Алякринский П. Раненый красноармеец найдет себе мать и сестру в каждой трудящейся женщине. 1920. ГМПИР

Часть красноармейских плакатов акцентировала внимание на беспомощности упомянутых женских масс. На плакате А. Апсита «Отступая перед Красной Армией, белогвардейцы жгут хлеб» (1918) истощенные женщины в оборванной крестьянской одежде бессильно жмутся друг к другу, обхватив детей: одна из них риторически протягивает к врагам руку в лохмотьях. В. Дени изображает сцену расстрела крестьянки, стоящей на горе трупов с ребенком на руках, в нее целются офицеры армии Деникина под развевающимся флагом империи («Освободители», 1919). Другая группа охватывала сюжеты *заботы и работы в тылу*, следуя стремлению Ленина «перенести женщин из мира индивидуального материнства в мир материнства социального»²⁹: здесь женщина представала решительной медсестрой, хозяйкой и уже только затем – символом мира. Таковы плакаты «Раненый красноармеец найдет себе мать и сестру в каждой трудящейся женщине» (Алякринский П., 1920) и «День раненого красноармейца» (Апсит А., 1919), на которых сестра милосердия оказывает помощь воину. Впрочем, и эти репрезентации в целом следовали плакатам Первой мировой, а аналогичные сюжеты встречались в листовках Белой армии³⁰. Интересно, что в те годы образы благополучных и процветающих женщин расценивались как аполитичные и вражеские

(что совершенно изменилось к середине тридцатых). Полонский скептически описывает образ «почтенной женщины определенно буржуазного вида» с белогвардейского агитплаката, благословляющей «упитанного» юношу-офицера, как классово чуждый рабочему и крестьянину³¹, и с тех же позиций критикует плакаты Партии Народной свободы (1917). «На белом коне изображена верхом дородная боярыня в кокошнике, с мечом в правой руке и щитом на левой. На щите надпись “Свобода” <...>, но что именно сулит эта свобода крестьянину и что рабочему, плакат красноречиво умалчивает»³².



книги В. Полонского «Русский революционный плакат»,
1925

Агитпоезда

Новаторской формой передвижной выставки-плаката, позволившей значительно расширить аудиторию, стал агитационно-инструкторский поезд³³. Агитпоезда освещали минимальное количество сюжетов, оставляя в приоритете самые ударные политические вопросы: цели и перспективы революции, военные конфликты и «смычку города с деревней». Например, роспись поезда «Октябрьская революция» включала сцены борьбы с мировым капиталом и Антантой, композиции на темы союза крестьян и рабочих в войне и труде и сатиру на патриархальные обычаи: с 29 апреля 1919 года по 12 декабря 1920 года он совершил 12 больших поездок, побывав почти на всех фронтах.



Агитпоезд «Красный казак». Фото из книги В. Полонского «Русский революционный плакат», 1925

В блоке антипатриархальных сюжетов, кроме атеистических материалов, нашлось место и женской теме. Вслед за плакатами, агитирующими женщину стать для любого комсомольца «сестрой и матерью», росписи агитпоездов по большей части подчеркивали ее второстепенную роль в революции в качестве «работника тыла». Программными новшествами в них стали начинающаяся пропаганда «гигиены» как именно женской обязанности и появление отдельных вагонов с росписями, адресованными женщинам. На мой взгляд, именно на этом этапе женщина постепенно начинает выделяться и как субъект революционных изменений, и как социальная группа, и становится самостоятельным адресатом не только «разъяснительной работы», но и направленных лично к ней политических сообщений и призывов. Так, один из вагонов популярного, красочно расписанного агитпоезда «Красный казак»³⁴ содержал воззвание: «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!» Эта роспись – редкий пример агитации гражданской войны, где «советскую женщину», по крайней мере на словах, вербуют для прямого участия в политике и приглашают бо-

роться за свое отдельное имущество. Для сравнения, третий вагон агитпоезда «Октябрьская революция», отведенный «женской» теме гигиены, показывал героинь за уборкой улиц и мытьем помещений. Надпись гласила: «Хочешь одолеть заразу – победи грязь, а чтобы победить грязь – борись с разрухой». Поскольку на двух предыдущих вагонах изображались битва рабочего класса с гидрой контрреволюции и воинственные фигуры мужчин-пролетариев в огне и дыму сражения, тема преодоления бытовой грязи выступала сниженной версией политического участия, рутинной работой, которая отчасти противопоставлялась героизму. По свидетельству И. Ольбрахта, роспись «Красного казака» содержала сцены «как барыни в лаковых сапожках и с моноклями метут улицы и какие у них при этом кислые мины»³⁵. Таким образом, уборка по-прежнему оставалась специфически женской обязанностью, только теперь производилась руками женщин «враждебного» класса, пока казачки «участвовали в решении всех общественных дел».

Агитустановки

За недостатком транспорта в стране агитпоезда быстро вывели из эксплуатации, живопись на их стенах была смыта. Постоянным элементом политических парадов 1920–30-х стали их уменьшенные версии – агитавтомобили, перевернутые еловыми ветвями. На них монтировались карнавальные установки с репрезентациями классов, триумфами нового мира или обличительными картинами империализма. Например, в ленинградском шествии к 8-й годовщине Октября «аллегорические фигуры торжества социализма и независимости СССР» представляли в виде весов, «где социализм перетягивает капиталиста», а «фигура рабочего на постаменте протягивает огромную бутафорскую “фигу” буржую, предлагающему заем»³⁶. Женские персонажи появлялись в таких установках или агитационных сценках в виде редкого исключения. Это были классово чуждые «буржуазки» или «паразитки», как «кукольно одетая женщина» в образе Пьеро³⁷, «Мадемуазель Зи-зи» из театра «Красного Петрушки»³⁸ или хитрая Переписчица из персонажей ТЕРЕВСАТа – Театра революционной сатиры³⁹.

Красные и белые

Заключительное появление аллегорического женского образа в искусстве революционных лет, которое стало, наверное, итогом для всех тенденций, описанных в этой главе, состоялось не в живописи, а в мелкой пластике – фарфоровых шахматах «Красные и белые» (1922)⁴⁰ скульптора Натальи Данько. Сама идея шахмат как военной игры с двумя враждующими лагерями, отмеченными цветовой символикой, естественно продолжила героику плакатов Гражданской войны. Однако, как и на профсоюзных хоругвях, революционная геральдика здесь переплелась с отсылками к символизму и эклектике.





Данько Н. Шахматы «Красные и белые». Петроград – Ленинград, 1932. ГЦМСИР

Данько смягчила оппозиции, заставляя задуматься над глубоким сходством красных и белых аллегорий, принадлежащих одной эпохе. Скованные черными цепями бледные рабы-пешки Белой армии, чьи лица искажает печаль, решены в контрасте с пешками Красных – золотоволосыми крестьянами в красных рубахах, вооруженных серпами. Красный король, Молотобоец в пролетарской кепке, и Белый король, Смерть в латах и горностаевой мантии, предстают в ее трактовке Арлекином и Пьеро Советской России.

В этих образах тонко запечатлелись типы гендерных выражений ранней большевистской агитации. Хотя женских образов здесь всего два (Красная и Белая королевы), мужские белые фигуры представлены в чуть жеманных, изломан-

ных позах, в отличие от спокойно и уверенно стоящих Молотобойца и ладей-красноармейцев – он опирается на молот, прямо глядя вдаль, воины рабоче-крестьянской армии победно держат руки на поясе. Пара «Красная королева – крестьянка и Белая королева – аллегория богатства» – образует необычную инверсию образов. Красная королева с серпом и букетом, в длинном сарафане с вышитым подолом имеет мало общего с политическим идеалом «новой женщины». Скорее, она близка образу «России-матушки» 1910-х, хотя ее костюм почти лишен неорусских элементов – только красный венок на голове напоминает кокошник. Белая королева облачена в приспущенную с плеча тунику, расшитую золотом, у ее ног – рог изобилия, полный золотых монет. Этот образ, наоборот, интернационален: он перекликается скорее не с агитацией Белой армии, а с теми неоклассическими «Славами» и «Девами Победы», которые разбрасывали монеты по революционным площадям в 1920 году.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.