

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи



Александрова Анна Дмитриевна

**СИМВОЛИКА ГОСУДАРСТВЕННОЙ ВЛАСТИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ 1917–1929 ГОДОВ**

Специальность 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Научный руководитель:
доктор философских наук,
кандидат филологических наук, профессор
Кондаков Игорь Вадимович

Москва

2026

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Государственная символика в культуре России до и после 1917 года: социокультурный аспект	37
<i>1.1. Истоки представлений о символике в культуре России</i>	38
<i>1.2. Влияние идей символизма на литературу после революции 1917 года</i>	55
<i>1.3. Символика революционного перехода в новый мир</i>	63
Глава 2. В поисках символов раннесоветской государственности	71
<i>2.1. Культура как идеологический ресурс политической системы</i>	72
<i>2.2. Рождение новой раннесоветской государственной символики</i>	81
<i>2.3. Символика власти в трудах философов русского зарубежья</i>	100
Глава 3. Конструирование новой идентичности в раннесоветской художественной культуре	111
<i>3.1. План монументальной пропаганды</i>	112
<i>3.2. Политическая символика в раннесоветском искусстве</i>	126
<i>3.3. Новый мир в раннесоветском кинематографе</i>	150
<i>3.4. Светское против религиозного: символика раннесоветских праздников</i> ..	160
<i>3.5. Идея воспитания «нового» человека в литературном дискурсе</i>	172
Глава 4. Деконструкция «раннесоветского»: новое прочтение революционной символики	184
<i>4.1. Второй этап плана монументальной пропаганды в советской художественной культуре</i>	185
<i>4.2. Деконструкция раннесоветской политической символики в позднесоветской и постсоветской культуре</i>	207
<i>4.3. Влияние раннесоветской символики России на формирование знаков государственной власти в других странах</i>	218
Заключение	226
Список использованных источников, литературы и интернет-ресурсов	234
Приложение	264

Введение

Актуальность темы исследования

Вопрос о поиске новых символов всегда был актуален в политической культуре России: с приходом новой власти конструировалась символическая конструкция для формирования «нового человека», создавались и продвигались уникальные символы и эмблемы, становящиеся знаками времени, политическими лозунгами и побудительными факторами сплочения людей для решения общих актуальных задач.

Создание раннесоветской государственной символики приходится на непростое время для политической культуры России: революция 1917 года закончилась сменой власти, однако вопрос о необходимости создания новых символов власти какое-то время оставался открытым. Борьба со всем тем, что существовало до революции и создание проекта политической культуры, способствовали пересмотру ранее существовавших символов власти. На стыке этой борьбы и был разработан новый проект государственной символики.

В этом отношении опыт проектирования революционной (и любой иной властной или политически значимой) символики и эмблем поучителен и для современности, причем не только для национального самосознания и отечественной истории, но и в более широком – международном и глобальном – отношении, – как атрибутка общественно значимого социокультурного переворота, конца и начала истории.

Полезно изучить условия и формы борьбы за новые символы против старых (и наоборот), причины актуализации тех или иных символических форм, становящихся материалом для проектирования знаков нового времени, поводом для художественного и научного творчества вокруг или по поводу этой символики в историческом контексте культуры. Ведь речь в данном

случае идет о смене социокультурных парадигм, облекающихся в новые и старые символические формы¹.

Говоря о значимости раннесоветской символики для современной культуры, необходимо отметить тот факт, что она актуальна по сей день, в том числе с точки зрения «опыта прошлого» и популяризации революционной тематики в современном искусстве² в настоящее время. В одних случаях она является свидетельством великой истории и трагических испытаний, в других – сохраняет значение властных символов, демонстрирует силу и мощь Российского государства или напоминает о произведениях советской литературы и искусства. Поэтому изучение раннесоветской символики и механизмов ее смысловой интерпретации помогут лучше понимать, как эта же символика рассматривается современной культурой.

Революционная символика послужила основой для формирования знаков государственной власти в других странах, например, в Китае. Все это также говорит не только об актуальности исследованной темы в настоящее время, но и о значимости амбивалентного прочтения в интерпретациях символики в художественной культуре России.

Степень научной разработанности темы

Работы по изучению символики государственной власти следует разделить на несколько групп. Первая группа – исследования понятия «символ» в контексте культуры и идей символизма. В работах А.Ф. Лосева³, С.С. Аверинцева⁴, Ю.М. Лотмана⁵, Э.М. Спировой⁶, А.Е. Махова⁷, С.Т. Махлиной⁸

¹ Например, во время революции неслучайно были востребованы многие библейские образы и афористические высказывания (например: «Кто не работает, тот не ест!», «Кто не с нами – тот против нас!», «Не мир, но меч» и т.п.), приобретавшие новый – революционный и демократический – смысл.

² Многие революционные символы 1917 года актуальны и по сей день, например, пятиконечная звезда или красное знамя, московский Кремль и Дворцовая площадь.

³ Лосев А.Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. – 320 с.

⁴ Аверинцев С.С. Символ художественный // Он же. София – Логос: Словарь. 2-е испр. изд. К.: Дух і Літера, 2001, с. 155-161.

⁵ Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство—СПБ, 2002. – 768 с.; Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») / Сост. Р.Г. Григорьева, пред. С.М. Даниэля. СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.; Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.; Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры [в 3 т.]. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. – 242 с.

⁶ Спирова Э.М. Философско-антропологическое содержание символа. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 336 с.

культура представлена как определенный набор знаков и символов. А.Ф. Лосев проанализировал взаимосвязь символа и знака в истории культуры, С.С. Аверинцев исследовал диалогическую природу символа Ю.М. Лотман рассматривал знаково-символическую систему как единый механизм языков и отдельных текстов, в которых они рассматриваются как структурное единство, Э.М. Спирина исследует символ как единое понятие философской и культурной антропологии, а А.Е. Махов и С.Т. Махлина изучали символ как семиотическое понятие через эмблематику и смысл в культурных текстах.

Рассмотрение создания новых символов после революции, в контексте культуры и идей символизма, позволяет понять, как происходило формирование новой политической культуры и какое влияние на них оказывали политика и идеология.

Идеи русского символизма оказали большое влияние не только на русскую культуру начала XX века, но и на послереволюционную культуру и раннесоветскую символику. Поэтому обращение к работам таких авторов как, например, И.В. Кондаков⁹, Н.А. Хренов¹⁰, М.А. Воскресенская¹¹, В.В. Воскресенская¹², Е.А. Сайко¹³ и др., в которых рассматривается проблема понимания смыслов в русском символизме, позволяет понять, почему использование символов в политической культуре, особенно после революции 1917 года, имело большое значение.

⁷ Эмблемы и символы / Вступ. ст. и коммент. А.Е. Махова. [2-е изд., испр. и доп., с ориг. грав. 1811 г.]. М.: Интрада, 2000. – 366 с.

⁸ Махлина С.Т. Знаки, символы и коды культур Востока и Запада. СПб.: Алетейя, 2017. – 474 с.

⁹ Кондаков И.В. Русский масскульт: от барокко к постмодерну. М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 544 с.

¹⁰ Хренов Н.А. Символизм в искусстве начала XX века на фоне бифуркационного взрыва в русской культуре // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 2. С. 148-155.

¹¹ Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века: Социо-культурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков / Науч.ред. А.Н. Жеравина. М.: Логос, 2005. – 236 с.

¹² Воскресенская В.В. Идеи миростроения в эстетике русского символизма начала XX века // Теория художественной культуры. Вып. 9. М.: Государственный институт искусствознания, 2005. С. 372-413.

¹³ Сайко Е.А. Символизм: культурфилософская рефлексия в книжной культуре конца XIX – начала XX века // Научное и культурное взаимодействие в контексте развития книгоиздания, книгообмена и науки о книге: к 15-летию Центра исследований книжной культуры. Материалы Международной научной конференции, Москва, 08–10 ноября 2016 года / Отв. ред. В.И. Васильев. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Научный и издательский центр «Наука» Российской академии наук, 2016. С. 175-182.

Вторая группа – исследования, посвященные изучению символов как знаков государственной власти в контексте истории государства и его регионов. К этим исследованиям можно отнести работы таких авторов, как, например, Б.И. Колоницкий, П.К. Корнаков¹⁴, Н.А. Соболева и Н.Н. Лысенко. Б.И. Колоницкий¹⁵ рассматривает становление новых символов (флаг, герб и гимн) в период революции 1917 года. Противоположный подход применяют Н.А. Соболева¹⁶ и Н.Н. Лысенко¹⁷, фокусируясь на символах власти (герб, флаг, гимн) и их трансформации в общегосударственные эмблемы на протяжении столетий. Рассмотрение создания новых символов после революции, в контексте символов как знаков государственной власти, позволяет понять, почему идея о создании новых знаков государственной власти имела такое большое значение для идеологов раннесоветской эпохи.

Третья группа – исследования, в которых рассматриваются символы как изображения в геральдике (на гербах, панно, знаменах и т.д.). К таким исследованиям можно отнести работы А.Б. Лакиера¹⁸, В.К. Лукомского¹⁹, В.А. Поцелуева²⁰ и В.Г. Вилинбахова²¹. Они исследуют не только появление символов – изображений (эмблем) на гербах, знаменах, орденах, наградах и флагах, но и их значения в контексте взаимосвязи политики, истории и культуры.

Рассмотрение создания новых символов после революции, в контексте символов как изображений в геральдике, позволяет понять, почему идеологи раннесоветской власти хотели не просто поменять ранее существующие знаки государственности, но и те изображения, которые присутствовали на них.

¹⁴ Корнаков П.К. Символика и ритуалы революции 1917 г. // *Анатомия революции. 1917 год в России: массы, партии, власть*. СПб.: Глагол, 1994. С.356-365.

¹⁵ Колоницкий Б.И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012. – 319 с.; Колоницкий Б.И. *Погоны и борьба за власть в 1917 году*. СПб.: Остров, 2001. – 84 с.

¹⁶ Соболева Н.А., Артамонов В.А. *Символы России. Очерки истории государственной символики России*. М.: Панорама, 1993. – 208 с.

¹⁷ Лысенко Н.Н. *Русская государственная символика: Очерки*. Л.: Ленинградская панорама, 1990. – 37 с.

¹⁸ Лакиер А.Б. *Русская геральдика*. М.: Книга, 1990. – 397с.

¹⁹ Лукомский В.К., Типольт Н.А. *Русская геральдика. Руководство к составлению и описанию гербов*. Петроград: Имп. О-во поощрения художеств, 1915. – 51 с.

²⁰ Поцелуев В.А. *Гербы Союза ССР: Из истории разработки*. М.: Политиздат, 1987. – 166 с.

²¹ *Русское искусство эпохи барокко: Новые материалы и исследования* / Науч. ред. А.Г. Побединская. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1998. – 303 с.

Четвертая группа рассматривает взаимосвязь политики и искусства в раннесоветской и советской художественной культуре (как единый механизм, т.е. в контексте знаково-символической системы). К таким исследованиям можно отнести работы В.Ю. Вьюгина, В.В. Глебкина, Д.М. Фельдмана, А.И. Мазаева²², Б. Хеллман²³, В. Паперного и Б. Гройса. В.Ю. Вьюгин²⁴ анализирует, как революция повлияла на литературный дискурс. В книге В.В. Глебкина²⁵ представлено, как через ритуал происходит конструирование культуры повседневности в советские годы. Д.М. Фельдман²⁶ в своих работах специализируется на взаимосвязи поэтики и терминологии власти.

В работах В.З. Паперного²⁷ и Б. Гройса²⁸ поднимается абсолютно другой исследовательский вопрос – идея взаимосвязи революции, культуры и искусства, на культурных механизмах анализируется процесс превращения самой социальной реальности в своего рода тотальное произведение искусства, демонстрирующее массам величие и творческие возможности советской власти и ее мифологизированных демиургов, и вождей.

Рассмотрение создания новых символов после революции, в контексте взаимосвязи политики и искусства, позволяет рассмотреть, как символы из знаков государственной власти приобретают политико-идеологический контекст в художественной культуре.

Феномен советской художественной культуры изучен и в работах таких авторов, как, например, Е.Ю. Деготь²⁹, Е.А. Бобринская³⁰, И.Е. Светлов³¹, Г.

²² Мазаев А.И. Искусство и большевизм (1920-1930-е гг.). Проблемно-тематические очерки и портреты / Вступ. ст. Н.А. Хренова. М.: Едиториал УРСС, 2004. – 320 с.

²³ Хеллман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы / Авториз. пер. с англ. О. Бухиной. М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 560 с.

²⁴ Вьюгин В.Ю. Политика поэтики: очерки из истории советской литературы. СПб.: Алетейя, АНО «Женский проект», 2014. – 400 с.

²⁵ Глебкин В.В. Ритуал в советской культуре. М.: Янус-К, 1998. – 167 с.

²⁶ Фельдман Д.М. Терминология власти: советские политические термины в историко-культурном контексте. М.: ФОРУМ, НЕОЛИТ, 2015. – 480 с.; Фельдман Д.М. Красные белые: советские политические термины в историко-культурном контексте // Вопросы литературы. 2006. № 4. С. 5-25.

²⁷ Паперный В.З. Культура «Два». М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.

²⁸ Гройс Б. Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. – 400 с.; Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. – 168 с.

²⁹ Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. – 224 с.

³⁰ Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Арт-Медиа, 2013. – 495 с.

³¹ Светлов И.Е. Советский скульптурный портрет. М.: Наука, 1968. – 91 с.

Рауниг³²; в сборнике статей сотрудников Государственного института искусствознания³³, в котором были опубликованы работы И.В. Кондакова, Н.А. Хренова, Л.И. Сараскиной, Е.М. Петрушанской и Ю.А. Богомолова. Перечисленные авторы исследуют культуру оттепели и такие вопросы, как, например, реабилитация художественного авангарда начала XX века в эпоху оттепели или какое влияние на искусство оттепели оказали переходные периоды в советском искусстве. Именно во времена переходных периодов происходило конструирование новой идентичности, о котором говорят в своих работах Н.В. Синявина³⁴ и А.Ю. Чукуров³⁵; или в монографии, посвященной семантике праздника³⁶, в разделах которой И.В. Кондаков, Н.А. Хренов и Е.В. Дуков анализируют взаимосвязь между праздничными образами и культурой повседневности.

То, как политическая идеология влияла на развитие кинематографа XX века и превращала его в явление культуры, исследовано в работах Е.В. Сальниковой³⁷, Ю.А. Богомолова³⁸, Л.И. Сараскиной³⁹ и Н.М. Зоркой⁴⁰.

Рассмотрение создания новых символов после революции, в контексте взаимосвязи политики и искусства, также позволяет рассмотреть, как

³² Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке / Пер. с нем. и англ. А.В. Скидана, Е.А. Шраги; науч. ред. А.В. Магун. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. – 266 с.

³³ От искусства оттепели к искусству распада империи: сб. ст. / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Государственный институт искусствознания, Канон+, 2013. – 687 с.

³⁴ Синявина Н.В. Мифотворчество русской художественной интеллигенции 1900-1930-х гг. (на примере творчества К.С. Петрова-Водкина): автореф. дис. ... канд. культ.: 24.00.01. М., 2004. – 24 с.; Синявина Н.В. Структурные элементы и смысловое пространство концепта «Октябрьская революция» // Культурология: имя собственное (к 70-летию Андрея Яковлевича Флиера). М.: ООО «Издательство «Согласие», 2021. С. 384-399.

³⁵ Чукуров А.Ю. Современные стратегии конструирования идентичности и их репрезентация в художественной культуре конца XX в. – начала XXI в.: дис. ... д. культ.: 24.00.01. М., 2022. – 368 с.; Чукуров А.Ю. Искусство как способ интерпретации феноменов повседневности // Интерпретация культурных смыслов. Культурологические исследования 05: сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2005. – С. 108-112.

³⁶ Эстетико-культурологические смыслы праздника. Сб. ст. памяти А.И. Мазаева / Отв. ред. И.В. Кондаков. М.: ГИИ, 2009. – 460 с.

³⁷ Сальникова Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: URSS, 2008. – 471 с.; Сальникова Е.В. Эволюция визуального ряда в советском кино от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова (Библиотека Журнала исследований социальной политики). М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2010. С. 335–358.

³⁸ Богомолов Ю.А. Между мифом и искусством. М.: ГИИ, 1999. – 216 с.

³⁹ Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 582 с.

⁴⁰ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. – 544 с.

происходило конструирование новой реальности при помощи политической символики в художественной культуре советского периода.

В диссертации раскрыты и исследованы культурно-исторические закономерности и формы раннесоветской символики власти, принципы ее использования в художественной культуре советской России 1920-х гг.; показано, как символика революционного протеста последовательно превращается в символику победы революции, а затем – в знаки торжества революции над ее противниками и оппонентами, наконец – в знаки власти, как она утверждается во всех сферах жизни и культуры и приобретает тотальный и всеобщий характер, заслоняющий все остальные образы и идеи.

Объектом исследования является *раннесоветская символика государственной власти* России, которая отразила политически и эстетически не только приход новой, советской власти, установление нового государственного строя, но и – шире – идеологию советизма и большевизма.

Предметом является *отражение политико-идеологической символики и государственной эмблематики в художественной культуре советской России 1917–1929 годов.*

Цель исследования — выявить типологию культурных механизмов зарождения политико-идеологической символики и государственной эмблематики и их развития в художественной культуре России 1917–1929 годов и далее.

Для достижения данной цели необходимо решение следующих **задач**:

1. Сравнить политическую и эстетическую значимость символов в политической культуре, начиная с XVII в., когда символы и эмблемы стали использоваться не только как геральдические изображения, но и как маркеры власти, и после Октябрьской революции 1917 года.

2. Проанализировать, как идеологи раннесоветской власти создавали новую политическую культуру и как зарождалась новая советская символика государственной власти.

3. Показать, как политико-идеологическая символика и государственная эмблематика советской власти, став органической составной частью советской художественной культуры 1920-х годов, отразилась на содержании, поэтике и эстетике советской художественной культуры этого времени – в различных ее разновидностях, жанрах и стилях и какие социокультурные механизмы конструирования советской идентичности использовались в продвижении идеологии большевизма в массовую культуру.

4. Рассмотреть, как раннесоветская политико-идеологическая символика и государственная эмблематика использовались советской властью в советский и постсоветский период и как происходила их деконструкция в художественной культуре того или иного периода.

Хронологические рамки исследования

1917–1929 годы – время изменения отношения к художественной культуре⁴¹, ее поворота от эстетики в сторону политической пропаганды. В 1917 году состоялась революция, которая положила начало формированию новой политической культуры, идеологии и символов государственной власти. Произошел разрыв с историческим прошлым и резкое отторжение той культуры, которая существовала до революции. 1917–1922 гг. – период гражданской войны, когда символика становится маркером «свой-чужой». В 1924 г. (после смерти В.И. Ленина) начинается новая «борьба за власть», в результате которой И.В. Сталин становится лидером государства. Постепенно формируется сталинизм как авторитарная политическая система, которая оказала сильное влияние в том числе и на символы в художественной культуре России. Оба этих временных периода нашли свое отображение в использовании и интерпретации государственных символов в художественной культуре.

⁴¹ Концепт «художественная культура», к которому обращается автор, можно определить как системную взаимосвязь культуры и искусства. Художественная культура является еще и культурой восприятия – посредством эстетического взгляда на мир через призму литературы, живописи и других искусств, что обуславливает вариативность и многогранность мировосприятия. Именно в контексте художественной культуры символика государственной власти утрачивает свою идеологическую однозначность и политическую определенность и обретает смысловую емкость и идейно-эстетическую амбивалентность. В этом качестве символика преодолевает временные границы и становится метаисторической, представляя «большое время» культуры, – и не только национальной, но и мировой.

Источниковедческая база исследования

В основе изучения раннесоветской символики лежит не только визуальный материал: плакаты, архитектура, картины и т.д., но и произведения писателей – советских, которые пытались описать, изобразить и осмыслить то новое, что происходило в стране и способствовало обновлению социальной действительности и культуры, и писателей-эмигрантов, которые, находясь в эмиграции, не переставали думать о судьбе России и разрушении ее культуры.

Визуальные источники

Газеты, лозунги и агитационные плакаты (начиная с «Окон РОСТА»).

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство: монументальная скульптура и картины различных художников 1920-х годов, боны и медали и т.д.

Немые кинофильмы С. Эйзенштейна, Д. Вертова, Л. Кулешова, В. Пудовкина и др.

Вербальные источники

Законодательные акты и декреты советской власти; материалы политических дискуссий по вопросам культурной политики.

Публицистические источники: сочинения и публичные выступления А. Богданова, Н. Крупской, А. Луначарского, Л. Троцкого, В. Ленина, Н. Бухарина и др. политических деятелей Советской власти.

Литературные тексты В. Брюсова, А. Блока, М. Горького, В. Маяковского, С. Есенина и др.

Работы религиозных и политических философов русского зарубежья Н.А. Бердяева, Ф.А. Степуна, Г.П. Федотова, С.Н. Булгакова и др.

Первый тип источников – это визуальные, на примере которых можно увидеть, как и при помощи каких символических форм раннесоветская власть (далее советская власть) продвигала свою идеологию.

Второй тип источников – вербальные, проанализировав который можно изучить и проследить, с помощью каких приемов создавалась новая послереволюционная (раннесоветская) политическая культура.

При анализе обоих типов источников применены междисциплинарный, интертекстуальный и интермедиаальный подходы.

В качестве **теоретико-методологической основы** исследования послужили структурно-семиотический и междисциплинарный подходы. В основе структурно-семиотического подхода лежит концепция о семиосфере и концептосфере⁴². Семиосфера рассматривает культуру как множество знаково-символических систем. В рамках концепции семиосферы в данной работе будет рассматриваться создание раннесоветской символики в контексте взаимосвязи политики, культуры и идеологии.

В отличие от семиосферы, концептосфера более емкое понятие. В своей статье И.В. Кондаков⁴³, говоря о значимости концептосферы для культуры, подчеркивает, что она «обобщает образы и символы культуры, служит средством организации смыслового (социокультурного) пространства и его теоретического (культурфилософского или лингвокультурологического) обобщения (концептуализации)»⁴⁴. В рамках концепции концептосферы в данной работе будет рассматриваться как обретаемая государственной символикой художественно-эстетическая и интермедийная многомерность системы позволяет символическому содержанию выйти за рамки политики и узко понимаемой государственности и претендовать на культурно-историческое значение в границах «большого времени» (М.М. Бахтин).

В свете структурно-семиотического подхода символика государственной власти в данной работе будет впервые рассматриваться как многослойная и многозначная ценностно-смысловая система, опирающаяся в репрезентации своей политико-культурной составляющей на различные медиа и их

⁴² Термин «концептосфера» был введен акад. Д.С. Лихачевым. Термин семиосфера введен Ю.М. Лотманом.

⁴³ Кондаков И.В. Концептосфера русской культуры // Художественная культура. 2017. № 4 (22). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5269.html> (дата обращения: 10.10.2021).

⁴⁴ Там же.

взаимодействие. Это позволяет на многочисленных примерах проследить общие принципы и конкретные формы взаимодействия «политического» и «художественно-эстетического» в процессе трансформации и развития подобной (как правило, двухслойной) знаковой системы.

Междисциплинарный подход заключается в изучении механизма отражения и прочтения символов при помощи историко-культурных контекстов. В рамках междисциплинарного подхода в данной работе будет рассматриваться как государственная символика может не только соприкасаться с искусством и даже иногда становиться предметом искусства (в литературе, изобразительном искусстве, в театре и кино), но и, будучи преломлена через призму художественных практик и систему эстетических ценностей, утрачивать свою политико-идеологическую однозначность и прагматичность, становясь «каркасом» художественной культуры, организуя и систематизируя ее содержание вокруг «политической повестки».

Объединение представленных методов и их применение в данном исследовании дает возможность на примере различных контекстов (социального и политического, историко-культурного, художественно-эстетического, религиозного, философского) наиболее полно изучить представление о рождении раннесоветской символики и ее использование в художественной культуре России.

Гипотеза исследования заключается в признании возрастающей роли социально-политических символов в контексте государственной политики и художественной культуры России. Изначально символы использовались как изображения на гербах⁴⁵ и панно, интерпретация которых могла рассказать о роде или профессии владельца, однако после XVIII века символы стали рассматриваться и как знаки государственной власти, а после революции 1917 года – как знаково-регулятивная система советской культуры России 1917–1929 годов, включая художественную культуру.

⁴⁵ В конце XVIII века указом императора Павла I был учрежден «Общий Гербовник», в который заносились описания всех дворянских гербов вплоть до 22 ноября 1917 года.

Научная новизна исследования

Семантика государственной символики во многом зависит от того социально-политического и культурно-исторического контекста, в котором она формируется и развивается. Но, в силу противоречивости и изменчивости таких контекстов, символика государственной власти оказывается амбивалентной и может интерпретироваться различным и даже взаимоисключающим образом (например, с разных социально-политических, религиозных, социокультурных точек зрения). Новизна работы состоит в следующем:

Во-первых, в диссертации впервые показано, как революция 1917 года возрождает идею о создании политико-идеологической символики и государственной эмблематики, начатую еще при Петре I, осовременивая и адаптируя ее к построению раннесоветской культуры. Теперь символы воспринимаются не только как маркер власти или изображение на гербах, подтверждающих принадлежность к определенному сословию или профессии, но и как культурный механизм, продвигающий идеологию новой власти в массовое сознание. Был воспроизведен и авторитарный принцип властных взаимоотношений: император (Петр I) – наместник Бога на земле, церковь и государство в подчинении у царя–реформатора; при советской власти господствует атеизм, но вертикаль власти аналогичная: вождь революции – во главе партии и государства, вся политическая система – в подчинении харизматическому лидеру и заявленной им идеократии.

Во-вторых, впервые анализируется распад государственной символики предшествующего периода на составные знаково-символические элементы, взаимодействующие в дальнейшем между собой. Государственная символика становится многоуровневой знаково-семиотической системой. Так, после 1917 года государственную символику можно разделить на символы–знаки государственной власти, символы–изображения на этих знаках (официальная символика) и символы–изображения в художественной культуре

(неофициальная символика). Знаки государственной власти (флаг, герб, гимн) маркировали новую власть на государственном уровне и наглядно отражали политические идеи о новом мире и социалистическом порядке. Официальные символы: серп, молот, пятиконечная красная звезда, снопы колосьев и т.д. – отражали не только итоги революционных преобразований, маркировали те политические силы, благодаря которым произошла смена власти, но и внедряли в массовое сознание утопические планы построения социализма в советской России.

В художественной культуре формируется политическая символика, которая охватывала еще более конкретные образы, приобретающие вторичное политико-символическое значение, – образ пахаря и сеятеля, фигура рабочего, перековывающего «мечи на орала», буденовка как подобие древнерусского шлема и т.д. Сюда же входила и гораздо более проблематичная пропаганда идеологии: атеизм (в т.ч. отрицание христианских ценностей), формирование представлений о «новом человеке», свободном от груза прошлого, и т.д.

В-третьих, через гибридную символику политики и искусства рассматривается отражение борьбы дореволюционного и послереволюционного (раннесоветского и далее советского) в культуре 1917–1929 годов – как на политическом, так и на культурологическом уровне. Было изучено, как при помощи политической символики советская власть навязывала искусству несвойственную ему социокультурную роль – быть «инженерами человеческих душ» (И. Сталин) – и заданную ею идеологическую установку. Художественная культура и искусство становятся неофициальными символами новой власти. Отныне основной задачей искусства было не столько отразить картину происходящих событий с той или иной точки зрения, сколько сформировать новое общественное сознание, а нередко переделать его в духе последних партийных директив и указаний вождей. В результате искусство утрачивало самостоятельное культурное значение и превращалось в технический инструмент политической агитации и пропаганды.

С другой стороны, сравнение интерпретаций раннесоветской символики власти партийными идеологами советской власти и религиозных и политических философов русского зарубежья показывает, что и в этом плане наблюдается ее смысловая амбивалентность, на сей раз не на уровне прагматики, а на уровне семантики, становится возможным сравнить две точки зрения на культуру после 1917 года.

В-четвертых, впервые анализируется, как происходит процесс прочтения одних и тех же символов в художественной культуре в зависимости от выбранного ценностно-смыслового контекста – политического, социального, культурно-исторического, религиозного, художественно-эстетического и т.д.

Для победы в Гражданской войне и красные, и белые использовали символы как элемент игры в борьбе за массовое сознание. В ярких красочных плакатах, карикатурных изображениях или стихотворных агитках содержался определенный (нередко одинаковый) набор знаков и символов, который трактовался по-разному, в зависимости от политических целей и желаемого результата. Символика государственной власти, выступая в различных социально-политических и культурных контекстах, выявляла свою смысловую амбивалентность. Двойственность прочтения одних и тех же символов в зависимости от выбранного контекста позволяла как Красным, так и Белым «охватить» каждого из своих последователей. Впервые отмечена тенденция превращения «обычных изображений» в официальные символы новой власти и то, как изображение бытовой повседневности вступает в спор с идеологией, а художественная символика превращается в политический маркер власти.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Результатом революции 1917 года стало возрождение роли государственной символики в послереволюционной культуре (в том числе художественной культуре) и ее трансформация из системы геральдических мотивов в отличительный знак новой власти и ее политики. Теперь символы власти воспринимаются не только как политический маркер власти или часть официальной гербовой семантики, но и как самостоятельный культурный

механизм, продвигающий идеологию власти в массовое сознание и культуру. По аналогии с созданием Петром I политико-идеологической символики и государственной эмблемы, идеологи раннесоветской власти стали использовать государственную символику в качестве универсального средства своего политического и культурного самоутверждения.

2. В переломные исторические периоды, связанные со сменой культурных парадигм и политического строя, происходит резкое обновление государственной символики, а вместе с ней официальной идеологии, религиозных практик, художественной культуры, культуры повседневности, быта, психологии и поведения современников. После 1917 года государственную символику можно разделить на эмблемы (знаки государственной власти), официальную и неофициальную символику. В результате складывается оригинальная концептосфера раннесоветской культуры, выполняющая организующую и управляющую функцию по отношению не только к политике государства, но и к литературе и искусству, к самой повседневной жизни людей, к самосознанию отдельных личностей. Символика государственной власти представляет собой многослойную и многозначную знаковую систему, вписанную в различные ценностно-смысловые контексты (в том числе социальный, политический, религиозный, культурно-исторический, художественный, философский и т.п.) и отображенную в различных искусствах, составляющих в совокупности интермедийное целое – художественную культуру своего времени.

3. На примере борьбы дореволюционного и послереволюционного (раннесоветского и далее советского) в политике, искусстве и культуре в целом показывается, как, используя символические мотивы в художественной культуре и помещая их в уникальный смысловой контекст (политический, социальный, культурно-исторический и т.д.), советская власть преобразовывала художественные и религиозные мотивы в идеологические эмблемы, а отображение бытовой повседневности в искусстве наполняла политической символикой. При этом культура повседневности в своей исторической

конкретике вступала в неразрешимый спор с символическим изображением и идейным пафосом политических интенций. Одни и те же символы интерпретировались по-разному – в зависимости от выбранного контекста: политического, исторического, социального и т.д., что содействовало переходу дореволюционной культуры в послереволюционную (раннесоветскую и далее в советскую) – при опоре на подчас одни и те же концепты – вербальные и визуальные, подвергнутые идеологической и политической ресемантизации. Сложное взаимодействие художественно-эстетической символики и политической идеологии, представленной в виде агитационно-пропагандистских стереотипов; столкновение противоречивых интересов власти, творческой интеллигенции и трудящихся масс; культурно-историческая эволюция семантики символов государственной власти – главная «интрига» данного культурологического исследования.

Теоретическая значимость исследования заключается в изучении особенностей использования геральдических и государственно-политических мотивов в культуре России. Благодаря обращению к историческим документам, изучению того, как менялась концепция использования символов в период петровских реформ, до и после революции 1917 года, анализу художественной культуры на примере монументального искусства, кинематографа, литературы, и изучению работ религиозных и политических философов русского зарубежья в сопоставлении с советскими официальными и неофициальными мыслителями, становится возможным изучение рождения советской художественной культуры под другим ракурсом, нежели это было принято в истории советской культуры до последнего времени и поиск новых аспектов в интерпретации раннесоветской символики в художественной культуре России XX века, связанных с политизацией художественной культуры. *Во-первых*, это описание символов не просто как изображений на гербах, подчеркивающих статус или профессию, а как отличительного знака государственной власти, *во-вторых*, это поиск их смыслового значения в различных предметных областях, *в-третьих*, это эстетика власти и политизация поля искусства.

Научно-практическая значимость исследования заключается в том, что в данном исследовании было проанализировано развитие раннесоветской символики и ее взаимосвязь с культурой петровских реформ, искусством и политикой на протяжении 1917–1929 годов, а также то, как происходило прочтение одних и тех же символов в зависимости от выбранного контекста (политического, социального, историко-культурного, эстетического, религиозного), что позволяет проследить социокультурную динамику изменения самой символики в художественной культуре России в процессе перехода от дореволюционной эпохи к революционной и от революционной – к постреволюционной. Символика того времени легла в основу советской культуры, многие символы используются и в настоящее время, поэтому изучение «прошлого» помогает лучше понять современную культуру.

Результаты исследования могут быть применены при чтении лекций по истории культуры России, культурологии и искусствознанию. Материалы диссертации могут быть использованы при подготовке дипломных и диссертационных работ.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

В диссертации «Символика государственной власти в художественной культуре России 1917–1929 годов» проведен анализ механизмов зарождения и развития раннесоветской эмблематики в художественной и политической культуре России 1917–1929 годов, а также дальнейших трансформаций отражения исследуемой символики на протяжении XX века. Исследование как в целом, так и в отдельных частях соответствует п. 20. «Компоненты культуры (мифология, религия, искусство, образование, просвещение, наука, мораль и др.)», п. 32. «Культура и общество. Социокультурная динамика», п. 45. «Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции. Эволюция художественной культуры», п. 46. «Компоненты художественной культуры: искусство, художественная критика, публика, художественные институты, искусствознание, эстетика», п. 73 «Семиосфера и концептосфера культуры. Семиозис», п. 90 «Концепции

культуры как знаковой и символической системы» Паспорта научной специальности 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства.

Апробация результатов исследования

Основные результаты исследования были представлены автором в докладах на следующих мероприятиях:

- Конференция «Культурология–2015» (М.: РГГУ, 2015).
- Круглый стол «Великая русская революция: взгляд из современности» (М.: РГГУ, 2016).
- VII международная конференция «Развлечение и искусство» (М.: ГИИ, 2016).
- Конференция «Литература в системе культуры. К семидесятилетию профессора И.В. Кондакова» (М.: АСОУ, 2017).
- Презентация книги В.А. Лисичкина «Ленин (Ульянов-Бланк) В.И. и Святитель Лука (Ясенецкий-Войно В.Ф.)» (М.: Государственная Дума ФС РФ, 2017).
- VI Международная студенческая научно-практическая конференция «Межкультурная коммуникация: Запад – Россия – Восток» (Новосибирский государственный педагогический университет, 2017).
- Всероссийская научно-практическая конференция молодых ученых «Выбор власти & Власть выбора» (Ивановский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, 25–26 мая 2018).
- VI Международная студенческая научно-практическая конференция «Межкультурная коммуникация: Запад – Россия – Восток» (Новосибирский государственный педагогический университет, 2018).
- Всероссийская научная конференция «Современные методы изучения культуры–XV» (М.: РГГУ, 2023).

- Научная конференция «Феномен постправды в контексте возможных миров» (М.: РГГУ, 2024).

Основные результаты настоящего диссертационного исследования были опубликованы в 5 рецензируемых научных изданиях, включенных в Перечень ВАК, а также в 7 других изданиях – общим объемом 6 а.л.

Структура и объем диссертационной работы. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы (155 источников, 185 используемой литературы, в т.ч. 14 на иностранном языке) и приложения. Общий объем составляет 331 страница (с приложением).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность диссертации и ее научная новизна, обозначена степень разработанности проблемного поля, определены методология и источниковедческая база. Сформулированы объект и предмет исследования, поставлены цели и задачи.

Глава 1. Государственная символика в культуре России до и после 1917 года: социокультурный аспект носит историко-теоретический характер. После революции 1917 года происходит переосмысление важности символов и эмблем и обращение к петровскому пониманию их использования: символы и эмблемы стали использоваться не только как геральдические изображения, но и как маркеры власти, становясь платформой для пропаганды и агитации новых ценностей и идеологии нового мира. Идеологи раннесоветской власти также по аналогии с деятельностью Петра I стремились построить новый мир, где власть сосредоточена в определенных «руках».

Революция 1917 года разделила политическую культуру на «до» и «после» революции. В текстах литературных произведений, ознаменовавших собой первый опыт изображения «нового» человека в процессе его становления, происходит резкое, подчас слишком прямолинейное столкновение признаков дореволюционной и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культур. Создается новая политическая культура, в которой

происходит разрыв связи между культурой и временем, их замена на новое время, раннесоветскую (далее советскую) культуру и уникальную символику.

В параграфе 1.1. Истоки представлений о символике в культуре России рассмотрены тенденции использования символов в русской культуре вплоть до революции 1917 года. Они позволяют проследить, как менялось положение геральдики в России и почему символы имели такое большое значение для культуры в целом, а особенно для художественной культуры.

Символика в художественной культуре (в частности, в книжной культуре) появляется в период эпохи барокко (XVII–XVIII вв.) как аллюзия на окружающий мир. Идея внедрения политико-идеологической символики и государственной эмблемы в политическую культуру России как маркер власти принадлежит именно Петру I. Увидев, какое влияние оказывает использование эмблем на Западе (в гербах, например, использовались символы, которые могли рассказать о выдающихся подвигах / достоинствах своего обладателя и о знатности происхождения его рода), Петр I решил внедрить использование эмблематики в визуальные практики, в том числе в изобразительное искусство, чтобы начать процесс европейского просвещения и сакрализации власти монарха и его персоны, одновременно ослабляя власть церкви и реформируя патриархальные традиции. Однако после смерти Петра I в 1725 г. символы снова стали рассматриваться только как изображения на гербах и панно.

В параграфе 1.2. Влияние идей символизма на литературу после революции 1917 года исследовано, почему идеи русского символизма и культуры Серебряного века играли большую роль при формировании литературной программы после революции 1917 года. Осознав, какое влияние оказывает литература на формирование мышления, а символика – на формирование образа окружающей действительности, идеологи раннесоветской власти впоследствии стали использовать литературу как часть политической культуры и идейную платформу для пропаганды новых ценностей. В отличие от идей русского символизма, она (символика) была направлена на политическое конструирование образа нового мира и

раннесоветской культуры, а автор из свободного творца поневоле становился «заложником» новой парадигмы. Раннесоветская власть ставила перед собой задачу при помощи литературы воспитать «нового» человека, переключить массовое сознание с дореволюционного традиционного на новое – революционное, свободное от прежних традиций и религиозности.

В параграфе 1.3. Символика революционного перехода в новый мир исследован процесс конструирования образа революции как символа перехода в новый мир. Революция из царубийства превращается в «праздник трудящихся» (В.И. Ленин). Апелляция к массе, с подготовленной демократической программой, должна была пробудить желание борьбы за свои права. Постепенно в обществе стала все больше распространяться активная пропаганда того, что революция была необходима в России⁴⁶, она – единственный правильный способ «спасения России», которая сможет изменить сложившуюся ситуацию. Все это способствовало тому, что постепенно идея революции перестала носить негативный характер и стала восприниматься как символ ожидаемого перехода в новый мир. Ее представляли как идею борьбы за свои права, как победу над самодержавием и свободу простого человека от эксплуатации и насилия. На глазах читателей строился новый мир, уже без царя и самодержавия, без церкви и эксплуататорских классов, формировалась новая, раннесоветская культура и ее символика. Потеря осознания человеческих ценностей, обезличивание человека, коллективизм и атеизм – вот основы новой культуры и нового мира⁴⁷.

Глава 2. В поисках символов раннесоветской государственности состоит из трех параграфов. Идеологи раннесоветской власти стремились создать уникальный проект политической культуры, в основе которого лежал бы союз города и деревни и который бы продвигал ценности новой власти. Одновременно с этим нарастало противостояние дореволюционной и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культур. На стыке

⁴⁶ Например, об этом писал русский революционер-анархист П.А. Кропоткин в «Записках революционера» и Л.Д. Троцкий в своих сочинениях.

⁴⁷ См.: Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции. М.: АСТ, Хранитель, 2006. – 116 с.

этой борьбы встает вопрос о поиске новых символов государственной власти, отличных от тех, которые были приняты до революции 1917 года.

Создание новой раннесоветской символики государственной власти позволило не только выделить и идентифицировать власть на фоне других стран (флаг, герб и гимн), но и при помощи изображений (звезда, серп и молот), которые использовались на знаках государственности, закрепить итоги революции 1917 года в истории.

В отличие от идеологов раннесоветской власти, который представляли революцию как символ нового мира, противоположной точки зрения придерживались религиозные и политические философы русского зарубежья (Н.А. Бердяев, С.Н.Булгаков, Ф.А. Степун, Г.П. Федотов, В.В. Розанов, И.А. Ильин). Их работы — это отражение истинных мотивов, которыми руководствовались большевики: отказ от христианских ценностей (атеистические идеи, гонения на церковь), массовые волнения, покушение на царя и потеря осознания человеческих ценностей — вот те символы новой власти и будущего «социализма», которые распространяла революция, тот новый мир, которая она строила.

В *параграфе 2.1. Культура как идеологический ресурс политической системы* рассмотрены предпосылки к изменению роли культуры. Новая политическая культура становилась одной из идеологических платформ для пропаганды новых ценностей, транслируя интересы правительства, «окультуривая» массы и воспитывая «нового» человека. Одновременно с этим начинается процесс по уничтожению дореволюционной культуры, что приводит к конфронтации дореволюционной и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культур. Благодаря изменению роли культуры, рабочие и крестьяне становились главными действующими героями нового времени, тем самым они были «включены» в строительство раннесоветской культуры. Такое «включение» означало не просто проникновение коммунистических идей в массы, но и напоминание о том, почему революция была необходима для них самих, которое бы означало и

изменение отношения к революции 1917 года и конструированию новой реальности в художественной культуре.

В *параграфе 2.2. Рождение новой раннесоветской государственной символики* исследовано, как происходило утверждение новой властью символов и знаков государственности. Официальная государственная символика – флаг, герб и гимн – существовала и до революции 1917 года, однако воспринималась совершенно по-другому. Она выступала знаком отличия не только по отношению к другим государствам, но и определяла принадлежность к роду или профессии (например, как изображения на гербах и панно). Изображение звезды или красный цвет также использовались и ранее. Однако после революции все эти символы приобретают новое прочтение. Несмотря на то, что они имели разную историю создания, они были адаптированы новой властью к созданию раннесоветской культуры и продвижению идеологии в массовое сознание. Флаг, герб и гимн больше не воспринимались только как знаки государственной власти, теперь они становятся символами нового мира.

Серп, молот⁴⁸ и красная звезда – не просто изображения, они – официальные символы власти, которые также отражали идеологию идеологов советской власти. При этом происходит разделение символики на отдельные знаково-семиотические части: на внешнюю (знаки государственности) и внутреннюю (изображения символов на знаках государственной власти), а амбивалентность прочтения последних способствовала нахождению отклика у каждого человека (будь то крестьянин или рабочий), напоминая ему о том, что было и что стало с приходом новой власти.

В *параграфе 2.3. Символика власти в трудах философов русского зарубежья* представлен анализ взглядов религиозных и политических философов русского зарубежья (Н.А. Бердяев, Ф.А. Степун, Г.П. Федотов, В.В.

⁴⁸ На расчетных знаках «1 рубль» и «2 рубля» 1919 года уже присутствует новая символика: скрещенная эмблема серпа и полота в центре, по бокам – колосья пшеницы, внизу – лозунг «Пролетарии всех стран соединяйтесь». См.: Горянов И.М., Мурадян М.А. Бумажные деньги России (1769-2015). М.: Знак-Консалтинг, 2017. С. 162.

Розанов, И.А. Ильин) на революцию 1917 года. Вступив в дискуссию с новой властью, они стремились показать истинные мотивы идеологов советской власти, «бороться» с созданием новой культуры, обличая истинные мотивы использования символики, при этом отмечая отрицательное влияние революции на все сферы жизни, и не поддерживали культурную политику власти, считая, что для России революция 1917 года – это не переход в новый мир, а потеря осознания человеческих ценностей, обезличивание, атеизм и новые оковы в лице нового правительства, его идеологии и символов власти.

На примере их работ мы можем говорить не только о разных взглядах на идеологию, но и об идее использования революционной символики в другом контексте: как одни и те же символы трактовались в зависимости от интересов правящей элиты и что лежало в основе поиска новых символов.

В главе 3. Конструирование новой идентичности в раннесоветской художественной культуре проанализированы способы использования новой властью раннесоветской символики в художественной культуре, она (символика) приобретает политико-идеологический смысл и трансформируется из маркера власти в политическую символику.

Постепенно происходит процесс политизации искусства, когда оно становится рычагом управления массовым сознанием, воспитателем «нового» человека и платформой для пропаганды раннесоветской идеологии. Раннесоветское искусство изменило отношение к самому понятию «искусство», продемонстрировав его доступность для каждого, показав, что теперь искусство – отражает не эстетику, а культуру повседневности рабочих и крестьян, рассказывая об их жизни и о том, как она изменилась после революции 1917 года.

Художественная культура, в свою очередь, становилась новой формой развлечения и идеей игры между властью и обществом, в которой раннесоветская символика получает новую роль. Постепенно она проникают в литературный и художественный дискурс, обретает философский, нравственно-эстетический и политический смысл. Создается новое представление о

политической символике, которая становится «рычагом» воздействия на массовое сознание, при котором амбивалентность прочтения одних и тех же символов в зависимости от выбранного контекста (политического, социального, религиозного и т.д.) позволяла проводить пропагандистское воздействие на массы, постепенно формируя новую реальность.

Постепенно она приобретала все более четкие очертания, а идеология продвигалась дальше в массы, окультуривая ее и приобщая к строительству нового мира. Использование политической символики в художественной культуре на различных примерах позволяло наглядно продемонстрировать символы нового мира, которые противопоставлялись образу дореволюционного мира. Происходило конструирование новой реальности, формирование «нового человека», уничтожение дореволюционной культуры и окончательное закрепление революции как символа перехода в новый мир и ее итогов в сознании масс.

В *параграфе 3.1. План монументальной пропаганды* рассмотрено начало политизации искусства и то, как при помощи символики в художественной культуре происходит строительство нового мира в раннесоветском искусстве. В плане монументальной пропаганды, прежде всего, речь шла о разрушении памятников дореволюционной культуры, посвященных царской власти и самодержавию. Он должен был решить сразу несколько проблем: закрепить итоги революции в искусстве, продвинуть идею о том, что революция – символ перехода в новый мир (например, идея о том, что самодержавие – пережиток прошлого и в Европе давно свершилась революция), показать обществу, что борьба за свои права происходила не только в России (например, в виде изображения тех героев, которые не побоялись пойти против власти и чей пример показывал силу и мощь человеческого выбора), реализовать идею борьбы с памятью прошлого, уничтожив все памятники - символы дореволюционной власти, а также сплотить народные массы.

Была начата программа по политизации искусства: власть объявляла конкурсы на создание проектов памятников и скульптур. Для художников

диалог с властью становился единственной возможностью получения заказов. Постепенно открытие памятника превращается в некий «перформанс», соединяющий в себе план монументальной пропаганды, массовость и идею о новом послереволюционном досуге (на открытие памятника мог прийти любой желающий). План монументальной пропаганды воспринимался как первый шаг в конструировании советской идентичности и строительстве нового мира.

В параграфе 3.2. Политическая символика в раннесоветском искусстве проанализировано использование раннесоветской символики в художественной культуре: на плакатах периода Гражданской войны (1917–1922), в искусстве, на медалях и бонах.

Начатая трансформация символики из маркера власти в политическую символику окончательно приобретает политический подтекст именно во время Гражданской войны, когда происходила активная борьба за власть. При помощи политической символики происходит конструирование новой реальности и образа глобального врага, против которого происходило объединение, а амбивалентность прочтения одних и тех же символов в зависимости от выбранного контекста позволяла конструировать новую идентичность.

На плакатах наглядно демонстрировались отличия дореволюционной культуры от послереволюционной (раннесоветской и далее советской). Прежде всего, это было связано с идеей освобождения народных масс от царского гнета, с отстаиванием их интересов и идеологией новой власти, а после 1920 года также стала активно продвигаться идея атеизма, воспитания «нового» человека и тенденция изображения главных героев революции «в процессе работы».

Идеи, продвигаемые в агитационных и карикатурных изображениях, нашли свое отображение и в живописи, на бонах и медалях того времени. На них, наравне с плакатами и лозунгами, активно использовалась политическая символика, которая маркировала новую власть и отражала концепцию раннесоветского, а потом уже и советского мира.

В *параграфе 3.3. Новый мир в раннесоветском кинематографе* рассмотрена идея конструирования новой реальности при помощи политической символики через экран. Послереволюционный кинематограф формировал у зрителя при помощи политической символики новый взгляд на окружающую его действительность (кадры обновленной Москвы, идея о свободном человеке). Кроме того, в фильмах появлялись сцены того, как жили рабочие и крестьяне до революции (голод, отсутствие нормальных условий труда, произвол со стороны начальников) и как изменилась их жизнь после нее, таким образом революция показывалась как единственное решение в борьбе за свои права. Экран показывал и жизнь вождей революции, представляя их как обычных людей, что сильно контрастировало с дореволюционной культурой, где присутствовала строгая иерархия ценностей.

Во многих фильмах показывались политические символы новой власти, при помощи которых происходило конструирование новой реальности в кинематографе. На примерах представленных фильмов можно судить о том, что идеологам советской власти удалось трансформировать символику от знака государственной власти до политической символики, благодаря которой художественная культура стала платформой для политической пропаганды новых ценностей.

В *параграфе 3.4. Светское против религиозного: символика раннесоветских праздников* рассмотрено использование раннесоветской политической символики при формировании нового праздничного канона и ее роль при трансформации старых праздников в новые.

Для культуры послереволюционной России праздник становился не только формой массового развлечения, но и способом вовлечения масс в политическую активность посредством искусства, превращенного в инструмент эффективной агитации и пропаганды. Именно благодаря тщательно продуманной и реализованной в кратчайшие сроки программе: первый этап – смена календаря, второй – введение пятидневки и шестидневки, чтобы полностью вытеснить осознание воскресного выходного дня, как связующего

звена с церковными праздниками и религией (воскресенье – день посещения храма и память о воскресении Христа) и окончательно разорвать связь с традициями, существовавшими до революции 1917 г.

Нововведенные праздники становились символами нового мира, свершившейся революции, в котором больше нет места религиозным символам: 7 ноября – день памяти революции; 8 марта – праздник, посвященный роли женщин в революционных движениях; 1 мая – день Интернационала (далее – День международной солидарности трудящихся). Они противопоставлялись церковным праздникам, которые играли важную роль в жизни общества, что привело, в конечном итоге, к столкновению двух культур и к началу антирелигиозной кампании.

В параграфе 3.5. Идея воспитания «нового» человека в литературном дискурсе исследовано, как при помощи раннесоветской политической символики в художественной культуре происходило проникновение идеологии в литературу и воспитание «нового» человека. Литература должна была стать инструментом воспитания «нового» человека, рассказывая о новых культурных ценностях, идеологии и символах новой власти. Столкновение двух культур, противопоставление «нового» человека дореволюционному миру и критика царского режима – вот основные мотивы и политические символы раннесоветской культуры в художественной культуре того периода.

Приобщение к новой идеологии с ранних лет давало возможность воспитать новое поколение детей, которое в дальнейшем будет продолжать строительство нового мира. Потом эти дети, вырастая и становясь уже советскими гражданами, рассказывали бы уже своим детям о строительстве нового мира, т.е. становились продолжателями идеологии раннесоветского государства.

В главе 4. Деконструкция «раннесоветского»: новое прочтение революционной символики» проанализировано, как при помощи политической символики советской власти сначала удалось сохранить роль

идеологии в художественной культуре, а впоследствии быть причастной к деконструкции политической символики.

После 1930-х годов происходит переосмысление политической раннесоветской символики. В советской художественной культуре основным сюжетным мотивом становится формирование культа личности.

Искусство из формы игры между правительством и обществом, окончательно превращается в платформу политического воздействия. Идея борьбы между властью и художником, на фоне контрастов и противопоставлений, набирает масштабный оборот. Исчезает амбивалентность прочтения символических изображений, а художник становится «заложником» официальной политической культуры. Продвижение идеологии советской власти при помощи политических символов в художественной культуре постепенно способствовало формированию официального и неофициального искусства, в котором символика как политическая идеология вступала в явное противоречие с символикой как изображением культуры повседневности. Начинается процесс переосмысления раннесоветской политической символики.

Ситуация постепенно меняется уже после 1953 года, когда происходит развенчивание культа личности. Прежде всего стоит отметить, что в культуре периода оттепели о революции вспоминают не как о свершившемся историческом факте, а как о празднике трудящихся, какой ее и представляли в раннесоветской художественной культуре.

Процесс деконструкции политической символики начинается с появлением соц-арта, когда она (политическая символика) больше не стремилась продвигать идеологию власти, а показать, что существует альтернативный вариант искусства и продолжается и в постсоветский период.

В параграфе 4.1. Второй этап плана монументальной пропаганды в советской художественной культуре рассмотрено, как советская власть, адаптировав раннесоветскую политическую символику, использовала ее для закрепления итогов раннесоветской идеологии в советской художественной культуре.

Возрождение политической символики начинается уже в 1931 году и связано со строительством московского метрополитена. Этот этап можно охарактеризовать как второй этап ленинского плана монументальной пропаганды. Отражение революционных идей при помощи политической символики раннесоветской власти в искусстве можно увидеть на следующих станциях московского метро: «Площадь Революции», «Белорусская» (кольцевая), «Комсомольская» (кольцевая), «Краснопресненская» и «Киевская». Однако, в отличие от ленинского плана монументальной пропаганды, второй этап монументальной пропаганды затронул не только скульптуру, но и художественную культуру в целом. Как и при строительстве московского метрополитена, советское искусство следовало аналогичным тенденциям использования символики как взаимосвязи политики, идеологии и искусства в художественной культуре. Происходит возрождение революционной символики, а сама политическая символика используется уже советскими поэтами.

Однако идея борьбы между властью и художником набирала масштабный оборот. На картинах художников, которые не поддерживали официальную идеологию, мы видим не тот яркий и красочный реализм, который поддерживала власть, а именно «неприкрытую» красками повседневность, в которой строительство нового мира и обещанная новая жизнь так и остались в нереализованном проекте: однотипные дома, маленькие окна, политические заголовки газет и т.д. Начинается процесс переосмысления раннесоветской политической символики. Символика из маркера власти трансформируется, на примере их работ, в отражение бытовой повседневности, в которой власть все также осталась безразлична к проблемам «простого» человека, а революция ничего не изменила, что явно противоречило официальной идеологии. Аналогичная концепция складывалась и на плакатах того времени.

В параграфе 4.2. Деконструкция раннесоветской политической символики в позднесоветской и постсоветской культуре проанализировано, как происходила деконструкция раннесоветской политической символики.

Первый этап связан с появлением соц-арта. Политическая символика больше не стремилась продвигать идеологию власти, а пыталась показать, что существует альтернативный вариант искусства.

Второй этап связан с постсоветским периодом, когда символика приобретает интермедальность. Наступает новый этап в истории России: с распадом СССР меняется и символика. Символика в постсоветском периоде отражает конкретный исторический момент в культуре России, где впереди – неизвестность. Происходит деконструкция раннесоветской политической символики в историческом и культурологическом контекстах советской и постсоветской культур. Произошедшая смена знаков государственной власти подчеркивает, что несмотря на новые знаки, происходит переосмысление итогов прошлого, которое не требует полной замены знаков государственной власти.

В параграфе 4.4. Влияние раннесоветской символики России на формирование знаков государственной власти в других странах рассмотрена идея влияния раннесоветской символики на формирование знаков государственной власти другого государства. Революционная символика 1917 года оказала большое влияние на гербы социалистических стран (ГДР, КНДР и КНР). Например, по аналогии с использованием символики как маркера власти, КНР смогла по-своему использовать раннесоветские знаки государственной власти. Создание этих эмблем и использование их в качестве маркера власти стало возможным благодаря переломным моментам в истории России и КНР: с одной стороны, революция 1917 г., итогами которой стало создание раннесоветской культуры и приход новой власти, с другой – приход к власти КПК и создание Китайской Народной Республики.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы и возможные перспективы развития данной темы. Таким образом, становление и развитие раннесоветской символики можно разделить на следующие этапы:

1. 1917–1922 гг. (раннесоветский период) – формирование знаков раннесоветской государственности и политической символики;

2. 1922–1991 гг. (советский период):

1) 1924–1953 гг. (сталинский период) – переходный период, связанный со смертью В.И. Ленина и приходом к власти И.В. Сталина, формирование культа личности;

2) 1953–1964 гг. (оттепель) – приход к власти Н.С. Хрущева, напоминание о том, что благодаря революции, рабочим и крестьянам удалось построить «советский мир»;

3) после 1970-х годов (позднесоветский период) – самовыражение в художественной культуре в противовес советской идеологии и политическому искусству, происходит процесс деконструкции раннесоветской политической символики;

3. 1993 – н.в. (постсоветский период) – формирование новых знаков государственности и отражение изменений российской культуры повседневности.

В каждом из данных периодов происходило обновление раннесоветской символики, ее адаптация к новым запросам и использование не только как маркера власти, но и как способ политического воздействия в художественной культуре.

**Основные результаты диссертационного исследования отражены
в перечисленных ниже публикациях (общим объемом 6 а.л.)**

Статьи по теме диссертации, опубликованные в журналах, включенных ВАК при Министерстве науки и высшего образования России в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук:

1. *Александрова А.Д.* Символика советской власти в работах философов русского зарубежья // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 8–1(41). С. 76–84 (0,4 а.л.).

2. *Александрова А.Д.* 1917: поиск символов «новой культуры» // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2018. Т. 2. № 4 (36). С. 22–25 (0,4 а.л.).

3. *Александрова А.Д.* Новые символы в художественной культуре России революционных лет // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 1 (38). С. 58–63 (0,6 а.л.).

4. *Александрова А.Д.* Символика новой власти в монументальной пропаганде после 1917 года // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2022. № 1 (41). С. 112–125 (0,9 а.л.).

5. *Александрова А. Д.* Интерпретация раннесоветской символики в контексте знаково-семиотической системы // Верхневолжский филологический вестник. 2023. № 3 (34). С. 231–239 (1 а.л.).

Другие публикации

1. *Александрова А.Д.* Отражение революционных идей 1917 года в литературном дискурсе // Литература в системе культуры. К семидесятилетию профессора И.В. Кондакова: сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции, Москва, 15 апреля 2017 года / Министерство образования Московской области; Академия социального управления. Москва: Академия социального управления, 2017. С. 159–164 (0,3 а.л.).

2. *Александрова А.Д.* «Символы и Эмблемата» Петра I // Интерактивная наука. 2018. № 1 (23). С. 18–23 (0,7 а.л.).

3. *Александрова А.Д.* Художественный экран и революция 1917 года (диалог новой власти и масс посредством искусства) // Межкультурная коммуникация: Запад–Россия–Восток: Материалы Международной студенческой научно-практической конференции, Новосибирск, 07–10 ноября

2017 года / Под редакцией Е.Е. Тихомировой. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2018. С. 50–55 (0,3 а.л.).

4. *Александрова А.Д.* Художник и власть: проблема выбора (на примере биографии Е.И. Камзолкина) // Выбор власти & власть выбора: Сборник докладов Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых (с международным участием), Иваново, 25–26 мая 2018 года / Ивановский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации / Под ред. Д.С. Будановой. Иваново: Ивановский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. 2018. С. 11–15 (0,2 а.л.).

5. *Александрова А.Д.* Рождение раннесоветских праздников: символика новой власти // Вопросы культурологии. 2019. № 5. С. 14–20 (0,4 а.л.).

6. *Александрова А.Д.* Красные и белые: символика гражданской войны в художественной культуре // Межкультурная коммуникация: Запад–Россия–Восток: Материалы Международной студенческой научно-практической конференции, Новосибирск, 08–10 ноября 2018 года / Под ред. Е.Е. Тихомировой. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет. 2019. С. 44–48 (0,2 а.л.).

7. *Александрова А.Д.* Влияние раннесоветской символики России на формирование знаков государственной власти КНР в 1949 году // Восточная Азия: факты и аналитика. 2020. № 1. С. 59–70 (0,8 а.л.).

Глава 1. Государственная символика в культуре России до и после 1917 года: социокультурный аспект

После революции 1917 года возник вопрос о геральдике для новой власти. Идеологи раннесоветской власти не только хотели маркировать себя новыми эмблемами и символами, но и разработать концепцию новой культуры и идеологии. Проанализировав принцип использования символов и эмблем, как с их помощью Петр I, стремился укрепить власть (переход от геральдических мотивов, которыми украшались панно, картины и гербы, к маркеру власти), они стала использовать символику для продвижения своей идеологии. Кроме того, был заимствован и принцип властных взаимоотношений (император – Петр I – наместник Бога на земле, церковь – подчиняется государству; у идеологов раннесоветской власти – атеизм, но ситуация аналогичная: вождь революции – во главе государства, идеология подчиняется целям и задачам революционного государства).

Изменив отношение к революции (от разрушения к единственному варианту борьбы трудящихся масс за свои права), идеологи раннесоветской власти стремились разрушить то ценное, что существовало в России до 1917 года, а использование революционной символики должно было помочь в продвижении идеологии в художественной культуре.

Параграф 1.1. Истоки представлений о символике в культуре России

Символика в художественной культуре (в частности, в книжной культуре) появляется в период эпохи барокко (XVII–XVIII вв.) как аллюзия на окружающий мир.

Эмблема и символ тесно связаны с понятием «культура». Именно через культуру происходит процесс аккумуляции знаний и их передача. Определения понятия «культура» рассматриваются многими авторами, наиболее обобщенное из них – представление его как концепта. Ю.С. Степанов в своей работе «Константы: Словарь русской культуры» отмечает, что слово *cultura* в латинском языке является абстрактным и соответствует глаголу *colere*, который может переводиться как: 1. обрабатывать, возделывать; 2. взращивать; 3. населять, обитать. Концепт «культура» стал переосмысляться с развитием городской структуры и политических отношений. Она стала восприниматься как символ и синоним цивилизации. Существенные изменения в определении термина «культура» произошли начиная со второй половины XX века, времени культурологического поворота, изменения отношения к гуманитарным наукам и рассмотрения культуры как системы⁴⁹.

Если мы посмотрим на типологию культуры, то ее можно разделить на два больших раздела – материальную и духовную (концепт «художественная культура» вводится Ю. М. Лотманом в работе «Статьи по семиотике культуры и искусства»). Исходя из этого культура становится не просто «возделыванием земли», синонимом «образованности» или олицетворением искусства, а определенным набором знаков и символов, в котором нашли отображения те политические и социальные изменения, которые происходили в обществе.

Символ неразрывно связан, в первую очередь, с соотношением реального и воображаемого мира, события которого необходимо было запечатлеть, тем самым создавая историю⁵⁰. Трансформация роли символов в культуре

⁴⁹ Например, в книге А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко.

⁵⁰ Он аккумулируется все новыми и новыми знаниями, которые в конечном итоге будут использоваться антропологами и историками для реконструкции культуры, быта и жизни того или иного времени. Но прежде

происходит путем открытий и освоения окружающего мира, благодаря чему человеку становится доступным переосмысление себя и своего места в истории. Постепенно многие символы становятся знаками, которые становятся проводниками в поиске ответов на интересующие вопросы. При помощи знаков может происходить прочтение и интерпретация символов в культуре. Рассмотрим более подробно определения «знак» и «символ».

Об определении понятий «знак» и «символ» в своих работах писали А.Ф. Лосев и Э. М. Спирина. А.Ф. Лосев в своей работе «Проблема символа и реалистическое искусство» говорит о том, что «всякий символ вещи есть, прежде всего, ее отражение»⁵¹. Осмысление того или иного объекта\предмета приходит к нам через отражение символа. Отражаясь в определенном наборе смыслов, он преобразуется в понимание в сознании и мышлении человека. Автор также отмечает, что «всякий символ вещи в какой-то мере есть ее изображение»⁵². Для того чтобы символ смог преобразиться в некую субстанцию с формой, на которую накладывается определенное понимание того, что должно быть изображено, необходимо обобщение, как некоторая форма\символ, как сосуд, вмещающий в себя определенный набор понятий. Например, вишневый сад у А.П. Чехова. Образ вишневого сада — это не просто образ сада как такового, это типичный символ\набор отдельных черт вишневого сада, представляющих его символом уходящей России.

Таким образом, мы получаем, что символ — это не просто некий абстрактный образ видимого\осознаваемого нами объекта\субъекта – это, прежде всего, некая идейная образность, указывающая на другое\иное прочтение того, что мы видим, на скрытый смысл. Для расшифровки символа необходимо обратить внимание на знаки. Автор рассуждает о том, как выражение в дальнейшем может стать символом, который в будущем трансформируется в знак. Рассуждая о знаковой стороне символа, А.Ф. Лосев пишет: «...символ

чем расшифровать эти символы, они обратятся к основному понятию семиотики – к знаку, который потом впоследствии будет трансформироваться в символ и далее в эмблему.

⁵¹ Лосев А.Ф Проблемы символа и реалистическое искусство. Изд.2-е, испр. М.: Искусство, 1995. С. 21.

⁵² Там же, с. 21.

вещи есть ее выражение...самым существенным здесь является то, что выражение вещи всегда есть так или иначе ее знак, а без момента знаковости решительно невозможно добиться существенного определения символа»⁵³.

Автор в работе «Проблема символа и реалистическое искусство» также рассуждает и о том, что знак и символ, с одной стороны, неотъемлемо связаны, о чем говорилось выше, а с другой стороны, символ и смысл, «перенесенный с одного предмета на другой, настолько глубоко и всесторонне сливается с этим вторым предметом, что их уже становится невозможно отделить один от другого». В символах мы можем найти «тождество, взаимопронизанность обозначаемой вещи и означающей ее идейной образности».

Особенность знака выделяет и Э.М.Спирова в своей работе «Философско-антропологическое содержание символа»: «Во – первых, знак, превращаясь в символ, закреплял расширяющийся спектр представлений об окружающей реальности и о навыках (технических процедурах), позволяющих сжато фиксировать главное в этих представлениях. Во – вторых, обращаясь к знаку, затем к символу как к посреднику общения, партнеры основывались на обоюдной уверенности в идентичности знаний, которые они – каждый порознь – соотносят к этим знакам (символом), что практически подтверждалось результатами совместных действий общающихся сторон. В свою очередь от этих результатов зависело дальнейшее развитие первобытной символики»⁵⁴. Введение знака, с антропологической точки зрения, упрощало общение и понимание происходящего, так как набор символов мог оставаться одним и тем же или меняться, но значение могло варьироваться в зависимости от культуры и события.

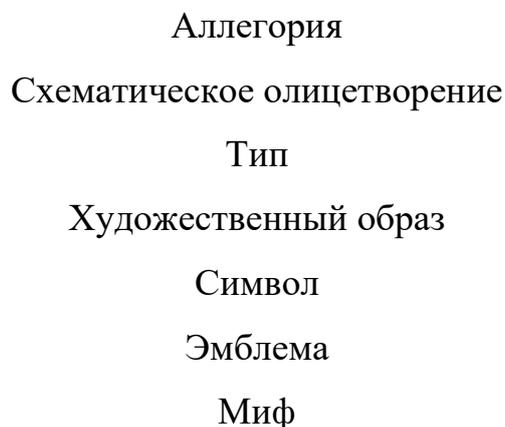
В итоге возникает тесная взаимосвязь символа и смысла, происходит их объединение в одно целое, образуя триплекс значений символ–смысл–знак⁵⁵.

⁵³ Лосев А.Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. Изд. 2-е, испр. М.: Искусство, 1995. С. 26.

⁵⁴ Спирова Э.М. Философско-антропологическое содержание символа. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. С. 187.

⁵⁵ Противоположной точки зрения придерживается Э.М. Спирова: «Символы подобны знакам в одном, решающем отношении: и символы, и знаки указывают на нечто, лежащее вне их самих». По мнению автора,

Подходя к проблеме сопоставления символа с другими художественными структурами, в которых также речь идет об отношении общего и индивидуального»⁵⁶, он (символ) по своей структуре может быть подразделен на следующие структурно-схематические категории⁵⁷.



Помимо А.Ф. Лосева и Э.М. Спировой, символы и знаки рассматривают А. Е. Махов и С.Т. Махлина. А.Е. Махов (например, «Эмблематика. Макрокосм»), и С. Т. Махлина (например, «Знаки, символы и коды культур Востока и Запада») в отличие от А.Ф. Лосева и Э.М. Спировой исследует символ как семиотическое понятие через эмблему и смысл в культурных текстах. Для А. Е. Махова эмблема – это словесно-визуальный жанр, а для С. Т. Махлиной – это набор определенных ритуалов и практик.

Существует и другой подход: представление о символах как об изображениях на гербах и панно, изучением которых занимается геральдика. К таким авторам относятся А.Б. Лакиер, В.К. Лукомский, В.А. Поцелуев и В.Г. Вилинбахов. Они изучали и изучают символы как изображения на гербах, т.е. как геральдику. Приведенные авторы по-разному рассматривают символику, знак и смысл, однако все они приходят к выводу, что символы и знаки очень важны для понимания культурных процессов.

существует путаница в словоупотреблении «символа» и «знака». Несмотря на то, что на первый взгляд, они несут одинаковое смысловое значение и могут показаться тождественными, существуют различия.

⁵⁶ Лосев А.Ф Проблемы символа и реалистическое искусство. Изд. 2-е, испр. М.: Искусство, 1995. С. 152.

⁵⁷Там же, с. 152.

Изначально символы использовались как изображения на гербах и панно, интерпретация которых могла рассказать о роде или профессии владельца, однако после XVI века, времени эпохи барокко, символика начинает использоваться и в книжной культуре⁵⁸. Эмблемы могли передать читателю определенный способ видения и осмысления реальности. При их помощи осуществлялась неразрывность общего смысла и образа. Эмблема символизировала заимствования из видимого мира, особенно из царства животных. А.Б. Лакиер в своей работе «Русская геральдика» пишет, что «всякому животному придавались особенные свойства и качества: один предпочитал символ льва как идею благородной отваги, другой змеи – символ хитрости и мудрости и т.п.»⁵⁹.

Но более конкретно об этом говорит Г.В. Вилинбахов в своей статье «Эмблематика барокко на русских знаменах первой четверти XVIII века»: «Структура барочной эмблемы – своеобразная “триада”, придававшая ей композиционное единство: изображение (*Pictura, icon, imago*), надписи или девизы (*inscriptio, motto*) и эпиграмматические надписи (*subscriptio*). Как правило, значения эмблемы возникали не отдельно от изображения, надписи и подписи, но при их взаимодействии. В результате этого возникал за видимым изображением метафизированный “умственный образ”. Каждая эмблема имела несколько значений. Благодаря тому, что эмблема служила для обозначения не самой изображенной вещи, а определенного “умственного образа”, ее границы зависели от богатства и характера ассоциативного плана и поэтому всегда были несколько расплывчаты»⁶⁰. В широкий обиход использование символов и эмблем вводится именно в период петровских реформ.

⁵⁸Ее проникновение связано со временем появления эмблематических книг. Символы и эмблема становятся центральными понятиями для культуры того времени.

⁵⁹ Лакиер А.Б. Русская геральдика. М.: Книга, 1990.

⁶⁰ Русское искусство эпохи барокко: Новые материалы и исслед.: Сб. ст. / Гос. Эрмитаж. Отд. истории рус. культуры; Науч. ред. А. Г. Побединская. СПб., 1998. С. 176.

XVII – XVIII века являются переломными в культурной политике России, особенно в отношении церковной и светской власти. Приход к власти Петра I, принятие церковной реформы и формирование светского типа государства – все это способствовало изменениям, произошедшим в культурной и политической жизни России. Постепенно культурная и общественная жизнь освобождается от жесткой цензуры со стороны церкви, и секулярная «эмблематизация» реальности проникает во все сферы жизни общества.

«Расширение области светской государственности привело к конфликтному распределению: государство присвоило себе эмблематику, оставив символизм в пределах церковной культуры. В петровскую эпоху это привело к резкому расширению эмблематической сферы и даже к агрессивному ее проникновению в церковную область»⁶¹, – отмечал Ю.М. Лотман. В повседневной и социально-политической сферах это напряжение между эмблематикой и символикой тоже постоянно ощущалось. Поэтому Петр I издает книгу, в которую вошли наиболее значимые символы и эмблемы для культуры России.

«Символы и Эмблемата» – собрание символов и эмблем, выпущенное в 1705 году по указу Петра I. Оно включает в себя 840 эмблем и краткое их описание с переводом на различные языки. Подготовкой к его изданию занимались Ян Тессинг и Илья Копиевский.

Источником для издания русской рецепции «Символы и Эмблемата» послужили сразу несколько книг француза Даниэля де ля Фея «Девизы и эмблемы», изданных в Амстердаме в 1691 и 1696 годах. Из собраний его книг было отобрано 840 рисунков–эмблем, которые составители разместили на правых (нечетных) страницах книги (по 6 гравюр на странице); на левых (четных) страницах поместили «символы» — пояснения к эмблемам. Каждый «символ» был переведен сразу на несколько языков: русский, латинский, французский, итальянский, испанский, голландский, английский и немецкий.

⁶¹ Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. С.-Петербург: Искусство – СПб, 2002. С. 586.

«На нечетных (правых) страницах помещены изображения, на четных – девизы на семи языках. Под названием эмблемы на голландском языке помещен девиз по-русски, напечатанный кириллицей, а ниже (в подборку) – на латинском, французском, итальянском, испанском, голландском и немецком. Пояснительный материал отсутствует. Обстоятельства, при которых была издана эта книга, нельзя считать окончательно установленными. Обычно считается, что до издания книги «Символы и Эмблемата» названия кораблям давались по сборнику де ла Фейя. Однако в нем девизов на русском языке не было, а если бы они переводились в разное время по различным поводам разными людьми, то такое совпадение было бы просто невозможным, что дает основание предположить какой-то общий русский источник»⁶².

Несколько слов о самом французском источнике. Сборник де ла Фейя содержал в себе 51 таблицу с 711 эмблемами. Первые две таблицы включали также гербы (по 12 на каждом). Так как в нашем источнике 840 эмблем, то возникает вопрос, откуда были взяты оставшиеся эмблемы. А.А. Морозов в свое время отметил: «Недавно установлено, что вторым источником для них послужило еще одно издание де ла Фейя – “Девизы и эмблемы любви” – сборник, составленный неким Парравиничи и напечатанный в Амстердаме в 1696 г. В нем было 24 таблицы с шестью изображениями на каждой, а всего 144 эмблемы. Как и в книге “Девизы и эмблемы”, девизы приведены в нем на семи языках»⁶³. Де ла Фейя заимствовал свои эмблемы из геральдического сборника, выпущенного в 1685 гравером Н. Верьеном в Париже, но с некоторыми изменениями⁶⁴.

«Сборник “Девизы и эмблемы” де ла Фейя производят поистине жалкое впечатление по сравнению с роскошными фундаментальными изданиями

⁶² Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени / XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. С. 215.

⁶³ Там же, с. 216.

⁶⁴ А.И. Маркушевич, сопоставив и проанализировав оба этих выпуска эмблем, пришел к выводу, что де ла Фейя полностью заимствовал эмблематический сборник Верьена и сделал его зеркальную перегравировку. Там же были взяты и девизы на латинском и французском языках. На остальные языки они (девизы) были переведены неким Генрихом Оффеленом. По книге Маркушевич А.И. О книжных редкостях. М.: «Книга», 1989.

эмблематик. Эмблемы в нем плохо награвированы, смазаны при печати, мизерны по величине. Одни заключены в круглую рамку (2,5x2,5 см), другие – в продолговатые “медальоны” с различными украшениями (3,5x2,5 см). В зависимости от величины они размещены по 12 и по 15 эмблем на каждой странице издания в малую четверку»⁶⁵. Безусловно, если мы сравним оформление книги де ла Фея и петровской, то увидим, что во второй из них, эмблемы достаточно больших размеров, заключены в круглые рамки и имеют четкий гравированный контур. Многие эмблемы, заимствованные французом, были в ней изменены в соответствии с представлениями, принятыми в русской культуре. Но, помимо эмблем, взятых из «Девизов и эмблемат», так же были включены и другие известные и популярные в Голландии эмблемы.

В 1705 г. по указанию Петра I в Амстердаме⁶⁶ начинается подготовка к созданию и дальнейшей реализации в массовое производство русского издания «Символы и Эмблемата»⁶⁷. Изначально книга создавалась в прагматических

⁶⁵ Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени / XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. С. 217.

⁶⁶ Культурная деятельность Петра I была связана с преобразованиями во всех сферах деятельности. Реформы в книгопечатании могли помочь подъему России и дальнейшему ее продвижению на европейском уровне. Освобождение печати из-под гнета церкви и патриарха способствовало реализации реформ. В ходе проводимых преобразований Петр I быстро осознал значение печати. Также этому способствовало путешествие в Европу в 1697–1698 гг. Посетив Амстердам, государь смог воочию убедиться во влиянии книгопечатания на общественную жизнь. В то время именно Голландия занимала первое место по печати в Европе. Петр I смог посетить знаменитые голландские типографии и ознакомиться с политической гравюрой, запечатлевающей все крупные события европейской истории. Понимая, что европеизация России не могла быть осуществлена в кратчайшие сроки, Петр I предпринял попытку издания русских книг на территории Амстердама и их дальнейшую реализацию в московских землях (для повышения грамотности и культуры). Для реализации своего замысла в 1698 г. голландскому купцу Яну Тессингу (игравшему важную роль в торговле с Россией через Архангельск) отдадут привилегию на печатание в Голландии и продажу в России книг на русском языке, карт и гравюр. К книгам он относился как к «обычному товару», за продажу которого можно было получить хорошие деньги, «поэтому его руководство русским книгоизданием за границей ограничивалось финансированием типографско-издательских работ и доставкой книг в Россию».

⁶⁷ Книга была настолько популярна, что в 1788 году известный врач Нестор Максимович-Амбодик издает Санкт-Петербургские «Эмблемы и символы избранные», в основу которых также лег амстердамский источник. Его издание было дополнено не только новыми эмблемами, но и попыткой описать и истолковать в своих комментариях, что и было изображено на титульном листе «Символы и эмблемата». Вот, что он писал: «В заглавии сей книги изображен портрет Петра Великого с окружающими оный приличными Эмблемами и символами, которые здесь представлены с описанием оных по порядку: I. Лучезарное солнце. — Всегда и везде таково. II. Восходящее солнце и прочие небесные светила. — Все прочие ему да уступят. III. Сияющее солнце и орел со своим младым птенцом, выпрыгивающий. — Велика надежда твоей империи. IV. Двуглавый коронованный орел со скипетром и державою, в груди коего святой Георгий, поражающий змея поверженного. — Вождь и защитник от врагов. V. Гора, отовсюду морем окруженная, и ветры, на оную дующие. Отнюдь неподвижна. VI. Лев, умертвляющий пса. — Кто его избавит? VII. Рука из облаков выходящая, в латы одетая и

целях, для оснащения боевых кораблей русского флота, однако вскоре, в связи с нарастающей популярностью (была переиздана трижды: в 1719, далее в 1788 и окончательно в 1811 годах), она стала использоваться в архитектурных, и изобразительных жанрах.

Книга открывается нам литографией юного государя, окруженного 8 эмблемами. Эмблема государя подписана следующим образом: «Красота и защищение от него»⁶⁸. На мой взгляд, все эти эмблемы рисуют и проецируют в общественное сознание образ идеального монарха, каким хотел быть и стремился себя показать Петр I.

Если мы посмотрим на первую из окружающих его эмблем, расположенную в левом нижнем углу, то увидим, что она представляет собою изображение льва на охоте, поймавшего и раздирающего свою добычу. Петр I отождествляет себя со львом, как с царем и самым сильным и властным правителем (говоря это, я подразумеваю соотношение представлений: лев – царь – повелитель). Фигура раздирающего льва несет в себе также параллель с оппозициями: лев\защитник ↔ добыча\враг\неприятель. Подпись; «Кто исхитит?» (т.е.: кто сможет противостоять силе льва?).

Рядом с ним изображен человек, спина которого сгибается под гнетом тяжелой ноши. Рядом гласит надпись: «Ниже не равное силам бремя». Это символизирует предстоящие исторические трудности, которые России необходимо преодолеть чрезвычайным напряжением сил, несмотря ни на что. Речь идет о формировании нового понимания жизни (после реформы календаря и изменения летоисчисления), с одной стороны, и осознании того, что временной промежуток, отведенный на петровские преобразования, очень мал, а замыслы царя-реформатора непомерно велики.

держащая меч с масличною ветвью. — Готов к войне и миру. VIII. Геркулес, на раменах (на плечах) носящий свет. — Бремя, равное силам. — Посредине, под образом Петра Великого, надпись символическая сия: От него красота и защита».

⁶⁸ Здесь и далее анализируются визуальные эмблемы и символы, иллюстрирующие главную книгу Петра I, а также сопровождающие их надписи.

Завершает нижний ряд эмблема с изображением рыцарской руки, увенчанной лавровой веточкой и мечом с подписью «К обоим готов». Речь идет о том, что сильный и уверенный в своих силах государь готов и к миру и к войне. Титул императора Петр I позаимствовал из византийской традиции, которая брала начало в Римской Империи. Голова императора увенчана лавровым венком, символизирувавшим не только власть от Бога, но истинную, собственно политическую власть. Меч, в данной эмблеме, выступает как символ охраны порядка и готовности вести борьбу и отстаивать свои приоритеты на государственном уровне.

По левой стороне, в центре, мы видим изображение двуглавого орла, держащего скипетр в левой ноге, а державу в правой. Он облачен в корону и рыцарские латы. Вообще символика двуглавого орла отсылает к византийской традиции помазания на царство и избрание «басилевса» как единого правителя Западной и Восточной империй. Россия в глазах Петра предстает державой, объединяющей азиатский Восток и европейский Запад. Орлом здесь также символизируется фигура самого Петра I, как защитника России от неприятелей и воплощения государственной стабильности. Надпись над гербовым символом гласит: «Приход на неприятелей равно и щит» (или: и нападение и защита).

Двухголовый образ формирует сразу нескольких концептов. Во-первых, это правитель всего, и защитник в одном лице, как уже отмечалось выше. Птица орел представляется как самый большой, опасный и сильный хищник, воплощение сильной и независимой власти. Именно поэтому фигура Петра I представлена здесь в образе орла. В то же время государь здесь выступает как мудрый, все понимающий и всех любящий отец своего народа. Во-вторых, двуглавый орел символизирует идею объединения России с Европой, вхождения в европейский контекст на равных основаниях с другими странами.

В левом верхнем углу мы видим изображение яркого света, падающего на деревья и окружающий мир. Надпись, сделанная над изображением: «Прочая уступят». Здесь мы видим дихотомию «свет – правда – просветление» – в противостоянии окружающему мраку, дикости, невежеству, которую несет в

своим державном статусе великий государь. Надпись звучит как заклятие против всего, что противостоит царю-преобразователю и его планам – вовне страны и внутри нее, как уверенность в победе прогресса над отсталостью. Над головой Петра I расположена эмблема, иллюстрирующая лучи солнца. Подпись говорит нам следующее: «Всегда и везде подобен». Фигура государя здесь символизирует солнце и исходящее от него всеобщее просветление, несущее свет просвещения всему народу.

Справа от нее – изображение подлетающего к солнцу молодого орла со своим потомством. Сверху надпись: «Надежда высока государства твоего». Петр I, как этот орел летит навстречу солнцу, воплощающего идеалы социального и культурного прогресса вселенского масштаба и надежду на продвижение и укрепление России среди других европейских государств, а орлиное потомство – это его народ, который следует за своим царем в светлое будущее.

Замыкает ряд эмблем изображение (справа по центру от государя), иллюстрирующее неприступную и одинокую скалу (утес) в море. Она (эмблема) увенчана надписью: «Неподвижен однако же». Здесь, я думаю, можно провести двойственную аналогию с хорошо защищенной и неприступной крепостью, которая отражает натиски врагов, с одной стороны, и как оплот истинного знания, веры и уклада, с другой.

Необходимо отметить, что все надписи сделаны на двух языках. Сверху начерчено обозначение на новорусском языке (т.к. Петр I провел реформу языка и шрифта, поэтому более уместно говорить именно о новорусском языке, как об особом феномене того времени), внизу мы видим подпись на латыни (что символизирует общеевропейский язык культуры, сохранившийся в этом статусе с древнейших времен). Весь рисунок заканчивается словами, иллюстрирующими статус Петра I как священного и самого благопристойного правителя не только русских, но и многих других земель. За ним следует обзор полного названия книги, когда и кем она была выпущена в Амстердаме (как

нам известно, первоначально книга была издана в Амстердаме и уже впоследствии попала в России с переводом на русский язык).

Завершает внутреннее описание книги титульный лист с оглавлением «Символы и Эмблемата Избранные»⁶⁹. Таким образом, мы понимаем, что этот сборник содержит в себе только определенный набор и количество символов, которые использовались наиболее часто или были популярны в заимствованных культурах. Список использованных сокращений и символов дается в конце книги в виде списка с постраничным разделением для наиболее удобного поиска необходимой эмблемы.

Книга выполнена в необычном содержании и характеристиках символов. Каждый лист, напечатанный для данной книги, разделен на два раздела. На правом развороте – мы видим изображения 6-ти различных эмблем в определенном пронумерованном порядке, иллюстрирующие различные сцены, а на левом – представлены символы, или краткое описание к каждому изображению. Это описание представляет собою наименования, переведенные на несколько языков. Сначала идет голландский язык, родной язык источника, далее нам представлен русский перевод, ниже идет описание на латыни, итальянском, английском и немецких языках. Однако несмотря на то, что описания выполнены на различных языках, сразу возникает вопрос, почему более детальные отображения, где представлено, что именно значит этот рисунок (подразумевается не просто название эмблемы, а именно специфика использования надписи, ее значение) выполнены на всех языках, кроме русского. Из этого следует, что книга была рассчитана на узкий круг читателей, которые владели знаниями иностранных языков, в том числе и на иностранных гостей, которых было много в петровское время.

Прежде всего, это связано с назначением геральдических символов в русской культуре⁷⁰. Как нам известно, из биографии великого государя, он много посещал европейские страны, перенимал некоторые их обычаи, которые

⁶⁹ Символы и Эмблемата, иллюстрация.

⁷⁰ По мнению автора исследования.

впоследствии были внедрены в русскую культуру как, например, реформа смеха. Следовательно, о специфике использования того или иного символа «русский человек» знать не мог, так как практически все они были заимствованы из европейской культуры, а до царствования Петра I мало кто выезжал за границу и знал иностранные языки.

Таким образом, получается следующее: Петр издает книгу в России вроде бы для широкого круга читателей, но при этом лишь кратко знакомит с уникальностью использования обозначения самого символа. С одной стороны, он подготавливает почву для проведения своих реформ, где могли бы использоваться эмблемы, а, с другой стороны, он не дает полной информации, сохраняя некоторую монополию в распространении знаний. Поэтому здесь, на мой взгляд, мы можем говорить о предназначении этой книги для «русского человека» скорее, как краткий путеводитель по эмблемам и символам, заимствованных и использованных в культуре России, а для иностранного гостя или для иностранного зодчего – это руководство, как правильно читать, интерпретировать тот или иной символ и использовать в государственных целях (если мы говорим об архитектуре и символах власти в изобразительном искусстве).

Если с содержанием книги более или менее понятно, то с принципом подбора символов возникают некоторые вопросы. Прежде всего, по какому принципу происходит подбор тех или иных символов и соотнесение их в одну ячейку для интерпретации и почему именно эти изображения были выбраны для включения в данный источник. Проанализировав «Символы и Эмблемата», можно сделать вывод, что изначально эмблемы носят идеологическую окраску, иллюстрируя образ «благородного монарха», как может показаться на первый взгляд. Например, если вы возьмем, изображение слона (№ 19)⁷¹ и прочитаем надпись: «Сила моя равна есть благодеянию моему» или эмблему орла (№ 17)⁷² с надписью: «Вождь и оборонитель против неприятелей». Здесь

⁷¹ Символы и Эмблемата, иллюстрации. С. 8.

⁷² Там же, с. 6.

прослеживается отсылка к орлу, о которой было написано в начале анализа источника, а также аллегория, иллюстрирующая образ слона как сильного и благородного животного. Речь, конечно, идет не только о славе и могуществе российского монарха, но и о величии России. Если рассмотрим другие изображения, то увидим отсылку к секуляризованным библейским мотивам, которые становятся особенно популярны в эпоху барокко и при использовании изображений в геральдике.

Эмблема под номером 45⁷³ изображает купидона, собирающегося бросить свою стрелу в огненный столп. Слева, на развороте надпись гласит: «Скоро родился, скоро исчезе», которая напоминает нам о тщете молодости и любовных страстей, о неизменной судьбе каждого человека, которого в конце земной жизни ждет смерть. Рядом с ней, под номером 46⁷⁴, мы снова видим купидона, но здесь он предстает безоружным (выпустившим из лука стрелу); он держит в руке маску – «второе лицо». Символ подписан так: «Надлежит лицемерить». Человек, представая перед окружающими, имеет как бы двойное лицо: маску – для всех, одевая которую, он кажется другим человеком, скрывая свое истинное лицо. Эмблема предписывает каждому не открывать свою душу первому встречному и защищать свое «я», свою любовь от посторонних взглядов. Эта группа эмблем, показывает нам характерные мотивы библейских сюжетов в их новоевропейской, барочной интерпретации.

Еще одна группа эмблем служит мотивацией стремления к образу «благородного человека и примерного подданного». Приведем несколько иллюстраций: «Изображение под номером 90⁷⁵ показывает нам очертания небольшого оазиса, образ райского уголка; подпись здесь такова: «Аз покрываюсь своею благодетелию». Или, например, под номером 117⁷⁶ мы видим молодого юношу, держащего в одной руке лук без стрелы, а в другой – предмет, напоминающий книгу. Слева символ подписан так: «Истинная любовь

⁷³ Символы и Эмблемата, иллюстрация. С. 16.

⁷⁴ Там же, с. 16.

⁷⁵ Символы и Эмблемата, иллюстрация. С. 30

⁷⁶ Там же, с. 40.

смотрит токмо на единое число». Несмотря на то, что эти эмблемы были выделены автором в отдельную группу, ее можно соотнести, скорее, с эмблемами с нравственно-религиозным подтекстом, так как данный вид изображений, можно охарактеризовать как воспитательное наставление и жизненное напутствие подрастающему поколению.

Завершает список эмблем и символов к ним «Index Symbolorum»⁷⁷ – краткий перечень всех эмблем на латыни с пронумерованными страницами, для более удобного поиска нужного символа. Здесь хотелось бы также отметить, что, так как этот краткий перечень переведен на латинский язык, то для тех, кто не владел им, был весьма затруднителен поиск нужного изображения, что опять-таки доказывает предположение о том, на кого рассчитано данное издание – на образованную элиту, просвещенное дворянство. Главным же эффектом, на который рассчитывал Петр, было использование *языка визуальности* для перевода ценностей европейской культуры, минуя вербальные практики, поверх языкового барьера.

Заимствовав основы использования западной геральдики, Петр I адаптировал использование эмблемы сначала в прагматических, а потом и в просветительских целях. Начиная свою реформаторскую деятельность, ему необходимо было укрепить не только свою власть, но и маркировать себя как «русского царя». Увидев, какое влияние оказывает использование эмблем на Западе (на гербах, например, использовались символы, которые могли рассказать о выдающихся подвигах / достоинствах своего обладателя и о знатности происхождения его рода), Петр I решил внедрить использование эмблематики в визуальные практики, в том числе в изобразительное искусство, чтобы начать процесс европейского просвещения и вместе с тем – сакрализации власти монарха и его персоны, и одновременно – ослабления власти церкви и реформирования патриархальных традиций. Сегодня, три века спустя, мы видим, что замысел царя-реформатора ему, в конечном счете, вполне удался.

⁷⁷ Символы и Эмблемата, иллюстрация.

Тенденция использования символов и эмблем, начатая еще Петре I, имела огромный успех⁷⁸, однако, постепенно роль символов и эмблем стала сводиться к изображению на гербах и панно, а как маркер власти – стали утрачивать свое значение. Это было обусловлено несколько причинами: во–первых, приемники царя-реформатора продолжали курс на европеизацию, а во–вторых, после правления Петра I больше не было таких переломных моментов, при которых необходима была бы смена символов государственной власти.

В конце XVIII века был учрежден «Общий Гербовник», в который заносились описания всех дворянских гербов вплоть до 22 ноября 1917 года. Многие эмблемы и символы были заимствованы из петровской книги, но изменены по аналогии с западными образцами. Символы из маркера власти становятся изображением на гербах и панно, подчеркивающим идею «особого статуса», направленным на подтверждение благородного происхождения. Например, на гербе рода Хитровых⁷⁹, красуется изображение короны, а внутри перекрещенные шпаги. В «Символы и Эмблемата» Петра I есть аналогичная эмблема под номером 137⁸⁰. На ней изображена корона, одетая на две перекрещенные ветки. Надпись и девиз так же различаются. Или же герб рода графов Генриховых⁸¹. На нем мы видим изображения короны, руки с мечом, львов и двуглавых орлов. Изображение короны схоже с изображением из петровской книги №237⁸², так же можно отметить и комбинацию разных символов и эмблем, взятых из данного источника (львы, орлы, руки и мечи).

⁷⁸ Например, в манифесте о «Полном гербе Всероссийской Империи» (1800). На нем символы и эмблемы используются и как маркер власти и как знак отличительности. Манифест- отображение отличительной власти Павла I. На гербе присутствуют эмблемы и символы всех земель, входящих в состав Российской Империи и родовой герб отца Павла (земли не входили в состав РИ), но главная особенность – в центре всех гербов, эмблема орла у которого на груди - знак мальтийского ордена. Невзирая на то, что данное изображение герба, так и не было издано, стоит отметить масштаб данного проекта и то, что символы и эмблемы выполняли функцию маркирования власти, а их изобилие и особый декор призван был показать всю мощь императорского дома.

⁷⁹ Общий гербовник Дворянских родов Российской Империи. URL: <http://gerbovnik.ru/volume/21.html> (дата обращения: 20.09.2019).

⁸⁰ Символы и эмблемата, иллюстрация. С. 46.

⁸¹ Общий гербовник Дворянских родов Российской Империи. URL: <http://gerbovnik.ru/volume/21.html> (дата обращения: 20.09.2019).

⁸² Символы и эмблемата, иллюстрация. С. 80.

Эмблемы двуглавого орла и льва достаточно популяризированные изображения в петровской книге. Украшение гербов всевозможным декором, использование анималистических изображений, для выделения своего рода, использование атрибутов власти, особых, отличительных черт, девиз и многое другое – вот те приемы, которые использовались в то время. Что, собственно говоря, мы и наблюдаем на гербах того времени. Вплоть до 1917 года всеми гербами, символами и эмблемами занимался Департамент Герольдии и Гербовое Отделение, основной деятельностью которого – изучение родословной линии и составление гербов.

Однако, с приходом революции 1917 года, возникает вопрос о значимости символики для новой власти.

***Параграф 1.2. Влияние идей символизма на литературу после революции
1917 года***

Идеи русского символизма оказали большое влияние не только на русскую культуру начала XX века, но и на послереволюционную культуру и раннесоветскую символику. Изучением культуры Серебряного века занимались такие ученые как: М. Л. Гаспаров (например, в своей статье «Поэтика «Серебряного века»»), рассматривает поэтику «серебряного века» как поэтику русского модернизма и ее влияние на литературу в целом; С. Ф. Дмитриенко (в книге «Антология русской поэзии. Серебряный век») акцентирует внимание на творчество поэтов Серебряного века; М.А. Воскресенская (например, в книге «Символизм как мировидение Серебряного века») исследует его в аспекте философии культуры; о проявлении русского символизма в своих работах изучают И.В. Кондаков (например, в статье «Страшный праздник» русской культуры: памяти Серебряного века»), Н.А. Хренов (например, в статье «Эпоха символизма: от традиционных к новым системам видения, утверждаемых в возникающей визуальной культуре»), В.В. Воскресенская (например, в статье «Идеи миростроения в эстетике русского символизма начала XX века»); в работах В.Ф. Асмуса – на примере творчества А. Белого, А. Блока и В. Иванова рассматривается символизм как многогранное явление в культуре, оказавшее влияние на политику, литературу и искусство.

Литературные тексты Д.С.Мережковского⁸³, В.Брюсова, С.Соловьева⁸⁴, А.Белого, А.Блока и т.д. дают представление о том, что такое символизм в культуре и литературе конца XIX – первой четверти XX века⁸⁵. Отправной точки русского символизма считают вторую половину 1880-х годов. Д.С. Мережковский выпускает книгу «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», В.Я. Брюсов с 1894 – 1895 годов публикует

⁸³ Д.С. Мережковский и В. Брюсов представители старших символистов.

⁸⁴ С. Соловьев, А. Белый, А. Блок, Эллис (Лев Львович Кобылинский) – вот те немногие представители младосимволистов (второе «поколение» символистов) в России. В их творчестве на передний план выдвигаются проблемы философии и восприятия мира через взаимосвязь светского и духовного.

⁸⁵ Из узкого круга читателей, постепенно символизм проникает дальше в культуру и становится частью целого литературного движения.

три сборника «Русские символисты», в которых поднимаются вопросы о смысле и пути литературного движения.

Вообще творчество В.Я. Брюсова во многом отличается от идей Д.С. Мережковского. В отличие от Д.С. Мережковского, В.Я. Брюсов рассказывает своим читателям о концепции символизма⁸⁶: «Из этого следует, что не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символическое произведение надо вчитаться; воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора...символизм имеет свою область и своих читателей, пусть же другие школы признают это, а сам он пусть довольствуется тем, что ему принадлежит»⁸⁷. Из узкого круга для читателей, постепенно символизм проникает дальше в культуру и становится частью целого литературного движения.

Впервые заговорив о связи символизма и роли литературы в культуре, А.Белый отмечает следующее: «Так, прошлое литературы – религия без цели, без смысла, но в образе; будущее в литературе – это формы религиозных целей, но без живых образов. И потому-то формы религиозных целей отрицают религию жизненного ритма, т. е. религию без ясно определенной цели; и потому-то жизненный ритм отрицает религию в телеологических построениях разума, науки и общественности. Религиозное прошлое литературы (литература как поэтический миф) борется с религиозным будущим литературы (литература как средство пересоздать жизнь). Литература как средство в этой борьбе вырождается в голую тенденцию; литература как самоцель вырождается в стилистику и академизм. Живой религиозный смысл литературы затемняется здесь и там; литература разлагается, с одной стороны, в пустое слово; с другой стороны, она разлагается в пустую мораль»⁸⁸.

На передний план выходит выражение отношения художника/писателя к происходящим событиям посредством определенных символов и знаков и

⁸⁶ Его работа направлена в первую очередь на то, чтобы объяснить отличия символизма от декадентства и на примерах показать, как формируется понимание символов.

⁸⁷ Русские символисты, вып. I. М., 1894. Датируется 1893 г. по цензурному разрешению.

⁸⁸ Белый Андрей. Луг зеленый [Текст]: кн. ст. / Андрей Белый. М.: Альциона, 1910. 247 с.

использование различных аллегорий, где при помощи символов происходит объединение мира вещей и мира идей (недосказанность, таинственность и загадочность) и поднимались актуальные вопросы общественной мысли. Литература является тем самым двигателем и той отправной точкой, благодаря которой и сохраняется душа тех событий, произошедших в истории. Получали свое широкое распространение мысли об отношении к власти, к культуре того времени, к историческим процессам и т.д. Использование символики в литературных текстах позволило создать «мост» между общественным, культурным и политическим началом. Проникновение символики в литературу помогает нам не просто понимать и правильно интерпретировать события, но и взглянуть на события под другим ракурсом – символики. Например, статья Д.С. Мережковского «Грядущий хам», в которой автор рассуждает об истоках революции 1905 года и человеческих взаимоотношениях, затрагивает тему Запада и России. Или стихотворение В.Я.Брюсова «Грядущие Гунны». С помощью различных аллегорий и символических мотивов создавался уникальный особый мир, в котором посредством игровой формы происходило обнажение истинных мотивов и тех событий, которые происходили.

«Новый» этап символизма в литературе начинается уже после революции 1917 года. В отличие от идей русского символизма, при которых автор сам выбирал сюжет, а символы помогали передать его мысли, использование символов после 1917 года было направлено на конструирование образа нового мира и раннесоветской культуры. Литература постепенно становится частью политической системы, а автор из свободного творца – в «заложника идеологии».

В январе 1918 года, через два месяца после Октябрьского переворота, А. Блок пишет поэму «Двенадцать», сразу разделившую ее читателей на восторженных поклонников и возмущенных противников. Поэму не приняли З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский, И.А. Бунин и многие другие. Например, З.Н. Гиппиус в своем очерке назвала А.Блока «потерянным дитем» и осудила его

позицию по отношению к России⁸⁹. Г.В. Иванов в «Петербургских зимах» вспоминал, что Н.С. Гумилев, говоря о поэме «Двенадцать», считал, что А. Блок, написав ее, «вторично распял Христа и еще раз расстрелял Государя»⁹⁰. Г. Адамович, напротив, писал, что Н.С. Гумилев считал поэму одним из лучших творений А.Блока⁹¹. Из воспоминаний Г.Адамовича также можно узнать, что Ф. Сологуб считал поэму «ужасной вещью»⁹². В.А. Пяст отказался выступать на вечере поэтов «Арзамас», на котором планировалось прочтение поэмы.

С восторгом о ней отзывались А.Белый, А.В. Луначарский, С.А. Есенин и т.д. Например, сначала А. Белый в письме к Иванову-Разумнику от 27 февраля / 12 марта 1918 г. писал о том, что «его стихи “12” — уже слишком; с ними я не согласен...»⁹³. Однако, уже в письме к А.Блоку от 16 или 17 марта 1918 г. он предостерегает его от излишней неосторожности, одновременно восхищаясь его смелостью: «по-моему, Ты слишком неосторожно берешь иные ноты. Помни — Тебе не «простят» «никогда»... Кое-чему из Твоих фельетонов в «Знамени Труда» и не сочувствую, но поражаюсь отвагой и мужеством Твоим»⁹⁴.

А.В. Луначарский в сочинении «Александр Блок» писал следующее: «Во всяком случае, ясно, что в поэме «Двенадцать» Блок хотел дать точное изображение подлинно революционной силы, бесстрашно указать на ее антиинтеллигентские, на ее буйные, почти преступные, силы и вместе с тем благословить самым большим благословением, на которое он был только способен»⁹⁵. Несмотря на то, что А.В. Луначарский положительно отзывался о творчестве А.Блока, А. Блок в своем дневнике от 9 марта написал, что «О.Д.

⁸⁹ Гиппиус З. Н.: Мой лунный друг. URL: <http://blok.lit-info.ru/blok/vosp/gippius-moj-lunnyj-drug.htm> (дата обращения: 20.05.2024)

⁹⁰ Иванов Г. Китайские тени. Мемуарная проза / сост. С.Р. Федякин. М.: АСТ, 2013. С.183.

⁹¹ Иванова Е.В. К истории блоковского вечера в обществе «Арзамас» // Литературный факт. 2021. № 1 (19). С. 145–162.

⁹² Чуковский К. Собр. соч.: в 15 т. М.: Терра- Книжный клуб, 2006. Т.13: Дневник: 1922–1925 / коммент. Е. Чуковской. С.38

⁹³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 159

⁹⁴ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903— 1919. М., 2001. С.513

⁹⁵ Луначарский А.В. Собрание сочинений [Текст] : В 8 т. : Литературоведение. Критика. Эстетика. - Москва : Худож. лит., 1963-1967. - 8 т.; 22 см. Т. 1: Русская литература. Т. 1 : Статьи, доклады, речи (1903-1933) / [Ред. Н. Ф. Бельчиков]. - 1963. С.464

Каменева (комиссар Театрального отдела) сказала Любе: “Стихи Александра Александровича (‘Двенадцать’) почти гениальное изображение действительности. Анатолий Васильевич (Луначарский) будет о них писать, но читать их не надо (вслух), потому что в них восхваляется то, чего мы, старые социалисты, больше всего боимся»⁹⁶.

С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев напротив отмечали противоречивость поэмы. Например, С.Н. Булгаков писал, что поэма «Двенадцать» - вещь пронзительная, кажется, единственно значительная из всего, что появлялось в области поэзии за революцию. Так вот, если оно о большевиках, то великолепно; а если о большевизме, то жутко до последней степени. Ведь там эти 12 большевиков, растерзанные и голые душевно, в крови, «без креста», в другие двенадцать превращаются. Знаете, кто их ведет? Нежной поступью надвьюжной, Снежной россыпью жемчужной, В белом венчике из роз Впереди — Исус Христос»⁹⁷.

Причиной такого раскола послужила идейная двусмысленность поэтических образов поэмы, которые можно было интерпретировать как в религиозном, так и в политико-атеистическом ключе. Возьмем, к примеру, ее заключительный эпизод.

«... Так идут державным шагом —
 Позади — голодный пес,
 Впереди — с кровавым флагом,
 И за вьюгой невидим,
 И от пули невредим,
 Нежной поступью надвьюжной,
 Снежной россыпью жемчужной,

⁹⁶ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л: ГИХЛ. 1960–1963. С.393

⁹⁷ Булгаков С.Н. На пиру богов. Pro и Contra: современные диалоги. URL: <http://www.vehi.net/bulgakov/napirubogov.html> (дата обращения: 20.05.2024).

В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос»⁹⁸.

Символика поэмы позволяет нам понять противоречивое отношение поэта к революции. Название поэмы «12» – отсылает нас к христианской тематике, но уже под новым углом восприятия. Число учеников Иисуса – 12, и в данном произведении людей, сопровождающих Христа, тоже 12, но это число представляет красногвардейский патруль, апостолов новой власти. «Голодный пес» – это дореволюционная культура, которая должна остаться в прошлом, но продолжает «ковылать» за часовыми настоящего.

Образ Иисуса Христа амбивалентен. С одной стороны, это Богочеловек, главный символ христианской веры, символ страдания и спасения человечества. С другой стороны, он воплощение Нового Завета, некогда дарованного людям, а ныне – символ «нового» человека и новой культуры. Он является, с одной стороны, той фигурой, за которой идет революция (гуманизм, всеобщее равенство, спасение), идеальным представлением «нового» человека (служащего высшим целям человечества), а с другой, в белом венчике из роз, – символом жертвенности, искупительной смерти. Белый – цвет чистоты, невинности и святости (качества, которые приписывались революции ее адептами или которые хотели бы видеть в ней сомневающиеся (идея всеобщего блага и освобождения, очищения и просветления), а белая роза – многозначный символ, в христианской традиции означающий любовь, совершенство, чистоту, непорочность, отречение от мира, страдание, смерть, воскресение и т.п.

Поначалу «часовые революции» не замечают ни идущего впереди них Христа, ни развевающегося над ним красного («кровавого») флага. Лишь под конец поэмы «В очи бьется Красный флаг. Раздается мерный шаг»; «Это ветер с красным флагом Разыгрался впереди»; «– Кто там машет красным флагом?» – вопрошает кто-то из красногвардейцев. – Оказывается, это «невидимый» для них Христос, в которого «апостолы революции» (фактически уголовники,

⁹⁸ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в 20 томах. М.: Наука, 1999. Том V.

бандиты) даже стреляют из ружей. Но «товарищ», – как к нему обращаются патрульные, – остается «от пули невредим». И все же впереди русской революции шествует этот невидимый и неуязвимый призрак Христа, возглавляя революционное движение, «смертию смерть поправ», предсказывая своим явлением и мученичество, и гибель, и возрождение, и всепрощение... Сам Блок по разным источникам признавался, что в явлении женственного образа Христа есть что-то искусственное, но без Христа конец поэмы невозможен.

Остается все же неясным, считал ли поэт, что символ Христа на самом деле воплощает (или должен воплощать) смысл и благородную цель революции, или он хотел подчеркнуть «кажимость» христианской символики применительно к революции, на деле ей вовсе не соответствующей. Неясно и то, возник ли у А. Блока образ Христа, как стремление одухотворить революцию и рождающийся вместе с ним новый мир религиозными образами, показывая преемственность дореволюционной и послереволюционной культур (раннесоветской и далее советской), или он, скорее, иронизировал над такой нелепой возможностью как религиозным предрассудком, руководствуясь едва ли не атеистическими представлениями... Так или иначе, несомненно, что блоковская поэма родилась у него в тот начальный период становления советской культуры, когда у поэта было еще много надежд и иллюзий в отношении будущего России под властью большевиков.

Изначально идеологами советской власти предполагалось использовать символы дореволюционной культуры для того, чтобы ее трансформировать в послереволюционную (раннесоветскую и далее советскую), однако, в дальнейшем от этой задумки отказались в пользу построения нового мира, отличного от того, который существовал до революции 1917 года. Уже после 1917 года через литературу происходит трансляция новых ценностей, «моделирование» культуры и переосмысление ценностей власти. Литературная, общественная и культурологическая мысль разделяется на два лагеря: те, кто поддерживал новые тенденции и те, кто был против. Кроме того, понимание

символики также разделяется: использовать символику только как маркер власти и инструмент для пропаганды идеологии или обратиться к идеям русского символизма, благодаря которым удастся сохранить в памяти то что было до революции 1917 года и «работать» над воспитанием «нового» человека, при этом при помощи символических аллегорий отсылать читателя к тем проблемам и тем последствиям, которая имела для культуры России революция 1917 года. Таким образом в литературе соединялся опыт прошлого и новая идеология в одном произведении⁹⁹.

На первоначальном этапе такого соединения автор мог выбирать свой путь в использовании символики, однако постепенно послереволюционная (раннесоветская) культура полностью вытеснила дореволюционную, а символика стала использоваться на государственном уровне как маркер власти и платформа для продвижения идеологии. Благодаря такой программе, реализованной в литературном дискурсе, революция 1917 года смогла, если не полностью вытеснить упоминание о дореволюционной культуре, то существенно изменить отношение к ней и обратить внимание на «нового» человека, свободного от «ранее существующих привычек и устоев», который строит уже свой новый мир.

⁹⁹ Литература полностью освобождается от религиозного влияния и становится системой кодов, знаков и символов, отражающей реальность событий. Попытка понимания текста становится невозможной без взаимосвязи с культурой и политикой. Литература вступает в диалог с культурой и историей и формирует тем самым триединство восприятия. Таким образом, текст воспринимается как целостная система.

Параграф 1.3. Символика революционного перехода в новый мир

Затрагивая исторический контекст конструирования образа революции как символ перехода в новый мир необходимо учесть тот факт, что до начала XX века мысль о возможности покушения на царя носила не просто неприязненный контекст в отношении установившегося режима монархии, сколько предпосылкой к смене власти. О важности статуса царя и сакральности его власти подчеркивал еще Петр I.

К исследователям, занимающихся изучением историей революции 1917 года и ее символов можно выделить тех, кто рассматривает данную проблему в рамках истории России и ее взаимосвязь с различными контекстами: история, социум, культура, искусство и литература. К таким исследователям можно отнести, например: С.С. Ольденбург – будучи очевидцем революционных событий и имевший доступ к уникальным документам, смог детально описать период царствования Николая II; Г.А. Будник– в статье «Новые подходы к изучению революции 1917 г. в России» (2008), предлагает рассматривать революцию в рамках макроистории; С.Г. Кара-Мурза– изучает революцию 1917 года с точки зрения не только истории, но и тех проектов, которые были запланированы и реализованы большевиками; Ш. Фицпатрик– на основе архивных документов рассматривает историю революционного движения, начиная с 1917 по 1932 год, как отдельный эпизод в истории и культуре России; М. Одесский, Д.М. Фельдман и многие другие.

К тому моменту, когда Николай II подписывает манифест 1917 года об отречение престола, в стране уже происходят волнения: в 1905 году– первая русская революция, в 1914 году началась Первая Мировая Война, которая снова ослабила экономическую и социальную ситуацию в стране, огромные потери (сгорело более двух третей нефтяных вышек, несколько десятков миллионов пудов нефти; добыча сократилась более чем вдвое), кровопролитные войны (кровавые междоусобия между татарами и армянами, в результате которых в Баку было убито и ранено свыше 300 человек), растущее недовольство политикой царя, голод (год был неурожайным для 23 губерний), массовые

восстания и шествия, четко организованная революционная пропаганда, сделала невозможным подавить восстание силой, как это произошло в 1905 году.

Апелляция к массе, с подготовленной демократической программой, должна была пробудить желание к борьбе за свои права¹⁰⁰. Постепенно в обществе стала все больше распространяться активная пропаганда о том, что революция необходима в России¹⁰¹, она – единственный правильный способ спасения России, которая сможет изменить сложившуюся ситуацию¹⁰². Ее представляли, как идею борьбы за свои права, как победу над самодержавием и свободу простого человека от царской власти. Тщательная подготовка¹⁰³ и невозможность диалога с властью – все это способствовало тому, что постепенно идея о революции перестала носить неприязненный характер и стала восприниматься как символ перехода в новый мир.

Однако, не все разделяли такое отношение к революционному перевороту. Например, Ф.А. Степун, по возвращению на родину из Германии в 1910 году, замечает многочисленные изменения не только в сознании людей, но и в окружающей действительности. Он пишет не только о глобальной застройке Москвы, об огромной агрессии по отношению к власти, но и о существенных изменениях в лагерях революционеров¹⁰⁴. Другой философ – Г.П. Федотов в своей работе «Революция идет» рассуждает о ситуации в России в целом и приходит к выводу, что именно интеллигенция должна была спасти

¹⁰⁰ Похожая ситуация случилась, когда народовольцам для продвижения своей идеологии необходимо было «завладеть массовым сознанием»: развернуть целую акцию, доказывающую, что ведение войны и всей ситуации в целом направлено только на спасение самодержавия. Появляются религиозные организации, признающие, что единственное верное решение спасти Россию – совершить революцию.

¹⁰¹ Например, об этом писал русский революционер-анархист П.А. Кропоткин в своих записках революционера и Л.Д. Троцкий в своих сочинениях.

¹⁰² Н.А.Бердяев отзывался о революции как о переходе в гнилостный процесс и разложении общества; действия «максималистов» – показатель конца революции, начала разложения / По книге Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. М.: Канон+, 1998. 396 с.

¹⁰³ Активная и тщательная подготовка подтверждалась прибытием оружия из-за границы: «26 августа на мель около финского побережья у Якобстада сел пароход «Джон Графтон»; команда взорвала его и рассеялась; но часть груза – 1780 ружей швейцарского образца, 97 ящиков взрывчатых веществ – попала в руки властей. «Скверное дело», – пометил Государь на рапорте об этой «находке». «Джон Графтон» был едва ли единственным судном, доставлявшим вооружение для финской и русской революции» по книге Ольденбург С.С. «Царствование Императора Николая II» в 2 т. Н. Новгород: «Черная сотня», 2013. Т. 1. С. 341.

¹⁰⁴ Степун Ф. О свободе // Новый град. 1938. №13. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/novyj-grad/ng13.pdf> (дата обращения: 10.07.2019).

Россию от краха, но недоверие между народом и интеллигенцией «лишь видимо зарубцевалось в революцию 1905 года и снова в 1917 году разверзло между народом и интеллигенцией пропасть, похоронившую не только царскую власть, но и демократическую революцию»¹⁰⁵. К аналогичному заключению приходит и С.Н. Булгаков в статье «Героизм и Подвижничество»¹⁰⁶. Бездействие власти в данных вопросах не только усилило, но и ускорило движение. В результате все это привело к тому, что произошло свержение самодержавия и приход к власти партии большевиков.

Революционный путь, путь террора и убийства, выбранный революционерами, призывал к быстрым и кровавым мерам, к разрыву с историческим временем и православными ценностями (покушение на царя означало не просто подрыв режима и власти, сколько попытку «посягнуть» на Бога). Строится новый мир, но уже без царя и самодержавия¹⁰⁷. Радикально меняется и культура России XX века: потеря осознания человеческих ценностей, атеизм – вот основы новой культуры и нового мира¹⁰⁸. Появляется совершенно новая тенденция для того времени – резкое отторжение опыта прошлого. Попытка исключить ее из коллективной памяти, разорвать любую связь с ней. Приход к власти большевиков и пересмотр ценностей призваны были сломать ранее существующие устои и парадигмы и начать строительство нового мира.

Свержение монархии и установление порядка положили начало формированию не только политической, но и культурной (социальной) сфер общества. Идеологи раннесоветской власти приступают к широкому распространению своей собственной идеологии и внедрению новых символов.

В первую очередь – это коснулось ранее принятой символики государственной власти. Символика до революции 1917 года маркировала

¹⁰⁵ Федотов Г.П. Судьба и грехи России. URL: <http://itexts.net/files/pdf/fedotov-georgiy-sudba-i-grehi-rossii-33734.pdf> (дата обращения: 10.07.2019).

¹⁰⁶ Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. Москва, 1909.

¹⁰⁷ Одесский М.П. Поэтика власти: тираноборчество, революция, террор / М. П. Одесский, Д. Фельдман. М.: РОССПЭН, 2012. 263 с.

¹⁰⁸ Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции. М.: АСТ: Хранитель, 2006. С. 116.

царскую Россию, но идеологи раннесоветской власти стремились создать свою собственную символику, которая бы отражала ее интересы.

Рассматривая культуру после 1917 года во взаимосвязи с причинами появления революции и особого, во многом отрицательного, настроения общественной мысли к власти, становится более понятно почему именно эта культуры и эти символы, проникли во все сферы культурологической мысли в то время. Те общественные и культурные программы, имевшие место, говорят нам об изменении в сознании, о поисках новых парадигм и поворотов, особенно в политической культуре.

Революция 1917 года разделила культуру на «до» и «после» революции: культура до 1917 (дореволюционная) и культура после 1917 года (послереволюционная). Дореволюционная культура содержит в себе отсылку к той символике, которая была пропитана духом символизма и идеями воплощения общественной мысли через призму литературного дискурса. Кроме того, культура до 1917, несмотря на ранее пережитые потрясения, во многом оставалась достаточно традиционной в плане понимания и представления ценностей общества. В ней преобладали элементы религиозности, предопределенности и упорядоченного уклада жизни.

Культура после 1917 года – полная противоположность дореволюционной культуре. Она становится символом нового времени и культуры. Первоначально послереволюционная (раннесоветская и далее советская) культура хоть и содержала в себе элементы дореволюционной культуры, но и была подвержена новым тенденциям, появившимся после 1917 года¹⁰⁹. Несмотря на то, что революция разделила культуру на до и после, изначально эти две культуры не противопоставлялись друг другу¹¹⁰. Однако в последствии раннесоветская культура полностью вытеснила дореволюционную.

¹⁰⁹Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции. В кн.: Бердяев Н. Собрание сочинений. Париж: YMCA-Press, 1990. Т. 4.

¹¹⁰«Старая» и «новая» культура постепенно из одного целого стали рассматриваться как разные части культуры.

Несмотря на то, что революция 1917 года разделила культуру на две разные части, в данном исследовании мы будем рассматривать культуру как единую систему, ее взаимосвязь с политикой и культурой, так как без этого невозможно до конца проанализировать почему борьба дореволюционной и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культур играла важную роль для «нового» общества. Идея восприятия культуры как единой системы принадлежит Ю.М. Лотману. Его теория о семиосфере, как об уникальной системе оказало огромное влияние на формирование, понимание и изучение культуры.

«Представим себе в качестве некоего единого мира, взятого в синхронном срезе, зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленные методистами пояснительные тексты к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей, и представим все это как единый механизм. Мы получим образ семиосферы. При этом не следует упускать из виду, что все элементы семиосферы находятся не в статическом, а подвижном состоянии, постоянно меняя формулы отношения друг к другу»¹¹¹.

Понятие семиосфера у Ю.М. Лотмана появилось не сразу. Объясняя методологию употребления данного понятия, он отмечал, что в основе идеи, легло определение «биосферы» введенное В.И. Вернадским, который определял биосферу как «организованную, определенную оболочку земной коры, сопряженная с жизнью»¹¹². При этом акцентировал внимание на том, что «живое вещество биосферы есть совокупность ее живых организмов»¹¹³. Идея В.И. Вернадского о едином организме: «Все эти сгущения жизни теснейшим образом между собою связаны. Одно не может существовать без другого. Эта связь между разными живыми пленками и сгущениями и неизменный их характер есть извечная черта механизма земной коры, проявляющаяся в ней в

¹¹¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 272.

¹¹² Вернадский В.И. Значение биогеохимии для познания биосферы: Проблемы биогеохимии I, 1934. С. 47.

¹¹³ Вернадский В.И. О коренном материально-энергетическом отличии живых и косных естественных тел биосферы: Проблемы биогеохимии II, 1939. С. 36.

течение всего геологического времени»¹¹⁴ — говорит об отличительной ее особенности.

Опираясь на определения ученого, Ю.М. Лотман хотел создать не просто отдельную систему, а целый механизм, который функционировал через взаимосвязь. Называя семиотическую культуру – живым организмом, он (Ю.М. Лотман) предлагает рассматривать культуру как единый механизм, и даже организм¹¹⁵. Объясняя особенности восприятия цельного текста или исследования, русский семиотик приводил пример работы цельного механизма: «Подобно тому как, склеивая отдельные бифштексы, мы не получим теленка, но, разрезая теленка, можем получить бифштексы, — суммируя частные семиотические акты, мы не получим семиотического универсума. Напротив, только существование такого универсума — семиосферы — делает определенный знаковый акт реальностью»¹¹⁶. При этом Ю.М. Лотман отмечал, что у его понимания семиосферы есть определенные границы поля. Границы исследования появляются, когда исследователь, применяя семиотический подход, сталкивается с принципиально новой областью знания. «Семиотизация фактов» позволяет преодолеть эту самую границу и продолжить исследования. В целом говорить о работе семиотической системы, по мнению русского семиотика, можно на примере Ивана Грозного, когда тот приказал казнить не только боярина, но и всю его семью, включая слуг. Для людей, живущих в той системе культурных ценностей — это было нормой, так как фигура семьи была неотделима от личности мужа и была его отражением, а для иностранцев — такой обычай вызывал только недоумение, как за вину одного, несут наказание одновременно виновный и невиновные¹¹⁷. Данный пример – работа семиотического подхода, при котором мы видим, как происходит взаимодействие двух культур, с одной стороны, массовая казнь – работа одного

¹¹⁴ Вернадский В.И. Избр. соч.: [В 6 т.]. М., 1960. Т. 5. С. 101.

¹¹⁵ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 272.

¹¹⁶ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры [в 3 т.], Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 13.

¹¹⁷ По книге Лотмана Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры [в 3 т.], Таллин: Александра, 1992.

механизма, а с другой – как этот же механизм воспринимается в другой культуре и выражается посредством непонимания ситуации европейцами.

При использовании понятия «семиосфера» очень часто используется и понятия «концепт» и «концептосфера», которые создают тот самый «мост», который помогает объяснить происходящее с точки зрения истории, культуры, политики и т.д. Создание «концепта»¹¹⁸ и концептосферы позволило рассматривать эти две части культуры также как один единый механизм, при этом отталкиваясь от «буквального смысла», от поверхностного определения. И.В. Кондаков в своей статье «Концептосфера русской культуры», говоря об определении концептосферы пишет: «отличие концептосферы от семиосферы (и подобных ей пространственных представлений) заключается в том, что концептосфера — это не аморфное и разнородное «облако знаков», а смоделированная сеть обобщающих концептов (смысловых «узлов» или «сгустков»), соединяющих в себе понятия, которые обобщают образы и символы культуры, служат средством организации смыслового (социокультурного) пространства и его теоретического (культурфилософского или лингвокультурологического) обобщения (концептуализации). Каждый объект научного изучения (национальная культура и конкретный язык, национальные литература и искусство, творчество того или иного мыслителя или художника) может быть представлен через его концептосферу, в то время как семиосфера во многих случаях — общая, концептуально более размытая и неопределенная. Выделение из семиосферы концептосферы характеризует процесс локализации и конкретизации социокультурного пространства, типа деятельности, предметной области, знания или творчества»¹¹⁹. Таким образом, при помощи концептосферы и семиосферы необходимо рассматривать развитие «новой» культуры и ее символики после революции 1917 года.

¹¹⁸ Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. М.: Академический проект, 2004. С. 42-67.

¹¹⁹ Кондаков И.В. Концептосфера русской культуры // Художественная культура. 2017. №4 (22). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5269.html> (дата обращения: 10.09.2020).

Краткие выводы

Смена власти, произошедшая после революции 1917 года, повлияла на изменение роли символов и эмблем в политической культуре России. Происходит переосмысление важности символов и эмблем и обращение к петровскому пониманию их использования¹²⁰: символы и эмблемы стали использоваться не только как геральдические изображения, но и как маркеры власти, становясь платформой для пропаганды и агитации новых ценностей и идеологии нового мира. Идеологи раннесоветской власти также по аналогии с деятельностью Петра I стремились построить новый мир, где власть сосредоточена в определенных «руках».

Революция 1917 года разделила политическую культуру на «до» и «после» революции. В текстах литературных произведений, ознаменовавших собой первый опыт изображения «нового» человека в процессе его становления, происходит резкое, подчас слишком прямолинейное столкновение признаков дореволюционной и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культур.

Идеологам раннесоветской культуры не удалось до конца разрушить мир, который существовал до революции, но существенно поменять отношение ко многим вещам. В новом мире революция должна была восприниматься не как символ террора, царубийства и разрушения, а как символ перехода в «новый» мир, как освобождение «трудящихся» от произвола и самодержавия. Создается новая политическая культура, в которой происходит разрыв связи между культурой и временем, их замена на новое время, раннесоветскую (далее советскую) культуру и уникальную символику. Начинается поиск символов раннесоветской государственности.

¹²⁰ Благодаря внедрению символов и эмблем в широкий обиход, Петр I не просто смог укрепить свою власть и престиж России на международной арене, но и укрепить свое собственное положение как монарха. (Начиная с XVII века, власть монарха представляла собою высшую силу, при Петре I - наместник Бога на земле). По книге Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2002. 586 с.

Глава 2. В поисках символов раннесоветской государственности

Что же представляла собой раннесоветская культура? С одной стороны — это переосмысление существующей культурной парадигмы в соответствии с новыми идейными установками (как, например, новое прочтение библейских цитат); с другой стороны, происходит принципиальный разрыв с существующей традицией (введение календаря и праздничного канона) за счет появления иных идеалов и авторитетов. Внедрение новой культурной программы революционным путем – это, прежде всего, насильственная смена власти и политического режима в символическом оформлении.

Создавая новый мир, идеологи раннесоветской власти стремились разработать и утвердить свою собственную символику, которая бы маркировала ее идеологию и раннесоветские ценности. Приход к власти большевиков, которые агитировали за пересмотр ценностей, призван был сломать ранее существующие устои и парадигмы. Однако вместе с обещанным новым миром началась активная борьба со всем тем, что было принято до революции и ассоциировалось с царской Россией. Происходит резкое противопоставление дореволюционной и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культур. На стыке этой борьбы и происходил поиск символов раннесоветской государственности. Символика из изображений на гербах и панно становится многоуровневой знаково-семиотической системой.

Создание новых официальных символов и знаков государственности (флаг, герб и гимн) было направлено на утверждение легитимности власти, а их продвижение в контексте идеологии новой власти – на закрепление революционных итогов в массовом сознании. Ради этого семиосфера русской культуры (аморфное и многомерное «облако смыслов») реконструируется в жестко организованную идеологизированную и политизированную концептосферу раннесоветской культуры.

Параграф 2.1. Культура как идеологический ресурс политической системы

Приход новой власти ознаменовал не только начало культурной революции, новой эпохи, но и установление идеологического режима. Временное правительство стремилось распространить идеологию в массы при помощи различных практик, при этом сначала используя то, что существовало до революции 1917 года, а потом полностью заменив на новое.

Строится новый мир, но уже без царя и самодержавия¹²¹. Радикально меняется и культура России XX века: потеря осознания человеческих ценностей, обезличивание, атеизм – вот основы новой культуры и нового мира¹²². Появляется совершенно новая тенденция для того времени – резкое отторжение дореволюционной культуры. Попытка исключить ее из коллективной памяти, разорвать любую связь с нею¹²³. На стыке этой борьбы и зарождалась концепция раннесоветской политической культуры.

После революции 1917 года, вопрос о том, как понимать «культуру» становится особенно актуальным. Отрицать существование дореволюционной культуры было бесполезно, но можно было попытаться изменить отношение к ней, тем самым оставив ее в прошлом, как символ того, что было до революции. А.В. Луначарский в «Проблемах Социалистической Культуры» поднимал вопрос о пролетарской и социалистической культурах (принятие идей марксизма должно было происходить постепенно). Говоря о социализме, акцентируется внимание на идеях объединения и постепенного совместного развития в новом обществе. По сути, речь шла о взаимосвязи дореволюционной и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культур.

«Но вместе с тем пролетариат не может пройти мимо всех тех культурных сокровищ, которые оставило ему в наследство прошлое, он не

¹²¹ Одесский М.П. Поэтика власти: тираноборчество, революция, террор / М. П. Одесский, Д. Фельдман. М.: РОССПЭН, 2012. С. 263.

¹²² Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции. М.: АСТ: Хранитель, 2006. С. 116.

¹²³ Революционный путь, путь террора и убийства, выбранный революционерами, призывал к быстрым и кровавым мерам, к разрыву с историческим временем и православными ценностями (покушение на царя означало не просто подрыв режима и власти, сколько попытку «посягнуть» на Бога).

может не использовать огромный научный и учебный аппарат, каким располагали государство и общество даже в России. Огромная задача – постепенно наполнить социалистическим духом это чрезвычайное по размерам скопление всякого рода действительных и сомнительных ценностей без того, чтобы разрушить их, зная, что таков задача пролетариата как диктатора, пролетариата, поскольку он стоит у государственной власти»¹²⁴. Таким образом, базируясь на истоках дореволюционной культуры, раннесоветская будет отличная от нее. «Политика правительства по-прежнему идет по двум, в сущности логически связанным между собой, руслам: охрана старого искусства, которое все более энергично, хотя и в мягких формах, вовлекается теперь в новое строительство, и поддержка нового, в особенности революционного искусства»¹²⁵.

Раннесоветская культура должна стать частью политической системы, которая будет отображать интересы правительства и воспитывать «нового» человека. А.В. Луначарский писал: «Я жду очень многого от влияния революции на искусство, попросту говоря – спасения искусства из худшего вида декадентства, из чистого формализма, к его настоящему назначению, мощному и заразительному выражению великих мыслей и великих переживаний»¹²⁶. Одной из задач государства, по мнению автора – «распространять революционный образ мыслей, чувствований и действий во всей стране...если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее уста»¹²⁷. Искусство и культура должны были теперь стать подспорьем для агитации.

Культура и искусство становятся своего рода проводниками в новый мир. Оказавшись «на службе» у новой власти, они (культура и искусство) попали

¹²⁴ Из истории советской эстетической мысли, 1917-1932: СБ. материалов / Сост. Г.А. Белая. М.: Искусство, 1980. С. 64.

¹²⁵ В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов. 1917-1927 гг. / Сост. И авт. вступ. ст. К. Аймермахер. М.: Кн. палата, 1992. С. 84.

¹²⁶ В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов. 1917-1927 гг. / Сост. И авт. вступ. ст. К. Аймермахер. М.: Кн. палата, 1992. С. 68.

¹²⁷ Там же, с. 68.

под тотальный контроль со стороны власти. Проникая во все сферы жизни общества, перед новым правительством ставилась цель – воспитать «нового» человека, а воспитание лучше всего начать с прививания идеологических ценностей, посредством массовой культуры. Из дореволюционной культуры, во многом элитарной, культура приобретает массовость и элементы неэлитарного сознания. Уже в проекте резолюции «О Пролетарской Культуре»¹²⁸ открыто говорилось о новой функции культуры: культура должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т.е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком. Таким образом, через послереволюционную культуру происходит трансляция новых ценностей (по инициативе А.В.Луначарского для этого был создан Пролеткульт в 1917 году).

В своей статье «О тенденциях пролетарской культуры» (ответ А.К.Гастеву) Богданов А.А., формулирует отношение к понятию «культура»: «Гастев, несомненно, разделяет нашу основную идею относительно культуры вообще, классовой или не классовой: именно, что она сводится к совокупности методов и средств организации социальной жизни людей. Согласится он, вероятно, и с тем, что пролетарская культура идет в направлении планомерной организации жизни, сначала самого класса, затем всего общества»¹²⁹.

Тенденцию отрицания влияния дореволюционной культуры на процесс формирования новых ценностей, начатую еще В.Богдановым, подчеркивает и В. Плетнев в своей статье «На идеологическом фронте»: «психология пролетария в самой своей основе коллективно-классовая и сознательно-творческая. Поэтому основной творческой силой в строительстве пролетарской культуры мы считаем индустриальный пролетариат, и в этом особенность Пролеткульта»¹³⁰.

¹²⁸ Из истории советской эстетической мысли, 1917-1932: Сб. материалов / Сост. Г.А. Белая. М.: Искусство, 1980. С. 36.

¹²⁹ Богданов А. О пролетарской культуре. 1904—1924. М.-Л.: Издательское товарищество «Книга», 1924. С. 316.

¹³⁰ Там же, с. 110.

Позицию В. Плетнева критикует Я.Яковлев в статье «О пролетарской культуре»: «на идеологическом фронте», его понимание культуры: «У тов. Плетнева пролетарская культура нечто вроде химического реактива, который можно получить в реторте Пролеткульта при помощи групп особо подобранных людей. Элементы новой пролетарской культуры у него выходят из пролеткультовских студий примерно так, как некогда античная богиня вышла готовой из пены морской...Ведь элементы высшей культуры в области морали и права лежат вне студийных лабораторий Пролеткульта—основного аппарата по созданию идеологических классовых надстроек! Тов.Плетнев хочет перескочить с помощью Пролеткульта через отсутствующую еще у нас буржуазную культуру»¹³¹. Я.Яковлев подчеркивает, что необходимо постепенное культурное объединение и обогащение (рабочий класс движется вперед к культуре вместе с крестьянством). Новую культуру надо не насаждать путем идеологии, а приобщать к ней, через искусство и науку. Культура определяется как организационная программа, определяющим фактором которой становится экономическая и политическая структура. Вопрос об определении культурной программы особо остро стал подниматься на 5-м году после революции.

А.В. Луначарский, обращаясь к тов. Яковлеву, акцентирует внимание на разных типах культур «материальной, вещной, организующей быт, и культуры идеологической, так сказать, формулирующей план и организующей силы для предстоящей работы»¹³². Какое будущее он видит из сложившейся ситуации: «авангард пролетариата может и должен заниматься высшими вопросами культура, и заслонять ему весь мир вошью не годится. Конечно, главная часть его уйдет в массовую работу и экономическое строительство, но не надо препятствовать отдельным даровитым в специальной области мышления или художественного творчества пролетариям проявлять себя и группироваться для

¹³¹В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов.1917-1927 гг. / Сост. и авт. вступ. ст. К. Аймермахер. М.:Кн.палата,1992. 512 с. С. 118-136.

¹³² Еще к вопросу о культуре // Известия ВЦИК. 1922. № 249. 3 ноября. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/ese-k-voprosu-o-kulture/#n9> (дата обращения: 10.09.2020).

этого. Этот пролетарский авангард, знакомясь с накопленными раньше культурными ценностями, окружен ядами и опасностями и должен быть бдителен»¹³³. Сам автор поддерживал идею В.И. Ленина о влиянии дореволюционной культуры на формирование послереволюционной (раннесоветской и далее советской). Выступая за идею понимания культуры, он подчеркивал значимость идеологического концепта, направленного не на классовую борьбу, как у В.Плетнева, а на формирование политической культуры, отвечающей требованиям новой власти¹³⁴.

Полемика, развернувшаяся в журнале «Правда» о том, что такое культура подчеркивала идею о том, что общество нуждается в нечто большем, чем просто массовая культурная пропаганда новых ценностей. Ему была необходима культура, вобравшая в себя прошлые достижения и объединившая рабочих и крестьян под одним общим началом. А как объединить идеологию, политику, культуру и искусство в одном направлении? Решение этой задачи стал проект политической культуры, который бы использовал культуру как элемент политической системы.

Термин «политическая культура» стал употреблять В.И. Ленин в 1920 году. Разработка проекта положила конец самостоятельной деятельности Пролеткульта¹³⁵ в области культурной политики, с последующим переходом

¹³³ Луначарский А.В. Собрание сочинений [Текст] : В 8 т. : Литературоведение. Критика. Эстетика / [Ред. коллегия: И.И. Анисимов (глав. ред.) и др.]; Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. Москва: Худож. лит., 1963-1967. 8 т.; 22 см. Т. 7: Эстетика. Литературная критика : Статьи, доклады, речи. (1903-1928) / М.Д. Лифшиц. Вместо введения в эстетику Луначарского, А.В.; Ред. У.А. Гуральник и И.С. Черноуцан. 1967. 734 с., 2 л. ил. : ил.

¹³⁴ Говоря о влиянии революционных идей и итогов на культуру, он (А.В.Луначарский) рассуждал о становлении социалистической культуры, которая бы одновременно отвечала идеям пролетариата (пролетариат является носителем идей социализма), была общечеловеческой и начинала осуществляться лишь вместе с целостным социалистическим хозяйством. По книге Луначарский А.В.Собрание сочинений: В 8 т.: Литературоведение. Критика. Эстетика / [Ред. коллегия: И. И. Анисимов (глав. ред.) и др.] ; Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. Москва: Худож. лит., 1963-1967. 8 т.; 22 см. Т. 7: Эстетика. Литературная критика : Статьи, доклады, речи. (1903-1928) / М. Д. Лифшиц. Вместо введения в эстетику Луначарского, А. В. ; Ред. У. А. Гуральник и И. С. Черноуцан. 1967. С. 209.

¹³⁵ Его воспринимали не только как организацию, занимающуюся вопросами культурной политики, но и как символ просветительской деятельности, целью которого стало отражение идей «простого» человека и его мира (культуры), движущую силу, которая защищала бы его интересы, объединяла массу под эгидой общего начала, но при этом должна была являться тем самым сдерживающим и направляющим факторов, позволяющим контролировать массовое сознание.

под контроль Наркомпроса (по протоколу №13(61) заседания Пленума Цк от 10 ноября 1920 года)¹³⁶.

8 октября 1920 года произошло обсуждение проекта резолюции о пролетарской культуре. В проекте говорилось об особой функции культуры¹³⁷: «В советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры...»¹³⁸.
Что же такое пролетарская культура?

В своих страничках из дневника, напечатанных в газете «Правда» 4 марта 1923 года, В.И.Ленин приводил таблицу¹³⁹, иллюстрировавшую те достижения, которые были достигнуты в области культурной программы: согласно данным, собранным с 1897 по 1920 годов и приведенным в таблице, повысился уровень грамотности среди населения, но этот отрыв не был слишком значительным. Подводя итоги реализации ранее выбранной культурной программы, В.И.Ленин подчеркивал несостоятельность курса предыдущего правительства¹⁴⁰. Отметив несостоятельность ранее выбранной культурной программы, он (В.И.Ленин) решил вплотную заняться формированием уникальной политической программы, которая должна отвечать интересам идеологии новой власти и общества. Объединив рабочих и крестьян идеей культурного обогащения и

Пролеткульт был создан, чтобы рассказывать об искусстве, приобщать к нему и показывать «новому человеку». Основной его задачей становится разработка плана новой культурной программы и ее продвижение в массы. Создание пролеткульта, как литературно – художественной и культурно-просветительской организации пролетарской самодеятельности, позволило говорить об установлении не только новой эстетики власти, но и о создании политической культуры и уникальной программы, отвечающей новым ценностям. Деятельность, осуществляемая культурно-просветительской организацией пролетариата, была успешна, но «узкая направленность» не могла принести ожидаемого эффекта.

¹³⁶ В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов. 1917-1927 гг. / Сост. и авт. вступ. ст. К. Аймермахер. М.: Кн.палата, 1992. 512 с. С. 74.

¹³⁷ Главной особенностью резолюции В.И.Ленина стало обращение к дореволюционной культуре, к тому пласту знаний, который был, благополучно вычеркнут и, забыт Пролеткультом.

¹³⁸ Там же, с. 75.

¹³⁹ Ленин В. И. Странички из дневника // Полн. собр. соч. Т. 45. С. 363-368.

¹⁴⁰ «Оказалось, что, как и следовало ожидать, от всеобщей грамотности мы отстали еще очень сильно, и даже прогресс наш по сравнению с царскими временами (1897 годом) оказался слишком медленным... это показывает, сколько еще настоящей черновой работы предстоит нам сделать, чтобы достигнуть уровня обыкновенного цивилизованного государства Западной Европы. Это показывает далее, какая уйма работы предстоит нам теперь для того, чтобы на почве наших пролетарских завоеваний достигнуть действительно сколько-нибудь культурного уровня». Приводя в пример, показатели таблицы, он, подчеркивал значимость образования и грамотности для каждого.

политического просвещения, она (программа) должна была не только поднять уровень грамотности, но и стать отправной точкой культурной революции (о культурной революции упоминается в статье «О кооперациях»)¹⁴¹.

Аналогичной позиции в вопросах взаимосвязи политики и культуры придерживался и Л.Д. Троцкий. В «Культуре и социализм», он (Л.Д.Троцкий) исследует определение понятия «культура». По его мнению, «культура» – это все то, что создано, построено, усвоено, завоевано человеком на протяжении всей его истории – в отличие от того, что дано природой, в том числе и естественной историей самого человека, как животного вида»¹⁴². Культуру он разделяет на материальную и духовную, подчеркивая ее общественное начало (по аналогии с А.В.Луначарским).

Говоря о создании новой культурной программы, он приводил следующие слова В.И.Ленина: «...мы вынуждены, – говорит он, – признать коренную перемену всей точки зрения нашей на социализм. Эта коренная перемена состоит в том, что раньше мы центр тяжести клали и должны были класть на политическую борьбу, революцию, завоевание власти и т. д. Теперь же центр тяжести меняется до того, что переносится на мирную организационную «культурную» работу. Я готов сказать, что центр тяжести для нас переносится на культурничество, если бы не международные отношения, не обязанность бороться за нашу позицию в международном масштабе. Но если оставить это в стороне и ограничиться внутренними экономическими отношениями, то у нас действительно теперь центр тяжести работы сводится к культурничеству»¹⁴³.

¹⁴¹ Перед проектом культурной революции были поставлены следующие главные задачи: увеличение грамотности населения, ликвидация культурной отсталости, обеспечение необходимых условий для развития и реализации творческих сил трудящихся (приводился пример учителя) и ее распространение среди масс. Новый выбранный курс поддержали Н.И. Бухарин и Л.Д. Троцкий¹⁴¹.

¹⁴² Троцкий Л.Д. Сочинения [Текст] / Л. Троцкий. Москва: Госиздат; Ленинград: Госиздат, 1925-1927. 24 см. Т. 21: Культура переходного периода. 1927. С. 423.

¹⁴³Троцкий Л.Д. Сочинения [Текст] / Л. Троцкий. Москва : Госиздат; Ленинград: Госиздат, 1925-1927. 24 см. Т. 21: Культура переходного периода. 1927. С. 4.

Культурничество, начатое В.И. Лениным, имело огромный успех, и было очень тесно связано с политикой¹⁴⁴. Н.И. Бухарин, произнося речь на траурном заседании памяти В. И. Ленина, говорил о том, что именно он (В.И. Ленин) обращался к культурной проблеме в своих последних статьях, ставил перед собою задачу не просто изменить точку зрения на социализм, но и создать новую культурную программу при помощи политики, которая оказывает существенное влияние на формирование всех областей, в особенности, отвечающих за материальную и духовную культуру. По его мнению, культура и политика были неразрывно связаны между собою (в ответе И. Павлову).

Идея культурной революции, начатая В.И. Лениным, должна была полностью изменить существующие порядки. Союз города и деревни способствовал не только бы культурному обмену, но и объединению всех сил на борьбу с дореволюционной культурой. Приобщение рабочих и крестьян к культурной революции означало проникновение коммунистических идей во все «уголки». Благодаря изменению роли культуры, рабочие и крестьяне становились главными действующими героями нового времени, тем самым они были «включены» в строительство раннесоветской культуры. Такое «включение» означало не просто проникновение коммунистических идей и участие в строительстве нового мира, но и напоминание того, почему революция была необходима для них самих, что способствовало и изменению отношения к революции 1917 года и конструированию новой реальности в художественной культуре.

¹⁴⁴ «Когда т. Ленин говорит, что ныне наши задачи лежат не столько в политической, сколько в культурной области, то во избежание ложного истолкования его мысли нужно условиться насчет терминологии. В известном смысле политика господствует над всем. Самый совет т. Ленина – перенести внимание с политики на культуру – есть совет политический. Когда рабочая партия в той или другой стране приходит к выводу о необходимости в данный момент выдвигать на передний план экономические требования, а не политические, то самое это решение имеет политический характер. Совершенно очевидно, что слово «политика» употребляется тут в двух разных смыслах: во-первых, в широком материалистически-диалектическом смысле, охватывающем совокупность всех руководящих идей, методов, систем, направляющих коллективную деятельность во всех областях общественной жизни; во-вторых, в узком и специальном смысле, характеризующем определенную часть общественной деятельности, непосредственно связанную с борьбой за власть и противопоставляемую экономической, культурной и пр. работе». По книге Троцкий Л.Д. Сочинения [Текст] / Л. Троцкий. Москва : Госиздат; Ленинград: Госиздат, 1925-1927. 24 см. Т. 21: Культура переходного периода. 1927. С. 423.

Так культура из уровня развития общества превратилась в новый проект власти. Создание новой политической культуры легло в основу раннесоветской культуры и способствовало рождению новых символов государственной власти.

Параграф 2.2. Рождение раннесоветской государственной символики

После революции 1917 года происходит поиск символов новой власти. Это, прежде всего самые важные, отличительные знаки государства: флаг, герб, гимн и флаг. Впервые говорить о становлении официальных символов государственности новой власти можно, начиная с 1918 года, после V Всероссийского Съезда Советов, итогом которого становится создание первой конституции РСФСР.

Определяя роль символики в формировании эстетики власти, Б.И. Колоницкий в своей работе «Символы и борьба за власть. К изучению политической культуры Российской революции 1917 года», пишет о том, что отличительные знаки получили новое прочтение после февраля, которое во многом зависело от идеологии власти¹⁴⁵. На новизне образа во внешнем облике и приметах революции акцентирует внимание и С.Т. Махлина в статье «Семиотика революции»¹⁴⁶. Символика — это не просто набор определенных практик и знаков, но это еще и способ «объединения властных структур и общества, обеспечивая социальное единство на иной основе»¹⁴⁷. Кроме Б.И. Колоницкого и С.Т. Махлиной изучением революционных символов власти занимался и П.К. Корнаков.

Противоположный подход применяет Н.А.Соболева и А.Л. Хорошкевич. Они специализируются на общепринятых символах власти (герб, флаг, гимн) их трансформации в общегосударственные эмблемы на протяжении столетий.

В конституции РСФСР в разделе под №6 говорится о первой официальной раннесоветской символике: о флаге и гербе.

Флаг

В разделе под №6 конституции РСФСР говорится о том, что «торговый, морской и военный флаг Российской Социалистической Федеративной Советской Республики состоит из полотнища красного (алого) цвета, в левом

¹⁴⁵ Колоницкий Б.И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012. С. 232.

¹⁴⁶ Махлина С.Т. Знаки, символы и коды культур Востока и Запада. СПб.: Алетейя, 2017. С. 174.

¹⁴⁷ Там же, с. 176.

углу которого, у древка, наверху, помещены золотые буквы РСФСР или надпись: «Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика»¹⁴⁸. Флаг существовал и до революции 1917 года, однако, когда происходила коронация нового царя, менялись и цвета полос на флаге.

11 июня 1858 г. Александр II утвердил имперский государственный флаг, который состоял из трех горизонтальных полос: черной, желтой и белой, «гербовых цветов Империи». Полотнище алого цвета впервые было поднято в 1876 году во время первой политической демонстрации у Казанского собора. Уже в 1883 году Александр III издает указ о «Высочайшее повеление о флагах для украшения зданий в торжественных случаях», в котором говорится о том, что при возможности украшений зданий флагами необходимо использовать русский флаг, состоящего из трех полос: верхней — белого, средней — синего и нижней — красного цветов¹⁴⁹. Изменение цвета флага во многом было связано с тем фактом, что русский флаг был флагом торгового флота, по которому идентифицировали русские суда. Имперский флаг считался государственным, а русский – торговым (национальным). Однако флаг с «гербовыми цветами Империи» мог использоваться на торжественных мероприятиях. В 1914 году был подписан циркуляр № 29897, согласно которому на манифестациях разрешалось использовать русский флаг с черным двуглавым орлом в желтом квадрате у древка, символизировавший «единение Царя с народом». В связи с предстоящей коронацией Николая II на созыве Особого совещания при Министерстве юстиции был поднят вопрос о цвете флага, на котором было принято окончательное решение о том, что флаг с «гербовыми цветами Империи» не имеет ни геральдических, ни исторических основ, чтобы оставаться государственным. Поэтому до революции 1917 года, национальным флагом считали бело-сине-красный флаг, а его цвета – государственными, символизирующими русские национальные цвета.

¹⁴⁸ Конституция РСФСР. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnst1918.htm> (дата обращения: 20.10.2020).

¹⁴⁹ Высочайшее повеление о флагах для украшения зданий в торжественных случаях. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Высочайшее_повеление_о_флагах_для_украшения_зданий_в_торжественных_случаях (дата обращения: 20.10.2020).

После революции 1917 года, в 1918 году официально флаг с полотнищем красного цвета становится не только маркером государственной власти, но и символом революции. Его образ воспринимался как «грозный символ социального возмездия»¹⁵⁰, а русский флаг использовался Белыми в период Гражданской войны.

Герб

В отличие от флага, вплоть до революции 1917 года, особые изменения в герб Российской империи после утверждение его Петром I не вносились, менялись только изображения титульных гербов, входящих в состав империи. При Петре I в центре орла – личная печать царя с изображением Андреевского креста, после смерти Петра I снова стало использоваться изображение герба с Георгием Победоносцем (при Павле I – мальтийский крест на груди). В 1857 г. Александр II издает указ о принятии Большого, Среднего и Малого государственного герба, который отличался от герба Петра I. Данные гербы, с незначительными изменениями (изменения вносились каждый раз, когда происходила коронация нового царя), оставались официальными гербами Российской империи до 1917 года.

После революции 1917 года, в конституции РСФСР в разделе под №6 говорится и о том, как теперь будет выглядеть новый герб: «89. Герб Российской Социалистической Федеративной Советской Республики состоит из изображений на красном фоне в лучах солнца золотых серпа и молота, помещенных крест-накрест рукоятками книзу, окруженных венцом из колосьев и с надписью: а) Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика и б) Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»¹⁵¹. Интересно, что в принятой конституции отсутствует изображение красной звезды как символ раннесоветской государственности (она маркировала принадлежность к рядам Красной Армии). Герб уже не отражает принадлежность к роду или профессии

¹⁵⁰ Колоницкий Б.И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012. С. 234.

¹⁵¹ Конституция РСФСР. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnst1918.htm> (дата обращения: 20.10.2020).

и не включает изображение всех княжеств, входивших в состав Российской Империи, как это было до революции 1917 года. Теперь герб становится только знаком государственности новой власти.

В 1924 году была принята новая Конституция СССР: «70. Государственный герб Союза Советских Социалистических Республик состоит из серпа и молота на земном шаре, изображенном в лучах солнца и обрамленном колосьями, с надписью на шести языках, упомянутых в ст. 34: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Наверху герба имеется пятиконечная звезда. 71. Государственный флаг Союза Советских Социалистических Республик состоит из красного или алого полотнища, с изображением на его верхнем углу у древка золотых серпа и молота и над ними красной пятиконечной звезды, обрамленной золотой каймой. Отношение ширины к длине 1:2. 72. Столицей Союза Советских Социалистических Республик является город Москва»¹⁵².

В связи с принятием новой Конституции, было пересмотрено и изображение серпа и молота. На утвержденном рисунке герба 1923 года [рис. 2], который был взят в качестве образца, утолщенная часть рукоятки серпа изображалась вверху, а должна была находиться внизу (в правильном рисунке серпа, утолщенная часть ручки находится именно внизу). Любопытно, почему эмблему никто не исправлял так долго (такое «неправильное» изображение просуществовало вплоть до 1937 года). Было ли это намеренное искажение действительности или нечаянная ошибка автора?

Скорее всего, это была непредвиденная ошибка, так как оба автора, занимающиеся эскизом нового герба, могли не знать об особенности строения рукоятки серпа, работы с ним (В.И. Адрианов–картограф и В.П. Корзун–фотограмметрист) или же им могли дать неправильный серп с перевернутой ручкой в результате повреждений. Эта непредвиденная ошибка была исправлена только спустя десятки лет, что говорит о том, что перед создателем в раннесоветской культуре, в данном случае перед картографом и

¹⁵²Конституция СССР. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnst1924.htm#11> (дата обращения: 20.10.2020).

фотограмметристом ставилась задача не реалистично изобразить, а только копировать уже имеющийся материал.

Гимн

Слова гимна Российской империи менялись несколько раз. Первым официальным государственным гимном, утвержденным Александром I (исполнялся при встрече императоров с конца 1816 до 1833 г.), стала «Молитва русских». С 1833 официальным гимном Российской империи стал «Боже, царя храни!». Стихи были взяты В.А. Жуковским из его стихотворения «Молитвы русского народа», а мелодия – сочиненная для гимна Преображенского марша (композитор Ф.Б. Гаазе), который исполнялся до революции 1917 года. Оба гимна были пронизаны христианской символикой (например, в гимне «Молитва русских» присутствуют такие строки – «в счастье смирение, в скорби терпение», а в гимне «Боже, царя храни!» – «царь православный. Боже, Царя, Царя храни!»).

23 февраля 1917 года в качестве официального символа раннесоветской государственной власти была утверждена «Рабочая Марсельеза»:

«Отречемся от старого мира,
Отряхнем его прах с наших ног!
Нам не нужно золотого кумира,
Ненавистен нам царский чертог.
Мы пойдем к нашим страждущим братьям,
Мы к голодному люду пойдем,
С ним пошлем мы злодеям проклятья —
На борьбу мы его позовем.

Припев:

Вставай, подымайся, рабочий народ!
Вставай на врага, люд голодный!
Раздайся, клич мести народной!
Вперед, вперед, вперед, вперед, вперед!
Богачи–кулаки жадной сворой

Расхищают тяжелый твой труд.
Твоим потом жиреют обжоры,
Твой последний кусок они рвут.
Голодай, чтоб они пировали,
Голодай, чтоб в игре биржевой
Они совесть и честь продавали,
Чтоб глумились они над тобой.

Припев.

Тебе отдых — одна лишь могила.
Весь свой век недоимку готовь.
Царь–вампир из тебя тянет жилы,
Царь–вампир пьет народную кровь.
Ему нужны для войска солдаты —
 Подавайте ему сыновей.
Ему нужны пиры и палаты —
 Подавай ему крови своей.

Припев.

Не довольно ли вечного горя?
Встанем, братья, повсюду зараз —
 От Днепра и до Белого моря,
И Поволжье, и Дальний Кавказ —
На воров, на собак — на богатых
 И на злого вампира–царя.
Бей, губи их, злодеев проклятых,
Засветись, лучшей жизни заря.

Припев.

И взойдет за кровавой зарею
Солнце правды и братской любви,
Хоть купили мы страшной ценою —
Кровью нашею — счастье земли.

И настанет година свободы:
 Сгинет ложь, сгинет зло навсегда,
 И сольются в одно все народы
 В вольном царстве святого труда»¹⁵³.

В отличие от ранее исполнявшихся гимнов, исполнение нового гимна должно было стать поворотным моментом при формировании и определении дальнейшего пути послереволюционного искусства. Какую символику несет в себе Марсельеза?

Во-первых, это обращение к простому человеку; царь представлен не как защитник русского народа, а как «вампир и кровопийца» (в отличие от дореволюционного гимна «Боже, Царя храни!»); в дореволюционном гимне основной упор делался на фигуре царя и на его образе защитника православия и земли русской). Во-вторых — это отражение действительности: голод, тяжелый труд, произвол со стороны «богачей-кулаков».

В-третьих — это движение за новый мир. «Марсельеза» призывает не просто к активным действиям и восстанию, сколько к борьбе за свои права. Она стала гимном революции и символом оборончества. «Рабочая Марсельеза» была очень популярна, звучала на многих важных мероприятиях: встреча членов Временного правительства, при приеме иностранных делегаций и т.д. стала одним из символов революции 1917 года. Она была отменена 23 января 1918 во время гражданской войны (ее называли знаком буржуазной революции и гимном воюющих «империалистических держав») и заменена на «Интернационал», который в отличие от «Марсельезы» считался международным гимном социалистов и символом пролетариата.

«Вставай, проклятьем заклеянный,
 Весь мир голодных и рабов!

¹⁵³ Рабочая Марсельеза. URL: <http://songspro.ru/16/Revoljucionnaya/tekst-pesni-Rabochaya-Marseleza> (дата обращения: 20.20.2020).

Кипит наш разум возмущенный
И в смертный, бой вести готов.
Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был ничем, тот станет всем.
Припев: Это есть наш последний
И решительный бой;
С Интернационалом
Воспрянет род людской!
Никто не даст нам избавленья:
Ни бог, ни царь и ни герой.
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой.
Чтоб свергнуть гнет рукой умелой,
Отвоевать свое добро, —
Вздувайте горн и куйте смело,
Пока железо горячо!
Припев:
Это есть наш последний
И решительный бой;
С Интернационалом
Воспрянет род людской!
Лишь мы, работники всемирной
Великой армии труда,
Владеть землей имеем право,
Но паразиты — никогда!
И если гром великий грянет
Над сворой псов и палачей, —

Для нас все также солнце станет

Сиять огнем своих лучей.

Припев:

Это есть наш последний

И решительный бой;

С Интернационалом

Воспрянет род людской!»¹⁵⁴

От «Рабочей Марсельезы», «Интернационал», утвержденный в качестве официального гимна в 1918 году, отличался идеей массовости. Слова гимна не просто призывали к активным действиям, они были направлены на концепцию объединения. Отсутствие конструирования образа глобального врага (в случае с «Марсельезой» – богач и царь) позволило сделать текст более емким, информативным по содержанию и лаконичным по восприятию. Сделав упор на образ строительства нового мира, автор воссоздал идею о человеке, свободном от религии, от произвола «господ» при самодержавии, который сам выбирает свою судьбу. Таким образом, гимн отражал основную пропаганду большевиков и формировал основные мотивы послереволюционного искусства. Он стал символом оборончества.

Флаг, герб и гимн – символы государственной власти, интерпретация которых была четко регламентирована. Однако те эмблемы, которые изображались на них, могли быть интерпретированы по-разному, в зависимости от выбранного контекста.

Создание эмблемы серп и молот

Вопрос о творческом поиске изображений серпа и молота (рабочий и крестьянин) становится актуальным уже при подготовке парада к 1 мая 1918 года (День международной солидарности трудящихся, праздник весны и труда официальный праздник новой власти). Перед властью стояла задача – подготовить, украсить парад и отобразить идею праздника и культуру

¹⁵⁴ Интернационал.URL: <http://texty-pesen.ru/internacional.html> (дата обращения: 20.10.2020).

повседневности крестьян и рабочих. Один из членов общества художников «Московский салон» В.Н. Олейник получил от Московского совета поручение организовать бригады художников для работы к 1 мая. Бригадиром группы, созданной для украшения Замоскворечья (Кремль и мосты), был выбран Е.И. Камзолкин (русский и советский художник–декоратор)¹⁵⁵.

Вот как в своих воспоминаниях Е.И. Камзолкин описывал этап создания декораций: «Когда я сделал эскизы украшения Серпуховской площади, я ввел туда и стяги. Но на стягах по моему проекту должна была быть эмблема. Я поручил Олейнику спросить в Московском совете, существует ли какая-либо эмблема Советов? Оказалось, что эмблемы таковой еще не было, но было пожелание показать объединение рабочих и крестьян, но как - еще об этом никто не думал. Некоторые товарищи из Моссовета говорили, что хорошо было бы показать плуг и молот с наковальней, но это только были одни частные разговоры. Я решился на свой страх и риск взять символизировать работу крестьян серпом, т.к. плуг, по моему мнению, не подходящ для эмблемы, а работу рабочих – одним молотом без наковальни (с огромными брызгами от наковальни, как иногда уже рисовалось). Я сделал несколько набросков, и наиболее подходящие для эмблемы (перекрещивающиеся) серп и молот я и нарисовал на эскизах стягов, которые должны были висеть на Серпуховской площади»¹⁵⁶. По воспоминаниям товарищей художника, именно он первым предложил попробовать изобразить новую советскую эмблему¹⁵⁷. Именно предложенное им художественное оформление символов было впоследствии утверждено как государственная раннесоветская символика на новом гербе¹⁵⁸.

После такого «громкого» успеха Е.И. Камзолкина в августе пригласили на работу в Замоскворецкий театр в качестве художника театра. Однако,

¹⁵⁵ Евгений Камзолкин: Дневник художника / Сост. В.В. Панченков. Подольск, 2010. С. 48.

¹⁵⁶ Евгений Камзолкин: Дневник художника / Сост. В.В. Панченков. Подольск, 2010. С. 48-49.

¹⁵⁷ «Вот так изобразить серп-это будет крестьянство, а внутри молот-это будет рабочий, ведь, пожалуй, подойдет». См. там же, с. 8.

¹⁵⁸ В своих воспоминаниях Е.И. Камзолкин писал: «Конечно, эту эмблему я рассматривал только как украшение Первомайского праздника 1918 года. И у меня, и в мыслях не было, что впоследствии она войдет в наш Государственный герб и обойдет весь мир как символ народов мирного труда».

приехав в Москву, он увидел, что картины художников, не разделяющих идеологию новой власти, не покупаются и не выставляются (среди художников происходит разделение на два лагеря: тех, кто продолжал работать в области композиционного реализма, и тех, кто решил заняться подражанием «матиссятам» и «пикассятам»). Художник становится «заложником» новой идеологии. Но Е.И. Камзолкин не стал «подражать» новоявленным течениям в искусстве, открыто критиковал их, активно выступая за сохранение русской изобразительной традиции, принятой еще до революции 1917 года, что шло в разрез с официальной идеологией о формировании политической культуры. Он старался отстаивать право на свободу художника и самостоятельность в выборе темы для своего творчества.

Неприятие идеологии новой власти обернулось для Е.И. Камзолкина не просто непризнанием своего авторства, но и дальнейшими сложностями в реализации своего творчества. Всю свою жизнь ему приходилось искать пути диалога с властью, в то время как власть не только не стремилась поддержать автора знаменитого символа советской культуры, а наоборот, пыталась стереть из истории все упоминания о нем¹⁵⁹. Его имя как создателя знаменитой эмблемы практически нигде не упоминалось (идеологи раннесоветской власти представляли идею создания эмблемы как итог коллективного труда).

Так, благодаря 1 мая были созданы первые новые официальные раннесоветские символы, отвечающие идеологии власти [рис. 1]¹⁶⁰.

Итоги подготовки к параду 1 мая описал А.В. Луначарский, подчеркнув особую значимость новых эмблем: «Марсово поле, со своей серой трибуной на заднем плане, с глыбами гранита и кучами зелени над могилами жертв революции, с красивыми знаменами на высоких столбах, полное народа, с линиями броневиков и отдельными автомобилями, с которых пропускают

¹⁵⁹ Он предпринял несколько попыток получить официальное подтверждение своего авторства. Создавая записки об идеи оформления Замоскворецкого района Москвы к 1 мая 1918 года, художник дополнил подробное описание того, как возникла эмблема «Серп и молот». Эти дополнения прилагались к анкете для отдела кадров МОССХ.

¹⁶⁰ Все визуальные источники, изображения, фотографии и т.д., которые анализируются в данной работе были помещены в Приложение к диссертации.

демонстрацию представители коммуны, под ясным весенним небом, в котором кружатся птицы и аэропланы, — представляет зрелище величественное. Идут и идут толпы рабочих, изможденных, голодных, но торжественно и мужественно настроенных. Веют тысячи знамен, плакаты вещают великие слова, горящие в каждом из наших сердец. Много войска. Неожиданно много. И какое бодрое! Как изменился самый ритм походки солдата, как выпрямилась вся эта вооруженная масса! Солдаты и прежде участвовали в наших демонстрациях, но, протестуя против войны, которой служили против воли, они не могли гордиться оружием, которое носили. То был конец армии царской и буржуазной. Ее развал был естественен и отраден. Нынче это — зарождение новой вооруженной силы первого абсолютно свободного народа мира. Этим объясняется, конечно, молодецкий и уверенный вид Советской Красной Армии во всех ее частях»¹⁶¹.

Об идеологии власти и новом прочтении эмблемы «серп и молот» говорит и Яков Брюсов в своем стихотворении «Серп и Молот», написанном в 1921 году:

«Пусть гнал нас временный ущерб
 В тьму, в стужу, в пораженья, в голод:
 Нет, не случайно новый герб
 Зажжен над миром — Серп и Молот!
 Мы землю вновь вспоим трудом,
 Меч вражий будет вновь расколот:
 Недаром мы, блестя серпом,
 Взметнули дружно мощный молот.
 Но смело, мысль, в такие дни,
 Лети за грань, в планетный холод!
 Вселенский серп, сев истин жни,

¹⁶¹Луначарский А.В. А.В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке: [Сборник / Вступит. статья и коммент. С. Дрейдена]. М.: Искусство, 1981. С. 424.

Толщъ тайн дробя, вселенский молот!

Мир долго жил! Довольно лжи!

Как в осень, плод неспелый золот.

В единый сноп, серп, нас вложи,

В единый цоколь скуй нас, молот!

Но вечно светом вешних верб

Дух человека свеж и молод!

Точи для новой жатвы серп,

Храни для новой битвы молот!»¹⁶².

Таким образом, из эмблемы, предназначенной для формирования и украшения праздничного канона, она становится символом новой власти, приобретая из обычного художественного оформления идеологические черты. Эмблема напоминала о том, как под лозунгами революции произошла не только смена власти, но и формирование новой культуры¹⁶³.

Кроме того, серп и молот – это еще и успешно реализованный политический проект по объединению революционной идеологии и атеистических идей: переkreщенное изображение – аллегория на христианский сакральный символ – крест. Но в христианстве крест – символ страданий и терпения, а переkreщенные орудия труда для социалистического мира – символ единства рабочих и крестьян, всех трудящихся и знак победы труда над капиталом. Замена креста на эмблему продолжила тенденцию по распространению атеистических идей в обществе.

Звезда

В эмблемах новой власти, отраженных в обновленном гербе, присутствует и изображение красной пятиконечной звезды [рис.3]. Звезда – древний символ и в разных культурах у нее было свое обозначение: небесное

¹⁶² Брюсов В. Стихотворения 1918-1924. Т. 3.

¹⁶³ Впоследствии главный символ объединения стал носить исключительно революционную идеологию.

тело, символ недостижимости и возвышенности, космос, отвечающий за порядок во Вселенной.

В русской культуре изображение звезды появилось задолго до 1917 года. Как эмблема, пятиконечная звезда использовалась и в царской России, на товарных железнодорожных вагонах (внутри обычно также было изображение двуглавого орла).

Начиная с XIX века декабристы в своих письмах упоминали некую искру, из которой разгорится пламя. В XX веке выходит нелегальная газета «Искра», отражающая интересы социал-демократов и посвященная проблемам общественной мысли. Политическая, экономическая и социальная ситуации в России XX века «заставляет» задуматься об образе нового будущего. Искра, разгоревшаяся в обществе, переросла в пламя, которое в 1917 году, разрушило вековые традиции и устои.

В конце 1910 года вместо «Искры» выходит газета «Звезда» [например, рис. 4, 5] – большевистская легальная газета (деятельностью обеих газет занимался В.И. Ленин). Отражение общественных проблем, диалог с читателем, апелляция к массе в дальнейшем обеспечили сплоченность интересов крестьян и рабочих. Таким образом, из обычного знака она становится путеводной звездой, отражая интересы «простого человека». После революции эта путеводная звезда становится знаком принадлежности к рядам красной армии, знаком отличия, маркируя своего и обличая чужого, когда принадлежность к определенному движению значила очень много (период Гражданской войны, борьба красной и белой армий)¹⁶⁴.

«Официально пятиконечная звезда как эмблема красной Армии была утверждена Народным комиссариатом по военным делам 19 апреля 1918 года. «Знак изображает звезду с золотыми лучами, в середине на красном поле

¹⁶⁴ Впервые она стала использоваться в рядах армии после указа Николая I. «Советские войска изначально именовались Красной гвардией. Затем — Рабоче-крестьянской красной армией. Присягали красноармейцы красному знамени». По книге Фельдман Д. М. Терминология власти: советские политические термины в историко-культурном контексте. М.: РГГУ, 2006. С. 486.

золотые изображения плуга и молота», – сообщали «Известия» о нагрудном знаке для воинов Красной армии.

7 мая 1918 года был издан приказ, разъясняющий принцип ношения звезды: носить ее имели права только лица, состоящие на службе в красной Армии, все остальные должны были ее снять. «В приказе Военного комиссариата Московской губернии от 8 мая давались разъяснения по поводу ношений «марсовой звезды с плугом и молотом». Ее могли носить как на околыше фуражки, так и на левой стороне груди военного и гражданского платья»¹⁶⁵. Таким образом, ношение знака отличия было четко регламентировано: красная звезда – знак оборончества, эмблема защитника.

Название красноармейской звезды по имени бога войны было не случайно. По древнегреческому преданию, бог войны Арес (Арей), которого римляне называли Марс, не смог отправиться в поход, потому что в его боевом шлеме свила гнездо голубка, которая с тех пор считается символом мира. Именно в честь бога и был назван весенний месяц, в которой начинались работы по подготовке поля под новый урожай»¹⁶⁶.

Звезда стала символом революции, отличительным знаком новой культуры и власти. В стихотворении «Красноармейская звезда» (1918) Демьян Бедный подчеркивает ее идеологический смысл:

«Не Марс нам светит с вышины,
 Не кровожадный бог войны, –
 Не ради подлых барышей
 Попов, дворян и торгашей,
 Сомкнув ряды, мы в бой идем:
 Мы бой с насилием ведем!
 Как в чистом поле алый мак,
 Наш боевой сверкает знак,

¹⁶⁵ Поцелуев В.А. Гербы Союза ССР: Из истории разработки. М.: Политиздат. С. 18.

¹⁶⁶ Поцелуев В.А. Гербы Союза ССР: Из истории разработки. М.: Политиздат, 1987. С. 18.

Свидетель связи вековой
 Семьи всемирной, трудовой,
 Символ победного Труда –
 Красноармейская Звезда!»¹⁶⁷.

В представленном фрагменте мы видим отношение к звезде как к символу победного труда, как к эмблеме раннесоветского мира. Позднее звезда стала изображаться с плугом и молотом. Какой смысл закладывался в идею объединения трех изображений в единый символ новой культуры?

Листовки, выпущенные в 1918 г. [рис.6], разъясняли принцип использования изображения: красная звезда — это, прежде всего, звезда правды. Рядом с нею изображался плуг (образ пахаря–мужика) и молот (образ молотобойца–рабочего). Это означало, что армия борется за то, чтобы крестьяне и рабочие видели не только нужду, нищету и непрерывную работу, но и волю, отдых и хлеб¹⁶⁸.

Звезда стала той искрой, которая вела за собой и служила ориентиром к следованию «новой» идеологии и символом победы над дореволюционной культурой. Используя ее как средство для достижения своих целей, идеологи раннесоветской власти (далее советской власти) «сделала» звезду путеводным знаком; для простого человека – звезда правды становилась голосом правды и отображением победы над самодержавием и воплощением тех идей, к которым он стремился.

Однако форма звезды также имела несколько интерпретаций: отражала замысел власти о распространении идей пролетариата на 5 континентах земного шара, а пять лучей звезды – пять пальцев рабочей руки. Кроме того, это аллегория и христианского сакрального символа – пять ран Христа. Помимо звезды, еще одним официальным символом стал красный цвет.

Красный цвет

¹⁶⁷ Демьян Бедный. Собрание сочинений в пяти томах. Стихотворения 1917-1920. Т. 2. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/bedniy235.html> (дата обращения: 20. 11.2020).

¹⁶⁸ О Красной Звезде. URL: <http://hram-troicy.cerkov.ru> (дата обращения: 20.20.2020).

Красный цвет — это память о событиях 1917 года. Террор, массовые убийства, война – события, происходившие в начале XX века, сопровождались многочисленными кровопролитными действиями, поэтому цвет символизировал память жертвам самодержавной власти¹⁶⁹.

До принятия христианства на Руси, красный цвет очень часто использовался в различных ритуалах: в похоронных обрядах руки или ноги покойника перевязывали красной нитью, в свадебных – красный ассоциировался с новой жизнью после свадьбы (этап перехода юношей и девушек во взрослую жизнь). Кроме того, он был оберегом от злых духов и синонимом красоты и счастья.

С принятием христианства этот цвет был тесно связан и с религиозным прообразом святого огня, символом новой жизни и урожая в крестьянской культуре, многие праздники были посвящены именно этому цвету.

Красный цвет – отсылка и к библейским мотивам (несмотря на то, что новое государство – атеистическое) и сюжетам, на который всегда был богат русский фольклор. С одной стороны, это цвет дьявольского начала, но одновременно – крови (вспомним про Моисея и смоковницу, плоды которой при созревании имели красноватый оттенок. Примером также может послужить кровь агнца, которой израильтяне помазали косяки и перекладины дверей дома, спасая тем самым своих детей – первенцев от смерти или кровь, пролитая Иисусом Христом на кресте, как символ очищения и спасения). Очень часто яйца на Пасху красили именно в красный цвет (символ крови распятого Христа). В красном углу располагались иконы.

Уже после революции 1917 г. красный цвет приобретает новую семантику. Д. Фельдман в статье «Красные белые: советские политические термины в историко-культурном контексте» говорит о феномене построения

¹⁶⁹ О значении символики красного цвета для революции упоминается и в философских трудах. Например, А.Белый в «Символизм как миропонимание» анализирует взаимосвязь революционного начала и искусства, для которого характерны яркие цветы, взрывы и импрессия. По его мнению, именно красный цвет, цвет в котором сосредоточены ужас огня и тернии страданий становится цветом революции. По книге Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.

идентичности с помощью цвета. Понятие «красный» характеризовало не просто политическое отношение к власти, но и особый статус. Цвет должен неразрывно связать новый революционный уклад мира с присущими ему идеологическими ценностями, при этом и разорвать ассоциацию с христианскими ценностями, в которых красный цвет играл очень важную роль. Кроме того, постепенно символика цвета стала появляться и в календаре. «Декрет о введении в Российской республике западноевропейского календаря», подписанный В.И. Лениным 24 января 1918 г., устанавливал новые праздничные дни, которые стали называться «красными» днями календаря. Это понимание закрепилось в концепции советской эмблемы, в символике красной звезды и на флагах – как изображение единства и победы советской власти, знака отличия, в период Гражданской войны. Вот почему новые знамена были окрашены в красный цвет.

Таким образом, красный цвет обозначал не просто советскую власть, но и вбирал в себя различные аспекты, прочтение которых должно было не просто закрепить итоги революции, но и неразрывно связать новый революционный уклад мира с присущими ему идеологическими ценностями. Учитывая, что послереволюционные ценности отличались от принятых при царской власти, получается, что цвет маркировал не только раннесоветские ценности, но и становился символом послереволюционной культуры.

На приведенных примерах мы можем увидеть, как происходило рождение раннесоветских знаков государственной власти. Официальная государственная символика – флаг, герб и гимн существовали и до революции 1917 года, однако воспринималась совершенно по-другому. Она выступала знаком отличия не только по отношению к другим государствам, но и определяла принадлежность к роду или профессии (например, как изображения на гербах и панно). Изображение звезды или красный цвет также использовались и ранее. Однако после революции все эти символы приобретают новое прочтение. Несмотря на то, что они имели разные истории создания, они были адаптированы идеологами раннесоветской власти к созданию политической культуры и

продвижению идеологии в массовое сознание. Флаг, герб и гимн больше не воспринимались только как знаки государственной власти, теперь они становятся символами нового мира.

Серп, молот ¹⁷⁰ и красная звезда – не просто изображения, они официальные символы власти, которые также отражали идеологию власти. Помимо них, на гербах появляются и изображения снопа колосьев и солнца, отражающий идею всеобщего просветления, свободы и благополучия «нового» мира. При этом происходит разделение символики на отдельные знаково-семиотические части: на внешнюю (знаки государственности) и внутреннюю (изображения символов на знаках государственной власти), а амбивалентность прочтения последних способствовала нахождению отклик у каждого человека (будь он крестьянин или рабочий), напоминая ему о том, что было и что стало с приходом новой власти.

Помимо официального прочтения новой символики существовала и другая сторона – позиции философов русского зарубежья, которые старались изобличить истинные мотивы, которые использовали идеологи советской власти.

¹⁷⁰ На расчетных знаках «1 рубль» и «2 рубля» 1919 года уже присутствует новая символика: скрещенная эмблема серпа и полота в центре, по бокам - колосья пшеницы, внизу - лозунг «Пролетарии всех стран соединяйтесь». По книге Горянов И.М., Мурадян М.А. Бумажные деньги России (1769-2015) 2-е издание. Москва: Знакъ-Консалтинг, 2017. С. 162.

Параграф 2.3. Символика власти в трудах философов русского зарубежья

Религиозные и политические философы русского зарубежья (Н.А. Бердяев, Ф.А. Степун, Г.П. Федотов, В.В. Розанов, И.А. Ильин) стремились сохранить и защитить то культурное наследие, которое стремилось уничтожить советская власть¹⁷¹. Вступив в своеобразную борьбу с властью, они хотели попытаться помочь тем, кто был выслан в эмиграцию или, оставшись в России, не принял большевизм. Находясь за рубежом, они могли открыто говорить о тех событиях, которые происходили на рубеже 1917 году и после него. Рассказывая о них, они описывали не только последствия революции для культуры и истории России, но и то, что стало с общественной мыслью и самим обществом после 1917 года.

Проблематикой русской литературы за рубежом занимаются разные ученые: Д.В. Мышалова анализирует на примере творчества наиболее значимых имен первой (И.Шмелев, И.Бунин, В.Набоков) и второй (И.Бродский, Саша Соколов, С. Довлатов и В. Аксенов) волны эмиграции какое влияние они оказывали на историю литературы; М.Н. Начапкин рассматривает представления о причинах революции в текстах консервативных мыслителей Л.А. Тихомирова, М.О. Меньшикова, Н.Е. Маркова и И.А. Ильина; М. И. Раев и В.П. Федюк рассматривают основные политические течения эмиграции и культурную жизнь русского зарубежья через различные контексты: исторический, историко-культурный и историко-философский т.д.

Начиная с 1920-х гг., когда ужесточилась политика в отношении русской интеллигенции, многие видные деятели культуры и ученые в своих работах поднимали вопрос что есть русский социализм и коммунизм, какими символами он окрашивался и почему получил такое широкое распространение после прихода В.И. Ленина к власти в результате революции. Власть боролась с интеллигенцией и ее «вольными» толкованиями официальной символики. В письме В.И. Ленина к А.М. Горькому уже прослеживается виток недовольства

¹⁷¹ Советская власть стремилась изменить отношение к дореволюционной культуре и стереть из истории упоминания о дореволюционной России.

к интеллигенции и забота о рабочем классе: «Интеллектуальные силы рабочих и крестьян растут и крепнут и борьбе за свержение буржуазии и ее пособников, интеллигентиков, лакеев капитала, мнящих себя мозгом нации... “Интеллектуальным силам”, желающим нести науку народу (а не прислужничать капиталу), мы платим жалованье *выше среднего*. Это факт. Мы их бережем. Это факт. Десятки тысяч офицеров у нас служат Красной Армии и побеждают вопреки сотням изменников. Это факт»¹⁷². Уже в 1922 году создается программа «философского парохода», основной целью которой была вывезти представителей культуры, науки и медицины и других ученых, не согласных с политическим режимом, за пределы России.

В записке В.И. Ленина к Ф.Э. Дзержинскому он называет этих представителей не иначе как: «Все это явные контрреволюционеры, пособники Антанты, организация ее слуг и шпионов и растлителей учащейся молодежи. Надо поставить дело так, чтобы этих “военных шпионов” изловить и излавливать постоянно и систематически и высылать за границу»¹⁷³.

Такое неприязненное отношение к русской интеллигенции, скорее всего, было связано с подходом В.И. Ленина, согласно которому интеллигенция не могла быть отнесена к какому-либо классу по Марксу. Поэтому чтобы она не мешала строительству нового мира, были приняты решительные меры по ее устранению и депортации из страны. Несмотря на такое неприязненное отношение к русской интеллигенции, в литературных кругах среди философов русского зарубежья существовало свое собственное понимание того, что происходило в России на рубеже 1917 года.

Н.А. Бердяев в «Новом Средневековье» писал, что «ориентироваться в русском коммунизме можно лишь по звездам»¹⁷⁴, не о звезде как о западном образце, не о библейском смысле (например, о Вифлеемской звезде, которая

¹⁷² Ленин В.И. ПСС. Изд. 5-е. Т. 51. С. 47-49. URL: http://www.revolucia.ru/lenin51_47.html (дата обращения: 20.09.2020).

¹⁷³ Ленин В.И. Полное собрание сочинений. М.: ИПЛ, 1965. Т. 54. С. 265-266. URL: <http://www.ihst.ru/projects/sohist/document/deport/lenin22.htm> (дата обращения: 20.09.2020).

¹⁷⁴ Бердяев Н.А. Новое средневековье. М.: Канон+, Реабилитация, 2002. С. 446.

привела волхвов к Младенцу Христу) и не о небесном месте (понятие места в соответствии с религиозной доктриной), речь идет об особом отличительном признаке, который маркирует понятия «свой» и «чужой», ведь для большевиков существовала одна единственная звезда, символизирующая Красную армию.

Интересно и то, как Г. П. Федотов «понимает» звезду: «Но национальная дорога одна. Чтобы найти ее, нет необходимости читать «по звездам», по которым ориентировались в сумерках самодержавия звездочеты русской интеллигенции. Ныне земля залита ярким солнцем, беспощадным солнцем правды, обнажающим все морщины и извилины почвы»¹⁷⁵. Эмблема звезды носит метафорический характер, в ней прослеживается аллегория с исканиями интеллигенции, которая по прежним дореволюционным представлениям должна была спасти Россию от краха. Интеллигент представляется «звездочетом», хорошо разбирающимся в звездах, который сможет отыскать «нужную звезду» на небосводе. С приходом советской власти уже не нужны такие знатоки, так как все подчинены общей идеологии, где на передний план выдвигается единственная, общая звезда, символизирующая социализм как вековую мечту человечества. Интеллигент становится отрицательным героем, для которого нет места в раннесоветском мире, он – символ и напоминание о дореволюционном прошлом.

Аналогичной концепции придерживается и Ф.А. Степун в «Мистическом мировидении». Пять образов русского символизма». Обращаясь к Н. А. Бердяеву, он также акцентирует внимание на полном атеизме советского общества: «Кресты и звезды существуют лишь на офицерских мундирах, и это издевательство над Крестом, Голгофой и звездами небесными»¹⁷⁶. Таким образом, звезда, извлеченная из религиозных мотивов, становится новой эмблемой, интерпретация которой приобретает принципиально новый смысл.

¹⁷⁵Федотов Г.П. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры. URL: <http://itexts.net/files/pdf/fedotov-georgiy-sudba-i-grehi-rossii-33734.pdf> (дата обращения: 20.10.2020).

¹⁷⁶ Степун Ф.А. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма / Пер. с немецкого Г. Снежинской, Е. Крепак и Л. Маркевич. СПб.: Владимир Даль. 2012. С. 143.

Помимо звезды, в творчестве философов русского зарубежья также уделялось внимание и эмблеме серп и молот. В. Н. Ильин в своем труде «Идеологическое возвращенство» критикует позицию Н.А. Бердяева в отношении серпа и молота. Вот что он пишет: «Н.А. Бердяев настолько влюблен в “христианскую символику серпа и молота” (как он однажды выразился), что прощает коммунистам фактическую кровавую войну с христианством, войну, поставившую себе целью полное истребление не только христианства, но самой идеи Бога. Бердяев не хочет видеть того, что коммунисты, как трупные черви»¹⁷⁷. Он акцентирует свое внимание на том, что Н. Бердяев соединяет религиозность и коммунизм в одно целое, при этом ставя религию на передний план. Изображение серпа и молота надолго закрепилась в сознании советского человека не только как идейный символ революции, но и как осознание того факта, что рабочие и крестьяне теперь выступали за одно общее дело.

В творчестве религиозных и политических философов русского зарубежья также обличались истинные мотивы большевиков и в отношении рабочих и крестьян, ведь именно проблемы «простого» человека должна была решить революция. Н.А. Бердяев («Истоки и смысл русского коммунизма») изображает крестьян как «угнетенных», чьи интересы никогда не учитывались. Нерешенность аграрного вопроса и приниженное отношение подвигло к решительным действиям. Рабочим отводилась задача «решать чисто экономические задачи»¹⁷⁸. Капитализм должен был привести не только к образованию, но и к дальнейшему развитию рабочего класса. Однако автор говорит о том, что марксизм пропагандировал: «нужно идти не к крестьянству, которое отвергло революционную интеллигенцию, а к рабочим, на фабрику»¹⁷⁹.

¹⁷⁷Сазанович П. (Ильин В.Н.). Идеологическое Возвращенство. По поводу книги Н. Бердяева «Судьба человека в современном мире (К пониманию нашей эпохи)». URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/ilin.html> (дата обращения: 20.10.2020).

¹⁷⁸ Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. С. 9.

¹⁷⁹ Там же, с. 79.

Строить капитализм должен был именно рабочий класс, однако без крестьян революция в России могла не совершиться (массовость и общая идейность).

К аналогичным выводам приходит и Ф. А. Степун (О свободе), говоря об идеях революции и о «раскрепощении рабочей массы»¹⁸⁰. Г. П. Федотов (Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры), говорит об особой силе в лице рабочего класса: «Новые классы — рабочие, промышленники, — приобщаясь к “просвещению”, начинают реальную, а не утопическую классовую борьбу. Плеханов оказался пророком: рабочий был той точкой опоры, куда должен быть приложен революционный рычаг. Пролетарий, оторванный от народной (то есть крестьянской) почвы, сам сделался почвой, на которую мог осесть революционный скиталец»¹⁸¹. Таким образом, эта особая сила становится символом революции, способная породить и поддержать революцию, пронести свои идеи и довести до конца начатое дело. Поэтому для них революция становилась символом перехода в новый мир, а чем она была на самом деле?

Н.А. Бердяев («Духовные основы русской революции» и «Истоки и смысл русского коммунизма») исследует идейную парадигму возникновения революции в России. Он пишет, что революция в России – это плод смешения различных идеологий, использование отдельных слов и выражений в ином контекстуальном поле (библейские цитаты в новом прочтении, образ пахаря и сеятеля, «перекуем мечи на орала» и т.д.). Он характеризует революцию как «суд над историческим христианством»¹⁸². Партии предлагали построить новый мир, без царя и самодержавия. Покушение на царя означало не просто подрыв режима и власти, но и попытку «посягнуть» на Бога и христианские ценности (начиная с XVII в., власть монарха представляла собой высшую силу, и он являлся заместителем Бога на земле. Царская власть в XIX – начала XX в. строилась по такому же принципу). Революционный путь, путь террора и

¹⁸⁰Степун Ф.А. О свободе // Новый Град. 1938. URL: http://www.odinblago.ru/noviy_grad/13/2 (дата обращения: 20.10.2020).

¹⁸¹Федотов Г.П. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры. URL: <http://itexts.net/files/pdf/fedotov-georgiy-sudba-i-grehi-rossii-33734.pdf> (дата обращения: 20.10.2020).

¹⁸² Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. С. 108.

убийства призывал к быстрым и кровавым мерам, к разрыву с историческим временем, религией и традициями¹⁸³.

Об отказе от христианских ценностей говорил и В.В. Розанов. Что такое полный атеизм, по мнению философа? С одной стороны, он критикует позицию церкви и христианства по многим вопросам: регламентируя, как должен жить и вести себя человек, церковь «забыла» самое главное – самого человека, его страдания и желания, с другой – подчеркивает, что религия и церковь больше не являются способом и местом объединения, где человек мог бы получить ответы на все свои вопросы: обращаясь к религии и церкви, человек сталкивался с непониманием к своим «житейским проблемам» или, наоборот, с тотальным контролем. Церковь перестала «внушать» доверие и страх перед Богом, она начала становится самим Богом, решающим кто свой, а кто чужой. Именно поэтому, атеизм и потеря осознания человеческих ценностей рождались в противовес к христианским обычаям.

К аналогичным выводам приходит и И.А. Ильин. Анализируя состояние общества, он приходит к выводу, что наступает кризис безбожия. Почему кризис безбожия? Безбожники, задавая вопросы о Боге (где он и как его увидеть), подчеркивают, что невозможность ответить на вопросы, говорит о том, что Его нет и верить в него – глупость. «А почему верить в Него вредно? Потому что, по мнению безбожников, люди верят от невежества и страха; верят от страха и боятся от веры; и чем больше верят, тем больше боятся... Страх есть порождение рабства и источник нового порабощения»¹⁸⁴. Верующий человек верит потому, что им руководит страх, следовательно, он не свободен в своих суждениях, а несвободный человек не может стать двигателем революции. По мнению автора, без веры в Бога человек не сможет создавать

¹⁸³ Вся культура начала XIX – начала XX века была пронизана религиозностью. В своем письме С.С. Уваров (письмо к Николаю I) охарактеризовал три главные доктрины русской культуры: «Православная Вера, Самодержавие и Народность». Русский мыслитель А.С. Хомяков отмечал, что именно православие, самодержавие и народность составляют основу русского просвещения. Именно это триединство составляло основную движущую силу и мощь Российской Империи. Все изменилось с приходом новой власти.

¹⁸⁴ Ильин И.А. Собрание сочинений в десяти томах. Том первый. Москва. Изд. «Русская книга». 1993. С. 332-358.

прекрасное и быть хорошим человеком. А вера — это то, что соединяет людей в одно общее целое. Соответственно, главная задача новой власти и социализма — освободить от веры и дать человеку свободу, заменив православие на социализм.

На проблематике отказа от христианских ценностей акцентирует свое внимание и Г.П. Федотов в работе «Судьба и грехи России». В его главе, посвященной положению церкви, анализируются взаимоотношения между властью и церковью в 1920-х гг. Он пишет о гонениях на церковь, об обезличивании и о попытках ее ослабления¹⁸⁵. Несмотря на, казалось бы, важные лозунги советского правительства и тех идей, которые они пропагандировали, в результате мы наблюдаем становление диктатуры, с отсутствием свободы выбора, с существенным спадом культурной составляющей, и где сознание каждого должно было быть подчинено общей идеологии.

Об отказе от христианских ценностей писал в работе и С. Н. Булгаков «На пиру богов. Pro и Contra: современные диалоги», впервые напечатанные в сборнике «Из глубины». Выполненная в форме диалога между общественным деятелем, известным писателем, боевым генералом, светским богословом, дипломатом и беженцем, поднимаются актуальные проблемы послереволюционного времени: итоги 1917 года, путь России, раннесоветская власть, церковь и интеллигенция. Рассуждая о зарождении революционных идей и итогах 1917 года, в одном из диалогов, генерал подчеркивает, что социализм — это будущее России, стремящееся к православному царству «только по социалистическому вероисповеданию»¹⁸⁶.

Что такое социалистическое вероисповедание? Это новая вера, вера в лучшую жизнь, где нет места церкви, которая «разлагается от демагогии»¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Федотов Г.П. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. URL: <http://itexts.net/files/pdf/fedotov-georgiy-sudba-i-grehi-rossii-33734.pdf> (дата обращения: 20.10.2020).

¹⁸⁶ Булгаков С.Н. На пиру богов. Pro и Contra: современные диалоги. URL: <http://www.vehi.net/bulgakov/napirubogov.html> (дата обращения: 20.10.2020).

¹⁸⁷ Там же.

Социализм выступает против господ социал- буржуев, классового интереса и интеллигенции. Он отражает интересы «простого» человека, ищущего ответы на свои вопросы. Социалистическое вероисповедание постепенно перерастает в религиозный социализм.

В то же время Ф.А. Степун вводит понятие «религиозный социализм», для идентификации «новых ценностей». Он пишет о том, что религиозный социализм призван был соединить не только религиозные доктрины, но и марксистскую идеологию. Анализируя выступления главного теоретика «религиозного социализма» П. Тиллиха, Ф.А. Степун рассуждает о сложившейся ситуации в целом. «Религиозные социалисты не только всуе не употребляют слов Бог, Иисус Христос, но они вообще не употребляют этих слов и имен. Также не говорят они ни о церкви, ни о воскресении, ни о бессмертии... На вопрос о причинах такого речения, религиозные социалисты неуклонно отвечают, что церковный язык для пролетария непереносим и потому отказ от него решительно необходим, для успеха христианского дела. За отказом от религиозного языка следует, как мы видели, отказ от религиозного быта, обряда, таинства и догмата»¹⁸⁸. Таким образом, отказ от христианских ценностей и обесценивание опыта прошлого выступали символическим актом советской власти, направленным на утверждение социализма¹⁸⁹.

О разрушительном влиянии социализма пишет и В.В. Розанов в «Опавших Листьях» и «Апокалипсисе нашего времени». Рассмотрев идею о формировании атеистического течения, охватившего общество и легшего в основу понятия «социализм», он опасался, что пришедший социализм, это будет не совсем то, что все ожидали. Русский социализм — это миф, за которым ничего нет, но к которому все стремятся в поисках лучшей жизни. Этот мифический социализм — это атеизм в чистом виде. «Переход в

¹⁸⁸ Степун Ф.А. Религиозный социализм и христианство.// Путь. 1931. №29. С. 45.

¹⁸⁹ Феномен «социализма» получил широкое распространение на протяжении всей культуры XX века (по Н.А. Бердяеву).

социализм и, значит, в полный атеизм совершился у мужиков, у солдат до того легко, точно «в баню сходили и окатились новой водой»¹⁹⁰.

Как определяет И.А. Ильин социализм? «Социализм антисоциален потому, что он убивает свободу и творческую инициативу; уравнивает всех в нищете и зависимости, чтобы создать новую привилегированную касту партийных чиновников–угнетателей; проповедует классовую ненависть вместо братства; правит террором, создает рабство и выдает его за справедливый строй. Именно потому истинную социальность (свободу, справедливость и братство) надо искать в несоциалистическом строе. Это не будет “буржуазный строй”, а строй правовой свободы и творческой социальности»¹⁹¹. Таким образом, социализм — это миф, за которым ничего нет.

Почему же тогда, по мнению русского философа, человек стремился стать безбожником и социалистом? Потому что он, в первую очередь, ищет ответы на свои вопросы. Религия и церковь как институты общества не могли, по мнению человека, дать ему ответ. Социализм, в отличие от церкви, вступая в диалог с обществом, подчеркивал значимость поиска ответов на свои вопросы. Кто такой Бог, если его никто не видел? Почему человек не должен стремиться к поискам лучшей жизни? Он (социализм) предлагал мир, где нет веры в Бога, нет подчинения высшим силам, нет предопределенности, нет угнетенности, и как следствие нет коллективного разума, общественного мнения и подчинение системе. Человек жаждал ощущения свободы и безнаказанности, но на самом деле он получил нового Бога в виде социализма и большевизма и стал исповедовать религию новой власти.

С одной стороны, советская власть показывала, что революция — отражение интересов общества, а с другой — навязывала этому обществу новые ценности.

Отказ от христианских ценностей, потеря осознания человеческих ценностей, обезличивание и атеизм — вот новая религия, основываясь сначала

¹⁹⁰ Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени/Василий Розанов; [вступ. ст., коммент. А. Николюкина]. М.:Эксмо, 2008. С. 604.

¹⁹¹Ильин И.А. О грядущей России: Избранные статьи / Под ред. Н.П. Полторацкого. М. Воениздат, 1993. С. 59.

на противопоставлении церкви и общества, полностью меняет массовое сознание. Изображая церковь как место зла, изобличая ее в попытках введения в заблуждение, советская власть предлагает «проснуться и открыть глаза», обратить внимание на самого себя, вспомнить об индивидуальности, своих желаниях и амбициях, ведь по мнению новой власти, задача социализма и большевизма – счастье и рай для каждого.

Таким образом, обращение к работам религиозных и политических философов русского зарубежья (Н.А. Бердяев, Ф.А. Степун, Г.П. Федотов и многих других) позволяет глубже погрузиться в проблематику того времени и прочувствовать те изменения, которые затронули общество. В их трудах мы находим последствия идеологии новой власти для истории и культуры России. Они описывают не просто состояние России после событий 1917 года, но и как они повлияли на культуру повседневности. На примере их работ мы можем говорить не только о разных взглядах на идеологию, но и об идее борьбы официального и неофициального: как одни и те же символы трактовались в зависимости от интересов правящей элиты и что лежали в основе поиска новых символов.

Они открыто «вступали в диалог с властью», осуждая ее в отношении навязывания идеологии.

Краткие выводы

Идеологи раннесоветской власти стремились создать уникальный проект политической культуры, в основе которого лежал бы союз города и деревни и который бы продвигал ценности новой власти. Одновременно с этим нарастало противостояние дореволюционной и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культур. На стыке этой борьбы встает вопрос о поиске новых символов государственной власти, отличных от тех, которые были приняты до революции 1917 года.

Создание новой раннесоветской символики государственной власти позволило не только выделить и идентифицировать власть на фоне других стран (флаг, герб и гимн), но и при помощи изображений (звезда, серп и молот), которые использовались на знаках государственности, закрепить итоги революции 1917 года в истории. Символика разделяется на знаки государственности (флаг, герб и гимн) и те эмблемы, которые изображались на них. Эти эмблемы (серп, молот, красная звезда, снопы колосьев и т.д.) становились официальными символами власти.

В отличие от идеологов раннесоветской власти, который представляли революцию как символ нового мира, противоположной точки зрения придерживались религиозные и политические философы русского зарубежья (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Ф.А. Степун, Г.П. Федотов, В.В. Розанов, И.А. Ильин). Их работы — это отражение истинных мотивов, которыми руководствовались большевики: отказ от христианских ценностей (атеистические идеи, гонения на церковь), массовые волнения, покушение на царя и потеря осознания человеческих ценностей — вот те символы новой власти и будущего «социализма», которые распространяла революция, тот новый мир, который она строила.

Постепенно символы нового мира стали распространяться и в художественной культуре, в которой начался процесс конструирования новой идентичности в раннесоветской художественной культуре.

Глава 3. Конструирование новой идентичности в раннесоветской художественной культуре

Идеологи советской власти ставили перед собою задачу – воспитать «нового» человека, построить новый мир, переключить сознание с дореволюционного (традиционного) сознания, на новое (послереволюционное), свободное от традиций и религиозности. Однако, несмотря на тот факт, что существовали символы – знаки государственной власти и символы – эмблемы на этих знаках, ставшие официальными символами новой культуры, продвигать новую идеологию в массы только на одном государственном уровне становилось недостаточно. Создание раннесоветского искусства (далее советского искусства) позволило бы продвигать идеологию в искусстве, а при помощи символики в художественной культуре – воздействовать на массовое сознание, используя более тонкую ее смысловую интерпретацию. Поэтому постепенно создается политическая символика (к ней можно отнести, например, идею борьбы, строительство нового мира и т.д.), которая соединила политику и символику в художественной культуре, трансформировав понимание символики из маркера власти в символику, которая отражает культуру повседневности не элиты, а простого человека, и конструирует послереволюционную реальность.

Активное продвижение раннесоветской политической символики в художественной культуре, амбивалентность прочтения которой, в зависимости от выбранного контекста, позволяла охватить каждого и запустить процесс поворота искусства от формирования эстетического взгляда в сторону платформы для политической пропаганды.

Параграф 3.1. План монументальной пропаганды

Поиск символов новой власти после революции 1917 года положил начало активному использованию художественной культуры в продвижении революционной идеологии. Послереволюционное искусство должно было не просто показывать облик «новой» России, а как она изменилась с приходом революции 1917 года, но и «увековечить» ее итоги.

Изучением взаимосвязи монументального искусства и идеологии занимались А. В. Луначарский; А.А.Суворова (например, в своей статье «Пролеткульт и счастье: пролетариат как новый творческий субъект (к проблеме истоков самодельного творчества в СССР)); В.П.Толстой рассматривает концепцию монументальной пропаганды в раннесоветском искусстве; Н. Д. Соболевский (например, в монографии «Скульптурные памятники и монументы в Москве») изучает историю скульптурных художественных произведений – памятников, выполненных в бронзе, бетоне и т.д., которые были поставлены в Москве; Н. В. Шалаева (например, в статье «План советской монументальной пропаганды: проблемы реализации. 1918–1921 годы») изучает на основе архивных и опубликованных источников процесс реализации плана монументальной пропаганды; А. А. Стригалева (например, в коллективной монографии «Теория композиции в советской архитектуре»), Е.Ю. Деготь (например, в монографии «Русское искусство XX века»), А.И. Мазаева (например, в монографии «Искусство и большевизм. 1920–1930»), Г. Раунига (например, в «Искусство и революция: художественный активизм в долгие двадцатые»).

С приходом новой власти были сброшены с пьедестала многие памятники дореволюционной культуры (к примеру, памятник П. Столыпину и Екатерине II). Уничтожение ранее установленных памятников и установка новых символизировали не только отношение к дореволюционной культуре, но и подчеркивало строительство нового мира после революции 1917 года, результаты которой необходимо было надолго сохранить в истории.

В беседе с А.В. Луначарским В.И. Ленин предлагал «двинуть вперед искусство»: во–первых, афиши, украшающие здания, заборы и т.д. заменить большими революционными надписями. Во–вторых, установить памятники великим революционерам как в Петербурге, так и в Москве. ... каждый памятник будет торжественно открываться речью о данном революционере и что под ним будут сделаны разъясняющие надписи. В.И. Ленин называл это «монументальной пропагандой»¹⁹². Она (монументальная пропаганда) становится наглядным примером формирования канона нового искусства и того, как происходил процесс постепенной политизации искусства.

Идея «монументальной пропаганды» нашла свое отражение в декрете «О памятниках» 1918 года. Согласно данному документу, город приобретает новый облик. Прежде всего – это разрушение памятников (символов) дореволюционной культуры, посвященных царской власти и самодержавию: «Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц и частью перенесению в склады, частью использованию утилитарного характера»¹⁹³. Кроме этого, отражение революционных идей нового правительства: «Той же комиссии поручается спешно подготовить декорирование города в день 1 мая и замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т.п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России»¹⁹⁴. И в заключение доклада – предоставить список тех деятелей науки и искусства, которым «можно» поставить памятник. Таким образом, начиная уже с 1 мая, было принято решение о «благоустройстве города».

В связи с этими изменениями в июле того же года Совет Народных Комиссаров постановил:

«а) поставить на первое место постановку памятников величайшим деятелям революции — Марксу и Энгельсу;

¹⁹² Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. издат-во политической литературы, 1959. С. 208.

¹⁹³ Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. издат-во политической литературы, 1959. С. 95.

¹⁹⁴ Там же.

б) внести в список писателей и поэтов наиболее великих иностранцев, например, Гейне;

в) исключить Владимира Соловьева;

г) включить в список Баумана и Ухтомского»¹⁹⁵.

Окончательный список был расширен, утвержден и опубликован 2 августа в «Известиях ВЦИК».

Например, к революционерам и общественным деятелям, оказавшим наиболее значимое влияние в области философии, литературы, науки и искусства, по мнению А.В. Луначарского и согласившегося с ним В. И. Ленина, были отнесены следующие лица: Гракх Бабеф (французский революционер коммунист–утопист), Фердинанд Лассаль (немецкий философ), Жан Жорес (деятель французского и международного социалистического движения), Сен-Симон Анри (французский философ), Роберт Оуэн (английский философ) или Жорж Жак Дантон (французский революционер), Мари-Эдуар Вайян (французский левый политический деятель, член Парижской коммуны) и т.д. Сочинения многих из них не были переведены на русский язык (например, Гракх Бабеф), следовательно, их имена не были широко известны в России, в том числе и среди народных масс. К ним же отнесли и Спартака, Тиберия Гракха и Брута. Степан Халтурин (революционер–террорист), Иван Каляев (революционер и террорист, известен как убийца Великого князя Сергея Александровича) и Софья Перовская (одна из руководителей «Народной воли», убившая в результате террористического акта Александра II), стали известны благодаря террористическим актам и убийствам, а не как люди, борющиеся на свои права.

По какому принципу были отобраны «новые герои»? Первые были подобраны по принципу значимости для европейской культуры (французская революция, создание единых национальных социалистических организаций, диктатура и т.д.), а вторые – как доказательство серьезности намерений (идея самопожертвования ради общего дела). В списках среди писателей,

¹⁹⁵ Известия ВЦИК. 1918. №163(427). 2 авг.

художников и поэтов также немало интересных фамилий. Отдельно интересно отметить такой факт, что среди художников в список внесли А. Рублева и А. А. Иванова – создателей произведений на христианские и библейские мотивы. Атеистическое советское общество стремилось показать, что религия не важна для общества, но при этом использовать ее в своих целях: взяв за основу библейские или христианские мотивы, они переделывали их в соответствии с новой идеологией. Как, например, несохранившийся памятник Иуде Искарриоту в Свяжске: взяв за основу историю предательства Иисуса, идеологи советской власти изобразили его как «первого революционера мира, бунтаря», представив его в памятнике во весь рост с поднятым к небу кулаком.

Запутанная история этого памятника заставляет задуматься над тем, как могли быть забыты события, произошедшие в истории в угоду власти: почему не сохранились исторические документы, подтверждающие установку памятника (церковные ведомства, фотографии или воспоминания предполагаемых участников события)? Они могли быть уничтожены специально, так как сама идея памятника Иуде — это абсурд. По какой причине не было официальных опровержений на периодически появляющиеся данные в печати о том, что оно (такое событие имело место? Как, например, рассказ датского дипломата Г.Келера, утверждающего, что он был свидетелем установки памятника. Его рассказ был переведен за границей на многие европейские языки и печатался в газетах. Или, например, рассказы местных жителей о событиях 1918 года?

Но если не было памятника, то как объяснить появление антирелигиозной поэмы Д.Бедного, центральным персонажем которой является Иуда Искарриот¹⁹⁶? Ответы на эти вопросы до сих пор не найдены.

Возвращаясь к плану монументальной пропаганды, стоит отметить и отсылку к западной культуре. Почему было так важно обращение именно к европейским истокам? Прежде всего, это отсылка к тому, что самодержавие —

¹⁹⁶ Возможное объяснение лежит в гипотезе, что инициатором идеи «Иуды-революционера» был Л. Троцкий, штаб которого располагался в Свяжске, а реализатором идей которого в это время был Демьян Бедный.

пережиток прошлого и подтверждение того, что в Европе давно свершилась революция. Кроме того, перенимание европейского опыта происходило не в первый раз (вспомним деятельность Петра I). И, наконец, обращение к европейским истокам позволило бы не просто поднять престиж России среди других государств, избежать многих ошибок, но и найти свой собственный путь (к чему и стремилась Россия со времен славянофилов и западников).

Таким образом, план монументальной пропаганды должен был решить сразу несколько проблем: закрепление итогов революции в искусстве, продвижение идеи о том, что революция – символ перехода в новый мир (например, идея о том, что самодержавие – пережиток прошлого и в Европе давно свершилась революция), показать обществу, что борьба за свои права происходила не только в России (например, в виде изображения тех героев, которые не побоялись пойти против власти и чей пример показывал силу и мощь человеческого выбора), реализовать идею борьбы с символами прошлого, уничтожив все ее памятники, а также сплотить народные массы. А. И. Мазаев в своей работе «Искусство и Большеизм 1920–1930 годов» отмечал, что благодаря такому подходу к монументальной пропаганде, В. Ленин рассчитывал решить с его помощью всего лишь локальные исторические задачи, прежде всего политические и идеологические, а затем, но уже во вторую очередь и, если получится, культурные и художественные¹⁹⁷.

Для осуществления плана монументальной пропаганды были приглашены лучшие скульпторы Москвы и Петербурга. Уже 1 мая 1918 года началась масштабная «чистка» памятников. Художники, получавшие заказ на изготовление таких памятников, должны были отражать партийные интересы. Связь художника и интересов партии вылилась в феномен «социального заказа»¹⁹⁸.

С другой стороны, В.П. Толстой в своей книге «Ленинский план монументальной пропаганды в действии» отмечал, что проект позволял

¹⁹⁷ Мазаев А.И. Искусство и большеизм (1920-1930-е гг.). Проблемно-тематические очерки и портреты / Вступ.ст. Н.А.Хренова. М.:Едиториал УРСС, 2004. С. 165.

¹⁹⁸ Термин В.П. Полонского.

приглашать тех авторов, которые «не нравились царской власти» и сама работа над памятниками сплачивала художников и направляла их на путь идейного реализма¹⁹⁹. Фигура художника²⁰⁰ становится одновременно и ближе к народу, а также выполняет просветительскую функцию нового правительства. Через призму искусства и образов он (художник) формирует свою идеологию и равняется на линию пролетариата²⁰¹. Посредством своего искусства художник продвигает ценности и идеологию новой культуры, но при этом делая ее общедоступной и понятной. Выполняется план формирования новой функции художественной культуры – приобщение народных масс к новоявленным порядкам посредством пропаганды и агитационной программы. Рассмотрим на нескольких примерах, как отражалась идеология новой власти в их работах.

Монумент советской конституции²⁰² – один из самых значимых памятников монументальной пропаганды. По замыслу, проект должен был быть осуществлен к годовщине Октябрьской Революции. Право на реализацию проекта получил Д. П. Осипов. Первое торжественное открытие состоялось 7 ноября 1918 года, а повторное – 27 июля 1919 года [рис. 12]. Во время первого торжественного открытия памятник был не совсем закончен, отсутствовала фигура женщины, символизирующая свободу. К 27 июля 1919 года, композиция была выполнена в форме трехгранного обелиска, украшенного статуей «Свобода» (пробрамом послужила древнегреческая статуя Ники Самофракийской, находящаяся в Лувре). «Свобода» представляла собою крылатую женщину с поднятой правой рукой и символизировала роль женщины в строительстве раннесоветского мира, подчеркивая ее значимость. Монумент также был украшен символикой новой власти – серпа и молота.

¹⁹⁹ Толстой В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии / Отв. ред. О. И. Сопочинский; Ред. колл.: Б. В. Веймарн, А. И. Зотов, Ю. Д. Колпинский, Н. Г. Машковцев; Академия художеств СССР. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. С. 9.

²⁰⁰ Искусство всегда было тесно связано с фигурой художника. Художник выступает своего рода посредником между человеком и искусством, с одной стороны, а с другой он же и проводник, который раскрывает тайны создания картины и отображает действительность. В прошлом автономность позволяла отображать действительность в своем творчестве, то после революции акцент смещается с творчества на политизацию.

²⁰¹ В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов. 1917-1927 гг. / Сост. И авт. вступ. ст. К. Аймермахер. М.: Кн. палата, 1992. С. 146.

²⁰² Проект— Д.П. Осипов, скульпторы – Н. А. Андреев., Б.В. Лавров. Располагался на Советской площади (1918-1941 гг.).

До 1922 года тексты конституции были написаны на фанерных щитах, а уже после 1922 г. были установлены чугунные щиты в трех арках. Именно на них впоследствии и были записаны тексты первой Советской Конституции. Монумен советской конституции был символом не только свободы, но и нового мира. Установленный в центре, он сразу приковывал взгляд. Официальный герб Москвы 1924 года включал в себя помимо символики новой власти (красная звезда, серп и молот) и изображение монумента советской конституции. Помимо монумента, план монументального искусства включал в себя и памятники, посвященные идеям мировой революции.

Идея нового мира и разрыва с дореволюционной культурой, продвигаемая планом В. И. Ленина, нашла свое отображение и в памятнике «Революционным мыслителям и деятелям борьбы за освобождение трудящихся» [рис. 13]. Изначально обелиск назывался «В память 300-летия воцарения Дома Романовых»²⁰³. Первое торжественное открытие этого памятника с парадом войск состоялось 10 июня 1917 года. Обелиск был посвящен годовщине царствования дома Романовых. Основание, выполненное из финского гранита, украшало изображение Георгия Победоносца и малых гербов губерний и областей, входящих в состав Российской Империи. Выше было решено разместить имена и отчества всех царей и императоров из дома Романовых, начиная от Михаила Федоровича и заканчивая Николаем II. Над именами располагался герб бояр Романовых — грифон с мечом и щитом. Изображение двуглавого орла завершало идею памятника [рис. 14].

После принятия плана монументальной пропаганды было принято решение об изменении памятника. Неприязнь к символам дореволюционной культуры и самодержавию подтолкнула полностью «переделать» облик. 7 ноября 1918 года состоялось открытие «обновленного памятника» — «Революционным мыслителям и деятелям борьбы за освобождение

²⁰³ Проект — С.Власьев. Располагался у входа в Александровский сад.

трудящихся» [рис.13]²⁰⁴. На месте имен представителей дома Романовых были вырезаны имена девятнадцати видных революционеров и мыслителей: Маркс, Энгельс, Либкнехт, Лассаль, Бебель, Кампанелла, Мелье, Уинстлей, Томас Мор, Сен-Симон, Вальян, Фурье, Жорес, Прудон, Бакунин, Чернышевский, Лавров, Михайловский, Плеханов. Символы дореволюционной культуры и атрибуты власти были полностью уничтожены. В нижней части была помещена надпись: «РСФСР», украшенная символикой колоса. А под ней – “Пролетарии всех стран, соединяйтесь!” [рис. 13]. В данном обелиске прослеживается тенденция, начатая еще при первоначальном плане монументальной пропаганды при выборе имен, заслуживающих увековечения после революции.

В приведенных примерах показано, как меняется отношение к художественной культуре после 1917 года. Если изначально прослеживалась тенденция к сохранению дореволюционной культуры и стремлению на ее основе создать новую, раннесоветскую (далее советскую), то теперь эта идея была полностью отвергнута. Идеологи советской власти стремились создать свою уникальную новую культуру, которая бы полностью отличалась от того, что было до революции 1917 года. План монументальной пропаганды должен был не просто полностью уничтожить то, что существовало до революции 1917 года, но и продемонстрировать в художественной культуре те символы нового мира, которые маркируют власть.

Подчеркивая их значимость, новые памятники устанавливались в центральной части города, зачастую и на месте старых. Пример центрального расположения – барельеф С. Т. Коненкова «Павшим в борьбе за мир и братство народов» для Кремлевской стены в 1918 году – символ памяти павших в бою за революционные идеи [рис. 15].

На барельефе был изображен крылатый Гений Победы. В левой руке держал зеленую пальмовую ветвь (символ «пальмовая ветвь» имеет много значений, самые распространенные – символ победы и мученичества), а в

²⁰⁴ Проект – Н. Всеволожский. До 1966 г. располагался у входа в Александровский сад. Позднее был перенесен к Итальянскому гроту.

правой – красное знамя. За плечами – символ восходящего солнца, на лучах которого можно увидеть надпись: «Октябрьская 1917 Революция», а под ногами – поломанные сабли и ружья. Концепция памятника подчеркивала, что именно революция 1917 года стала одним общим делом, объединившим рабочего и крестьянина. Или его памятник Степану Разину²⁰⁵, установленный в 1919 году на Красной Площади [рис.16]. Использование образа С. Разина в художественной культуре прекрасно вписалось в концепцию о новом мире и «работало» на новую власть, подчеркивая идею о том, что революция – это не просто смена власти или убийство политических противников, а прежде всего – борьба за свои права, ведь даже популяризация образа С. Разина в художественной культуре представляла его как революционера, народного борца с несправедливостью и против бояр, которые негативно влияли на государя. Помимо его образа, активно обсуждалась и фигура княжны (достоверных исторических сведений о том, существовало ли княжна на самом деле нет, однако в художественной культуре, например, в народной поэме Д.М. Садовникова «Из-за острова на стрежень», основанной на легенде о С.Т. Разине упоминается, что он похитил и утопил княжну).

Открытие памятника состоялось 1 мая. Оно сопровождалось небольшим митингом и выступлением В. И. Ленина перед народом [рис.17]. В своей речи на открытие он лишь сказал, что С.Т. Разин – «один из представителей мятежного крестьянства». Основной упор был сделан на то, что благодаря борьбе рабочих и крестьян за свои права свершилась революция. Лобное место становилось новым символом революции и местом памяти тех, кто погиб за свои идеи (краткий экскурс в историю: приговор С.Т. Разину был зачитан именно на Лобном месте). Однако 1 мая – еще и официальный праздник, учрежденный новой властью. Таким образом, открытие памятника превращается в некий «перформанс», соединяющий в себе план монументальной пропаганды, массовость и идею о новом послереволюционном досуге (на

²⁰⁵В 1972 году в Ростове-на-Дону также был открыт памятник Степану Разину.

открытие памятника мог прийти любой желающий). Искусство становится платформой для агитационной работы и политической пропаганды.

В аналогичной манере прошло открытие и памятника Д. Гарибальди скульптора Карла Зале. 9 мая 1919 года у Московских Ворот прошла грандиозная демонстрация, в которой помимо Петроградских рабочих, приняли участие и члены III Интернационала. Присутствовали и представители отдела Изобразительных Искусств П. К. Ваулин, Н. Н. Пунин и многие другие [рис.18]. Событие получило огласку в газетах Петрограда [рис. 19].

Помимо С.Т. Коненкова и Карла Зале, заказы получала и В.И. Мухина. В 1918 году она выполняет проект, посвященный Н.И. Новикову. Но больше всего план монументальной пропаганды выполняется в работах «Освобожденный труд», «Революция» (1919) и «Пламя революции» (1922). Главные «герои» – рабочие и крестьяне – символы нового времени. В языке их тела мы видим, как происходит борьба за новый мир.

В скульптуре «Пламя революции» [рис. 20] угадываются и античные мотивы (прообраз – греческие и римские герои). Фигура Гения революции (прообраз Я. Свердлова) олицетворяет тяжелую борьбу за новый мир и революционный дух мятежников. Левая рука вытянута вперед и держит зажженный факел. Факел – символ революции и нового мира (дорога к нему терниста, но благодаря факелу ее легко найти). В послереволюционном мире нет места темноте. А правая указывает на правильность выбранного пути (идти только вперед). Лицо выражает сильные эмоции сопротивления (ветер символизирует дореволюционную культуру) и желание изменить мир.

Но самая известная работа В. И. Мухиной – скульптура «Рабочий и Колхозница» (1937) [рис.21]. Памятник идеям советской власти и революции. Герои – символы революции. Выступив как единая движущая сила, они совершают революцию. Охваченные общими идеями и целями, они идут бок о бок, олицетворяя революционную идею борьбы. Динамичные, крепкие фигуры символизировали интересы послереволюционного общества и хозяев новой советской земли. «Новые люди» – рабочий класс и колхозное крестьянство.

В отличие от С.Т. Коненкова, В. И. Мухиной и Карла Зале, работы других авторов не так сильно отражали идеологию новой власти. Скульптура того времени олицетворяла свободного человека. Пластичность фигуры, объемность формы и фактурность, использованные при формировании ее облика, порождали чувство гордости за дело, положившее начало нового мира и новой жизни. Статуи показывали всю силу человеческой природы, свободной от переживаний и сомнений. Попытка перенести и сохранить память об ощущениях и чувствах революционеров, благодаря которым свершился государственный переворот, привела к масштабной идее формирования плана монументальной пропаганды.

Помимо памятников и скульптур, на многих улицах были размещены небольшие таблицы с надписями агитационного характера. Такого рода надписи часто сопровождалась символическими изображениями и сюжетными линиями. Например, на здании Малого театра можно было увидеть портретный барельеф революционера П. А. Кропоткина со словами: «Обществу, где труд будет свободным, нечего бояться тунеядцев»²⁰⁶. Или лозунг, располагавшийся на доме №2 по улице Бакунина. В центре – изображение трех фигур, возглавляющих шествие: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь»²⁰⁷. А на фронтоне здания Городской Думы была помещена надпись: «Революция – вихрь, отбрасывающий назад всех сопротивляющихся»²⁰⁸. Рядом находился новый герб с символикой раннесоветской культуры – серп и молот: надписи отражали революционные идеи 1917 года и план В. И. Ленина по перестройке облика нового города.

Ленинский план монументальной пропаганды был направлен на то, чтобы на стыке борьбы двух культур начать процесс политизации искусства: власть объявляла конкурсы на создание проектов памятников и скульптур. Скульпторы и архитекторы, которые не получали госзаказы на памятники

²⁰⁶Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1925 год: [1-й год издания Московского Совета]: С приложением нового плана г. Москвы. М.: Изд-во М.К.Х., 1925. С. 588-589.

²⁰⁷Там же, с. 588.

²⁰⁸Там же, с. 589.

вынуждены были сами искать себе заказы. Таким образом, для художников диалог с властью становился единственной возможностью получения заказов. Кроме того, происходило также и создание политической символики в художественной культуре для конструирования представления о новом советском мире и его победе над прошлым. План монументальной пропаганды В.И. Ленина хоть и имел успех, но до конца реализован не был. А. В. Луначарский, подводя итоги плана в заметке: «Искусство в Москве» писал: «Самой крупной попыткой Москвы обратиться к помощи художников была постановка большого количества временных памятников на улицах и на площадях. Надо прямо сказать, что, в общем и целом, эта попытка потерпела совершенный крах... Скажу только, что ряд памятников, по-моему, очень интересных, заказан и работается, — среди них монументальный памятник Марксу на Театральной площади. Вообще неудача с серией временных памятников нас не обескуражила, но необходимо эту неудачу откровенно признать»²⁰⁹. Вскоре и сам В. И. Ленин признал провал плана монументальной пропаганды, назвав его своего рода «болтовней о пролетарской культуре».

Оправдал ли план монументальной пропаганды поставленные перед ним задачи? Скорее да, чем нет. «Европеизация России» прошла успешно. Новые памятники призваны были увековечить итоги революции 1917 года в истории, чтобы это наследие не было забыто и после смерти В. И. Ленина. При помощи монументального искусства происходило не только формирование эстетического вкуса для будущих поколений, создание новых форм и практик в изобразительном искусстве, но и пропаганда раннесоветских ценностей.

Почему не удалось реализовать план монументальной пропаганды до конца? В первую очередь, из-за плохой координации работы по установке и реализации памятников: отсутствия четкого плана работы (ИЗО был создан только 22 мая 1918 г., а реализация самого плана должна была состояться 1 мая того же года), разногласий в руководящем звене (А.В. Луначарский и П.П. Малиновский не смогли договориться между собою), споров о понимании

²⁰⁹ Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве в 2-х т. М., 1967. С. 112-118. Т. 2.

будущего, роли эстетики в искусстве и отсутствии диалога с художниками и скульпторами (в процессе организация конкурса на проекты памятников). Во-вторых, из-за нехватки финансовых ресурсов использовался более дешевый и менее качественный материал, что, естественно, отразилось в дальнейшем на сохранности памятников (многие не сохранились до наших дней). В-третьих, ограниченность во времени: невозможно создать хороший проект и качественный макет менее чем за месяц, чего не понимали советские руководители, которым казалось, что само декретирование монументальной пропаганды обеспечивает немедленное рождение новых памятников, увековечивающих революцию. Все эти факторы существенно тормозили работу по благоустройству нового облика Москвы.

В-третьих, нестабильная экономическая и политическая ситуация в стране не позволила продолжить реализацию проекта. Именно поэтому наибольшего расцвета монументальное искусство достигло именно при правлении И.В. Сталина, когда настало «благоприятное» время для развития советской культуры (закончилась борьба за власть, восторжествовала сталинская диктатура, окончательно во всех сферах установилась тоталитарная идеология и ценности социалистического строя). В-четвертых, произошло слишком быстрое навязывание искусству несвойственной для него роли. Какую функцию идеологи советской власти видели в искусстве? Они хотели при помощи искусства изменить отношение масс к революции, передать свой опыт восприятия и интерпретации истории и сконструировать новую реальность. Поэтому для них искусство должно было отражать их идеологию, ценности и символизировать союз города и деревни.

А что искусство значило для трудящихся масс? В их сознании оно все еще отражало самодержавие и элитарную культуру. И даже попытки большевиков установки «новых героев» в противовес ранее установленным памятникам не способствовали быстрому изменению отношения к искусству. В-пятых, слишком большая разница между сознанием революционера и обычного человека. При подготовке плана монументальной пропаганды,

революционеры, которые имели доступ ко многим запрещенным или непереуведенным книгам в России, опирались на свои знания о «героях» в европейской культуре. Что эти имена «новых героев» могли сказать обычным людям – рабочим и крестьянам, которые не только не слышали о многих из них, но и не были знакомы с их трудами о политических и философских взглядах на революцию и культуру? Для крестьян и рабочих революция ассоциировалась с концепцией нового мира, а новый мир — это, прежде всего, наглядная реализация тех изменений в социальной и культурной жизни, которые им обещали в случае победы. Такая «оторванность от сознания трудящихся» не позволила реализовать план монументальной пропаганды до конца и показала, что необходимо было разрушить: это барьер взаимного недопонимания для строительства нового советского мира.

Несмотря на все положительные и отрицательные моменты плана монументальной пропаганды В. И. Ленина, он (план) воспринимался как первый шаг в конструировании советской идентичности и строительстве нового мира и отчасти «справился» с поставленными задачами.

Тем не менее конструирование советской идентичности, строительство нового мира и использование символики продолжилось в раннесоветском искусстве.

Параграф 3.2. Политическая символика в раннесоветском искусстве

Начавшаяся Гражданская война, когда происходила активная борьба за власть, наделила символику новой ролью. Она (символика) приобретает политико-идеологический смысл и трансформируется из маркера власти в политическую символику. При помощи политической символики происходило конструирование новой реальности и образа глобального врага, против которого происходило объединение, а амбивалентность прочтения одних и тех же символов в зависимости от выбранного контекста позволяла конструировать новую идентичность.

Первоначально политическая символика стала появляться в виде громких лозунгов, которые рассказывали, какие итоги были достигнуты революцией 1917 года. Лозунги могли брать из официальной идеологии, с последующей трансформацией при помощи символики в «красочные» демонстрации или изображения. Или, например, брали цитаты из библейских притч, которые переосмыслились при помощи той же самой политической символики и превращались в пропагандистское оружие.

«Кто не работает – тот не ест»²¹⁰ – лозунг В.И.Ленина, заимствованный из Библии («Если кто не хочет трудиться, тот и не ешь» Второе послание св. Ап. Павла к Фессалоникийцам). В интерпретации большевиков лозунг означал, что каждый должен был быть вовлечен в строительство нового мира.

«Мы не рабы, рабы не мы»²¹¹ – самый известный лозунг того времени. С одной стороны, если мы выделяем частицу «не», то получаем «мы не рабы, рабы не мы», что означало отсылку к христианским ценностям, согласно которым человек–раб Божий, а советская власть активно распространяла идеи атеизма и концепцию свободного человека. С другой стороны, при ударении на «мы» происходит слуховое слияние частицы «не» и «мы» в один слог («мы не рабы, рабы немы»), означая, что если человек борется за свои права, то он не является немым рабом.

²¹⁰ 1917-1918 г.

²¹¹ 1919 г.

«**Перекуем мечи на орала**» – призыв сложить оружие и прекратить войну. Изображение меча присутствовало на ранних рисунках государственной эмблемы, и ознаменовало важный период в истории России: когда вся страна, взяв в руки оружие, встала на защиту итогов Октября. Серп и молот считался символом объединения под одним общим началом, а меч означал революционный настрой и желание любой ценой отстаивать свою Родину.

Закрепив итоги революции, изображение меча постепенно стало отходить на второй план. По воспоминаниям В.Д. Бонч-Бруевич, В.И. Ленин собственноручно удалил изображения меча из рисунка. Вот, как он это объяснил: «Идея есть, но зачем же меч?.. Завоевательная политика нам совершенно чужда: мы не нападаем, а отбиваемся от внутренних и внешних врагов; война наша – оборонительная, и меч – не наша эмблема. Крепко держать его в руках мы должны, чтобы защищать наше пролетарское государство до тех пор, пока у нас есть враги, пока на нас нападают, пока нам угрожают, но это не значит, что это будет всегда...»²¹².

Источником для заимствования призыва послужила Библия. В Ветхом Завете, в Книге пророка Исайи во 2-й главе говорится следующее: И будет Он судить народы, и обличит многие племена; и перекуют мечи свои на орала, и копья свои – на серпы: не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать»²¹³. В Библии речь идет о втором пришествии Иисуса Христа и вечном мире, который должен наступить после его прихода. Лозунг, взятый новой властью из Библии, не мог прижиться в атеистическом обществе, поэтому он был изменен и представлен, как идея власти о построении нового мира без войны. Самое известное воплощение лозунга в форме изобразительного искусства стала скульптура «Перекуем мечи на орала» Е. Вучетича, подаренная ООН Советским Союзом в 1959 году.

Помимо лозунгов, политическая символика стала использоваться и в плакатах. Историей плаката занимались К.Вашик и В.В. Полонский. В своих

²¹² Поцелуев В.А. Гербы Союза ССР: Из истории разработки. М.: Политиздат, 1987. С. 40.

²¹³ Библия Ветхий Завет Книга Пророка Исайи. URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/isa> (дата обращения: 20.12.2020).

работах они исследуют не только появление плаката в культуре России, но какую роль он сыграл в ней. В.В.Полонский изучал создание революционного плаката и исследовал, как повлияла западная культура на рисунки и сюжет. К.Вашик анализирует, как менялся плакат, и как идеология влияла на его формирование. В отличие от В.В.Полонского, у К.Вашика нет такого четкого акцента на революционном рисунке, и он рассматривает историю плаката, начиная с XIX века.

На плакатах – наглядно демонстрировались отличия дореволюционной и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культур. Прежде всего, это было связано с идеей освобождения народных масс от царского гнета, с отстаиванием их интересов и идеологией новой власти, а после 1920 года также стала активно продвигаться идея атеизма, воспитание «нового» человека и тенденция изображения главных героев революции «в процессе работы».

Изображения на плакатах становятся политическими символами борьбы за свои права. В нем (на плакате) отражалась идея «политического художника», направленная на диалог между властью и обществом. Именно плакат «поспевал» за быстро сменяющейся ситуацией в России после 1917 года. Красочные изображения агитировали к активным действиям, освещали происходившие события, просвещали о новых ценностях и инструктировали как вести себя в той или иной ситуации.

Революционный плакат охватывал широкий спектр актуальных проблем: жизнь и смерть, война, борьба и победа, голод и т.д. Он (плакат) воспринимался проводником и символом перехода в новый мир²¹⁴. Направленность плаката можно разделить на несколько важных элементов:

1. Военная тематика

Использование агитационных изображений во многом определяло настрой к идеям красного и белого движения.

²¹⁴ При помощи плаката происходило не только конструирование новой реальности, но изменения отношения к тем или иным событиям.

- Освещение событий Гражданской войны 1917–1922 года.

2. Политические плакаты

- Конструирование новой реальности
- Строительство послереволюционного мира
- Новая символика

3. Карикатурные изображения

Военная тематика

В истории белого и красного движений было несколько важных периодов использования политической символики: во–первых, позиционирование себя, во–вторых, изобличить своего врага.

Среди исследователей истории и теории белого движения можно выделить следующих авторов: В.Д.Зими́на, С.В.Карпенко, Д.М.Фельдман и т.д. В.Д.Зими́на специализируется на изучении модели государственного управления в период белого движения. Анализируя теории и практики Белой государственности, она представляет историю белого движения как спираль. С.В.Карпенко рассматривает историю белого движения как исторический процесс и его влияние на эмиграцию и социум. Д.М.Фельдман анализирует, как при помощи цвета создается новое движение и какие мотивы были заложены при выборе того или иного оттенка.

Символика белого и красного движений — это, прежде всего идея политической борьбы за власть, борьбы дореволюционного и послереволюционного. Белые позиционировали себя как продолжатели традиций и идей о сохранности национальных интересов, государственности, принятых при царской России, в то время как красные стремились отождествлять себя как движущую силу простого народа, который борется за свои права²¹⁵. Полагаясь на дореволюционный мир как на символ порядка и легитимности, белогвардейцы не хотели существенно менять систему и предлагали сохранить и приумножить то, что осталось от дореволюционной

²¹⁵ Идея борьбы воспринималась как символ революционного движения в 1917 году.

России, что уже было невозможно. Начавшееся строительство нового мира после 1917 года, ознаменовало не только приход новой власти, но и закрепление итогов борьбы за идею о свободном мире. В отличие от белых, красные стремились не просто свергнуть царя или покончить с самодержавием, изменив полностью политическое и культурное направление России, но и показать, как они собираются реализовать революционные итоги в случае победы. Таким образом, красногвардейцы «шли в ногу со временем» и предлагали концепцию уже нового улучшенного мира. Белые явно проигрывали в вопросах пропаганды.

Одним из известных лозунгов белого движения стало обещание всего по закону. В контексте такого обещания возникает вопрос: а что есть закон, и кто его исполняет? Для простого человека, который боролся за свои права, закон становился символом самодержавия, бюрократии и отражением интересов буржуазии. Закон, существовавший до революции, не смог облегчить жизнь простого человека: избавить от голода и войны. В итоге белые – опять проигрывали. А что предлагали красные? «Грабь награбленное» – лозунг 1918 года. При этом указывалось на то, что они берут уже у грабителей, т.е забирают себе положенное(свое). Таким образом, подразумевалось, что, забрав награбленное у богачей, т.е у буржуазии, люди перестанут страдать от голода и разрушительной силы войны, наступит мир. Анализируя, как властью использовалась художественная культура в противопоставлении двух культур, становится понятно, почему такой лозунг имел успех.

Помимо лозунгов, красные и белые активно использовали политическую символику на красочных плакатах, для утверждения легитимности и значимости своей концепции для массового сознания.

Для плакатов периода Гражданской войны характерным становится конструирование образа врага, целью которого – идея борьбы с чужим, который разрушает все на своем пути. Вот, как эта тема обыгрывалась при помощи плакатов у красных:

«Хлеб нам даст только Красная армия»²¹⁶ – плакат 1919 года, иллюстрирующий жизнь без голода при победе красноармейцев [рис. 40].

Плакат «Отступая перед Красной армией, белогвардейцы жгут хлеб»²¹⁷ изображает белогвардейцев жестокими завоевателями, которые уничтожают и забирают все после себя: хлеб и дома. Крестьяне – обессиленные и угнетенные, страдающие от голода [рис. 41].

Следующий сюжет – тема объединения крестьян, рабочих и армии, только, объединившись которые смогут защитить свои интересы. «Как кулаки «помогают» рабочему Люду»²¹⁸ – красочный плакат 1920 года, рассказывающий о том, чьи интересы представляет красная армия [рис. 42]. Благодаря союзу деревни и армии²¹⁹, красноармейцы побеждают белых.

«Крестьянин»²²⁰ – плакат красной армии 1920 года [рис. 43]. Она (армия) обещает защитить и сохранить урожай²²¹.

«Красный подарок белому пану»²²² – плакат 1920 г. [рис. 44]. Центральный сюжет – объединение рабочего и красноармейца под идеей борьбы с общим врагом. Белый пан показан как тучный и трусливый человек, в противовес главным героям.

В отличие от красных, у белых в плакате «Дружно за общее дело»²²³ – только призыв к объединению с белогвардейцами за общее дело [рис. 45]. Центральная композиция – листовки с решением земельного и рабочего вопросов.

Приведенные плакаты и политическая символика в них показывают, что красные и белые стремились переманить на свою сторону рабочих и крестьян,

²¹⁶ Художник Н. Поманский. Москва: Лит.-Издат. Отд. Полит. Упр. РВСР, [1919]. 1 л. : Цв. литогр.; 54 x 72 см.

²¹⁷ Художник И. Осинин. Москва ; Петроград ; Киев : Наркомзем, 1919. 1 л. : Цв. литогр.; 72 x 107 см.

²¹⁸ «Красный: дай хлеба мне. Ведь голоден народ несчастный. В окопах мрет он, мреги по городами... И т. Д. — Автор не указан. Многокрасочная литография 48X68 см. Одесса. Изд. Политупр. Одесского Военно-Окр. Комиссариата.

²¹⁹ Красноармеец подходит к крестьянину, делает поклон и просит помощи.

²²⁰ Художник Б. Костяницын. Двухкрасочная литография. 92X74 см. Лит.-Изд. Отд. Политупр. РВСР, 1920 г.

²²¹ «Красная армия от хищников всходы твои сохранит».

²²² Моор Д., 1920 г.

²²³ Автор плаката - Харьковское отделение ОСВАГ, 1919 г.

путем решения актуальных проблем, однако, у белых это получилось не очень хорошо.

«За единую Россию»²²⁴ – плакат белого движения, выпущенный в 1919 году [рис. 46]. «Плотным змеиным кольцом охватил большевизм сердце России» – первые строчки описания плаката, расположенного под изображением. Белый всадник с мечом и щитом побеждает красного змея.

Плакат «Борьба красного рыцаря с темной силою»²²⁵ наоборот показывает, как красный рыцарь побеждает темную силу [рис. 47]. Рыцарь – рабочий на красном коне, у которого в одной руке молот, а в другой красный щит с серпом и молотом (символ объединения крестьян и рабочих под одним общим началом; официальная символика новой власти). Темная сила – богатыри из русских сказок (белое движение).

Призыв вступить в ряды армии также нашел свое отображение в плакатах:

«Отчего Вы не в Армии?»²²⁶ – плакат белой армии в 1919 года. Аналогичный плакат был и у красной армии [рис. 48].

«Ты записался добровольцем?»²²⁷ – агитационный плакат Д.Моора, изданный в 1920 году [рис. 49]. Центральный герой – красноармеец, призывающий взять в руки оружие и записаться в ряды красной армии.

Исходя из временного контекста, плакаты белой армии выходили раньше, но они не были такими массовыми и красочными, как у красной. Поднимая актуальные проблемы того времени, красноармейцы стремились сделать плакат и изображение «сочным» и максимально «кричащим». Они стремились использовать качественные материалы при цветовой передаче и необычное художественное оформление. Все это способствовало тому, что красным удалось не только приумножить ряды своей армии, но и полностью отвернуть простых людей от помощи и веры лозунгам белого движения.

²²⁴ Неизвестный художник, 1919 г.

²²⁵ Художник Б. Зворыкин. М., Изд. Госиздат, 1919 г. 106,5x71 см.

²²⁶ Неизвестный художник, 1919 г.

²²⁷ Художник Д. Моор, М., 1920 г.

Представленные плакаты иллюстрируют как происходила трансформация символики из маркера власти в политическую символику. При этом используя политическую символику, сторона противника стремилась интерпретировать значение одних и тех же используемых символов на свое усмотрение.

Политические плакаты

Тенденция наделения символики политико-идеологическим смыслом продолжилась и на политических плакатах. На плакатах 1918–1920 годов, можно увидеть, как изменилась жизнь после революции. В тематике ранних плакатов (до 1920 г.) можно выделить следующие сюжетные линии в политической символике: критика царского режима, прославление итогов пролетарской революции и формирование нового героя.

«Мщение царям»²²⁸ – плакат 1918 года, известного художника А.П. Апсита [рис. 50]. Главные герои – царь, поп и богач, эксплуатировавшие «простого» человека. Плакат содержит краткую агитационную аннотацию – призыв к активным действиям, о том, чтобы крестьяне и рабочие задумались о будущем России.

На плакате «Год пролетарской диктатуры»²²⁹ изображено уже освобождение от царизма [рис. 51]. Центральная композиция – изображение свободных от царизма людей, тянущихся к солнцу. Боковая композиция – фигуры новых героев–победителей: рабочего и крестьянина – символов революции 1917 года. Под их ногами лежат царские регалии (символ поверженного дореволюционного мира) и разорванные оковы. Лозунг плаката – «Пролетарии всех стран соединяйтесь!».

«Товарищ Ленин очищает Землю от нечисти»²³⁰ – плакат 1919–1920 годов [рис. 52]. В.И. Ленин как символ нового мира, при помощи метлы очищает Землю от врагов: интервентов, буржуазии, РПЦ и самодержавия. Фигура В.И.Ленина выполнена в более масштабном исполнении, подчеркивая

²²⁸ Художник А. П. Апсит. Москва : ВЦИК, 1918. 1 л. : Цв. литогр.; 107 x 72 см.

²²⁹ Художник А.П. Апсит. М., изд. ВЦИК, 1918 г. 104,5x71 см.

²³⁰ Неизвестный художник, Казань.

не только значимость и превосходство над остальными героями, но и силу распространения идей коммунизма.

После 1920-х, тематика плаката «поворачивается» и в сторону демонстрации построения послереволюционного мира и повседневной жизни «нового» человека.

Плакат «До Октября. 1917. После Октября»²³¹ разделен на две части [рис. 53]. Первая часть, как видно из названия, повествует о жизни до революции 1917 года: крестьянки и крестьяне страдают от налогов, от произвола со стороны господ или полиции. Женщины не заняты трудом, так как не могут оставить детей одних. В свободное от работы время мужчины сидят в небольшом помещении и употребляют алкогольные напитки. Жилище – небольшое деревянное строение.

Совершенно противоположная картина наблюдается на второй стороне: создаются специальные учреждения для женщин, которым не с кем оставить ребенка, мужчины обучаются грамоте. В свободное время организуются ярмарки, где демонстрируются умения мастеров и можно приобрести новые товары. Жилище – современное и комфортабельное строение. И самое важное отличие, как рисуется образ крестьянина: до революции – угнетенный человек, носящий рваные и грязные вещи, а уже после революции мы видим достойно одетых, чистых и воспитанных крестьян.

В центре плаката – изображение крестьянина, героя революции, в руках которого не серп и молот, как было раньше, а вместо серпа у него оружие в руке, благодаря которому он смог отстоять свои права, и стал свободным. На его голове мы видим шапку с символом Красной армии.

В другом плакате «Разруха и армия труда»²³² на примере 6 сцен рассказывается о строительстве нового послереволюционного мира [рис. 54]. Главный герой разрушает старый мир (дореволюционный) и создает новую культуру на его руинах. Не обращая внимание на голод, холод и мор, с

²³¹ Художник С. Мухарский. М., Изд. Моск. губ. военн. Комиссариат, 1920 г. 72x106 см.

²³² Художник Н. Кочергин. Текст Д. Бедный. М., Изд. Госиздат, 1920 г.

помощью «стального рабочего молота», «испытанного крестьянином топором» и труда, он создает целый город.

На плакате «Красный пахарь»²³³ 1920 года в роли главного персонажа выступает пахарь в красной рубаше (красный цвет – символ революции) [рис. 55]. В его руках мы видим плуг, которым он будет вспахивать поле. Под ногами пахаря вместо чистого поля заросшая трава, а в ней символы дореволюционного мира и самодержавия: скипетр, держава, корона и меч. Пахарь – герой революции и строитель нового мира. Вспахав поле с заросшей травой, он получит новое чистое поле, пригодное для посева семян. Под плакатом располагается надпись: «По дикому полю, по обломкам злого барства и капитала вспашем нашу пашенку да соберем добрый урожай счастья для всего трудового народа»²³⁴.

Образ пахаря, который сам вспахивает и засеивает поле становится одним из центральных сюжетных линий новой культуры, однако его прообраз был взят из библейской притчи о сеятеле, в которой говорится о том, почему «одни из семян погибли, а другие дали плод». В притче подчеркивается, что именно благодаря принятию учения, отказу от искушений и забот житейских, семена смогли прорасти и принести плоды. Библейская притча была адаптирована к новому атеистическому обществу, на примере которой демонстрировалась идея «нового» человека, который стремится построить новый мир, где он сам хозяин своей судьбы. Сеятель был заменен на пахаря, который в процессе работы рассыпает семена по земле, а потом вспахивает это засеянное поле, благодаря чему помогает семенам прорасти. Основной упор был сделан не на смысле библейской притчи, а на то, что выращивание семян – тяжелый труд и если, пахарь правильно вспашет поле, то и семена прорастут и дадут плоды.

²³³ Красный пахарь: По дикому полю, по обломкам... Художник Зворыкин, Борис Васильевич, (1872—1942). Москва : Госиздат, Нарком земледелия, 1920.

²³⁴ Красный пахарь: По дикому полю, по обломкам... Художник Зворыкин, Борис Васильевич, (1872—1942). Москва : Госиздат, Нарком земледелия, 1920.

Образ пахаря использовался в художественной культуре еще до 1920 года. Например, в творчестве С. А. Есенина. Его стихотворение «Брату человека», написанное в 1912 году, за 5 лет до событий 1917 года:

«Тяжело и прискорбно мне видеть,
Как мой брат погибает родной.
И стараюсь я всех ненавидеть,
Кто враждует с его тишиной.
Посмотри, как он трудится в поле,
Пашет твердую землю сохой,
И послушай ты песни про горе,
Что поет он, идя бороздой.
Или нет в тебе жалости нежной
Ко страдальцу сохи с бороной?
Видишь гибель ты сам неизбежной,
А проходишь его стороной.
Помоги же бороться с неволей,
Залитою вином, и с нуждой!
Иль не слышишь, он плачется долей
В своей песне, идя бороздой?»²³⁵.

В стихотворении делается упор на тяжелом труде пахаря, отражая его повседневную жизнь. Или его поэма «Микола», написанная в 1915 году:

В шапке облачного скола,
В лапоточках, словно тень,
Ходит милостник Микола
Мимо сел и деревень.

²³⁵ Есенин С.А. «Брату человеку». URL: <https://rupoem.ru/esenin/tyazhelo-i-priskorbno.aspx> (дата обращения: 20.10.2020).

На плечах его котомка,
 Стягловица в две тесьмы,
 Он идет, поет негромко
 Иорданские псалмы..
 Засучивши с рожью полы,
 Пахаря трясут лузгу,
 В честь угодника Миколы
 Сеют рожью на снегу²³⁶.

В творчестве С.А. Есенина и после революции 1917 года прослеживается близкая для него тематика – проблемы крестьян. Анализируя его творчество, Е.А. Самоделова²³⁷ приходит к следующим выводам: «Образ пахаря и сеятеля является достаточно частотным для творчества Есенина. Относясь к оседлому типу населения, он выражает такие стороны русского национального характера в его мужской ипостаси, как патриархальность и патриотизм, укорененность на «народной почве», приверженность идеалам сельской общины и артельного ведения хозяйства. Будучи выразителем одного из древнейших жизненных укладов, оказавшись представителем наиболее ранней, первичной профессии, пахарь воспринимается в качестве архетипа. Образ земледельца вообще является типичным для русского фольклора и литературы: вспомним былинного Микулу Селяниновича. Образ пахаря также восходит к библейскому сеятелю из евангельских притч. Безусловно, Есенин читал в Евангелии: «Сеятель слово сеет. Посеянное при дороге означает тех, в которых сеется слово, но к которым, когда услышат, тот час приходит сатана и похищает слово, посеянное в сердцах их. <...> А посеянное на доброй земле означает тех, которые слушают слово и принимают, и приносят плод, один в тридцать, другой в шестьдесят, иной во сто крат» (Мк. 4: 14–20). Этот мотив

²³⁶ Есенин С.А. Микола. URL: http://az.lib.ru/e/esenin_s_a/text_0070.shtml (дата обращения: 20.10.2020).

²³⁷ Фольклорист, литературовед и текстолог, доктор филол. наук, ст. науч. сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.

стократного увеличения зерна в колосе воплотился в «Авсене», распевавшемся ребятишками под старый Новый год в Константинове – вот фрагмент текста:

Мы тащимся, волочимся
 К Ивану на двор.
 Он уехал в поле
 Пшеницу посеять.
 Зароди ему, Бох,
 Из полна зерна пирох!
 Как из целого зерна —
 Ему два пирога»²³⁸.

Помимо образа пахаря, так же оказывается популярным и изображение рабочего с молотом в руке, кующего новый мир, символ раннесоветской культуры.

«Каждый удар молота – удар по врагу»²³⁹ – агитационный плакат 1920 года [рис. 56]. Главный герой – рабочий, который при помощи удара молота, будет ковать новый мир, где нет места старым врагам. А враг его – самодержавный строй, символ дореволюционной культуры. Позднее молот «разбивал» уже не врага, а веру в христианские ценности (атеистические идеи становятся одним из символов новой власти), окончательно освободившись от оков дореволюционного мира.

В новом мире наряду с образом пахаря и рабочего, женский образ так же становится политическим символом послереволюционной культуры.

«Крестьянка! Будь готова уйти от старой жизни к новой»²⁴⁰ – плакат 1919–1921 годов [рис. 57]. Он поделен на несколько частей: по бокам мы видим примеры сцен из культуры повседневности до 1917 года: быт, дети и церковь. А

²³⁸ Самоделова Е.А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский житетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 282.

²³⁹ Художник В. Дени, Москва : Лит.-изд. отд. Политупр. РСФСР, [1920]. 1 л. : Цв. литогр.; 72 x 106, 1920 г.

²⁴⁰ Неизвестный художник, М., 1919-1921 г.

что подарила ей революция? Возможность учиться, развиваться, выбирать досуг и самой решать свою судьбу. Работница\крестьянка освобождается от ранее существующих порядков, получает то, за что боролась. В представленных плакатах мы видим, как благодаря революционным символам и разрушению оков, через освобождение происходило строительство нового мира, политического символа раннесоветской культуры.

Карикатурные изображения

Помимо политических плакатов, популярны были карикатурные изображения и аллегии на христианские символы, где также активно использовалась политическая символика.

Плакат – «Самодержавный строй»²⁴¹, выполнен в фигуре социальной пирамиды, иллюстрирующей жизнь в царской России [рис.58]. Пирамида разделена на 6 секций. Каждая секция изображает определенный момент из повседневной жизни дореволюционной России (работа, вера и т.д.). Все секции связаны между собою через взаимоотношение власти и общества. Главные герои – протагонисты, наживающиеся на чужом труде. Таких героев автор изображает толстыми и ленивыми. Крестьяне и рабочие – страдающие от несправедливой реальности и невозможности изменить свою судьбу.

Или плакат «Советская Репка»²⁴², посвященный непобедимости Красной армии [рис. 59]. Мусье Капитал, Контрреволюционная бабка, помощники – внучка и собака – пытались вырвать с земли русскую репку. Русская репка оказалась красноармейцем, которая, вырвавшись из земли, способствовала приходу новой власти и победе над врагами.

Наиболее известные карикатурные изображения – Окна сатиры РОСТА, выходившие с сентября 1919 по январь 1922 года. Несмотря на то, что создавались они в период Гражданской войны, от обычных плакатов их отличало не только красочное и яркое оформление, но и направленность. Окна

²⁴¹ «Самодержавный строй. Мы царствуем. Мы за вас молимся. Мы вас судим. Мы вас охраняем. Мы вас кормим. А вы работайте!» Худ. Алексей Радаков. Петроград. Издательство «Парус», 1917 г.

²⁴² Художник Д. С. Моор. Москва: Лит.-издат. Отдел Полит. Упр. РСФСР, [1920]. 1 л. : Цв. литогр.; 92 x 74 см., 1920г.

РОСТА «охватывали» все актуальные проблемы того времени, каждая тема была обыграна при помощи аллегорий (голод– скелет, разруха – уродливое чудовище и т.д.).

Например, плакаты на тему борьбы Красных и Белых. Окна РОСТА №132(июль,1920)²⁴³ выполнен в форме краткой иллюстрации, рассказывающий о Красной и Белой армии [рис. 60]. Белогвардейцы представлены в виде зеленых офицеров, одетых по европейской моде (подчеркивалось, что все это – не наше, не русское, хотя мы знаем, что белые поддерживали ценности, которые были до революции 1917 года). Их оружие — это деньги (подкуп и взяточничество, характерное для буржуев) и обман. Коммунисты одеты в красные одежды и их оружие — это, правда, ружья и интересы народа, которого они защищают.

Более подробно о вреде победы Белых для культуры России, рассказывает плакат №149(июль,1920) [рис.61]²⁴⁴. Белогвардеец – собирательный образ, озлобленный помещик (плеть в руках) для крестьян и буржуй для рабочих, а управляет им царская голова (изображение с усами, напоминает портрет Николая II). Этот образ – символ всего того, против чего боролся «простой» человек, для которого Белая армия представляется как глобальный враг.

Тематика Гражданской войны также была направлена и на поддержку самих красноармейцев: Окна РОСТА №355(конец сентября – начало октября,1920)²⁴⁵ и №362(конец сентября – начало октября,1920) [рис. 62,63]²⁴⁶. Первый плакат – агитировал интеллигенцию присоединиться к Красной борьбе и отдать книги красноармейцу (власть стремилась подчинить себе интеллигенцию), второй был адресован крестьянам и рабочим, с целью

²⁴³ Маяковский. Окна РОСТА и ГлавПолитПросвета.1919-1921.Составитель Алексей Морозов. М.: Издательство «Контакт-культура», 2010. С. 8.

²⁴⁴ Там же, с.9

²⁴⁵ Маяковский. Окна РОСТА и ГлавПолитПросвета.1919-1921.Составитель Алексей Морозов. М.: Издательство «Контакт-культура», 2010. С.13.

²⁴⁶ Там же, с.13.

поделиться хлебом с «защитником». Пропаганда помощи была направлена на формирование идеи объединения как символ поддержания итогов 1917 года.

Окна РОСТА акцентировали внимания на то, что сделала Красная армия для «простого» человека и почему красногвардейцам надо помогать. Плакат №536(ноябрь,1920)²⁴⁷ представляет 9 мини-изображений, кратко рассказывающих о жизни после 1917 года [Рис. 64]. Приведя статистические данные, автор показывает, как изменилась жизнь: сколько построено детских садов, высших учебных заведений, народных библиотек и т.д. В конце, риторически задается вопросом: «А что открывают белогвардейцы?». Ответ – кабаки для буржуев.

Или, плакат №498(ноябрь,1920)²⁴⁸. 9 мини-изображений иллюстрируют, что красноармейцы возвращают всю помощь, какую им оказывали: крестьянин, рабочий, гражданин и работница получают хлеб, что «спасет» их от голода [Рис. 65].

Конструируется образ красноармейца как «своего», революционного защитника, которому объединившись надо помочь в борьбе за установление идей коммунизма. Постепенно карикатурный проект по поддержке итогов революции, формирует у читателя образ своего и чужого, где белогвардеец – символ дореволюционного мира, а красноармеец – послереволюционного мира, где нет места ранее существовавшим ценностям. Представленные плакаты также показывали и отношение самого автора к войне. Изображая белых офицеров всегда озлобленными, страшными и побежденными, в причудливых позах, подчеркивается вся комичность ситуации, когда белые «пытаются» победить красных.

Кроме идеи борьбы, Окна РОСТА поддерживали и агитационную политику новой власти в отношении создания профсоюзов. Они (профсоюзы) гарантировали не только воспитание «нового» человека, но и становились символами поддержания порядка и защиты интересов «простого» человека.

²⁴⁷ Маяковский. Окна РОСТА и Главполитпросвета. 1919-1921. Составитель Алексей Морозов. М.: Издательство «Контакт-культура», 2010. С. 22.

²⁴⁸ Там же, с. 19.

Еще одной особенностью Окон РОСТА стала просветительская деятельность, направленная на разъяснительные аспекты: налоги, здравоохранение (ГПП №183 от мая 1921 «Что делать, чтобы не умереть от холеры»²⁴⁹, ГПП №265 конец июля – начало августа, 1921 о прививках против оспы²⁵⁰) декретах (ГПП №157 от апреля 1921²⁵¹ для помощи рабочих в свободном обмене), повседневной жизни (ГПП №187 от мая 1921 о правилах поведения у костра²⁵²) и многие другие важные темы [рис. 68,69,70,71]. Окна РОСТА становятся символом просвещения «простого» человека.

Окна РОСТА имели огромный успех, во-первых, потому что сюжет плаката определялся не просто политическим заказом, но и содержал многие другие актуальные темы. Во-вторых, советская власть стремилась показать, почему жизнь при коммунизме должна была существенно отличаться от жизни в царской России. В-третьих, красочные изображения и яркие образы способствовали тому, что плакат становился популярным и доступным способом прочтения новой информации. Глядя на изображения, человек мог при помощи картинок наглядно увидеть и сопоставить информацию, выбрав свой путь. В-четвертых, плакат был ориентирован на нужды и заботы «простого» человека, показывая, что страшное время закончилось после революции 1917 года (голод, страх, бедность, война). В-пятых, личный вклад создателя Окон РОСТА. Не стоит забывать, что сам В.В. Маяковский поддерживал революцию, его вдохновляли ее идеи. В каждом плакате он бросает вызов обществу, его правилам и миру, который существовал до революции. Благодаря такому контрасту, он смог передать все те чувства, которые испытывал по отношению к самодержавию, царской России и революции 1917 года.

²⁴⁹ Маяковский. Окна РОСТА и ГлавПолитПросвета.1919-1921.Составитель Алексей Морозов. М.: Издательство «КОНТАКТ-КУЛЬТУРА», 2010. С. 59.

²⁵⁰ Маяковский. Окна РОСТА и ГлавПолитПросвета.1919-1921.Составитель Алексей Морозов. М.: Издательство «Контакт-культура», 2010. С. 69.

²⁵¹ Там же, с. 55.

²⁵² Маяковский. Окна РОСТА и ГлавПолитПросвета.1919-1921.Составитель Алексей Морозов. М.: Издательство «Контакт-культура», 2010. С. 62.

Во всех представленных плакатах мы видим знаки государственной власти, официальные символы—эмблемы на этих знаках и политические символы, которые также продвигали новую идеологию в художественной культуре: красная звезда, серп и молот, фигура рабочего и крестьянина и т.д. Новая жизнь и реальность, представленная на изображениях, показывает, что революционная программа была реализована в полной мере. Противопоставление дореволюционного и раннесоветского наглядно показывало разницу между тем, что было (голод, тяжелые условия жизни и труда) и тем, что стало после 1917 года. Благодаря таким плакатам, происходило формирование новой реальности. Революция и ее последствия для русской культуры перестали восприниматься враждебно.

Живопись

Помимо плакатов, идеи использования политической символики в контексте идеи борьбы красных и белых за власть, также использовались и в живописи, показывая то, какую значимость она приобрела в тот период. Например, в работах К.С. Петрова-Водкина. «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна») ²⁵³—картина, повествующая о событиях 1918 года—периода Гражданской войны. Что мы видим на ней?

Центральный персонаж — измученная женская фигура, немой свидетель событий тех лет. В ее глазах — печаль и ужас, а исхудалое лицо—последствие голода. На ее руках младенец—символ новой жизни. За ее спиной, художник показывает немногочисленные улицы того времени. Почему именно женщина изображена так приближенно? Она олицетворяет образ измученной России, которую разрывала война, голод и власть ²⁵⁴. В синем здании выбиты окна и расклеены революционные листовки. Все это — отражение разрухи и борьбы [рис. 77].

²⁵³ «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна»), 1920, ГТГ.

²⁵⁴ По мнению автора исследования.

«После боя»²⁵⁵ – картина, написанная в 1923 году, так же показывает ужасы Гражданской войны. Красногвардейцы сидят за столом и вспоминают своих ушедших товарищей. Пустой котелок и ложки – аллюзия на голод. Смерть, разруха и голод — вот они ужасы войны [рис. 78].

Аналогичная ситуация наблюдается и на картине «Смерть комиссара»²⁵⁶. Раненого комиссара красногвардеец не оставляет умирать на поле боя, а забирает его с поля боя. Эти две картины объединяет еще один факт – изображение Красных. Как художник их изображает? Кто они? Это простые люди: рабочие и крестьяне, переживающие о своей судьбе и Родине, которая находится в огне войны сначала революционной, потом Гражданской. Несмотря на то, что они – герои революции, художник представляет их как обычных людей, война для которых смерть— это горе и потеря близких [рис. 79].

Как изображались белогвардейцы? На картине «Утро офицера царской армии»²⁵⁷ авторы показывают, как выглядят белогвардейцы: утро их начинается довольно поздно, после бурного застолья. Их не коснулись разруха и ужасы войны. Изображая белогвардейцев такими, они (авторы) подчеркивают, всю комичность ситуации, если бы победили белые [рис. 80].

Гражданская война закончилась победой красных и ознаменовала начало нового периода – СССР. Политическая символика стала использовалась не как средство борьбы за власть между красными и белыми, а как средство идеологической пропаганды уже в советской художественной культуре. Идея о свободном человеке, снопы колосьев, концепция нового мира и т.д. — вот самые популярные политические символы того времени. Эти изображения, с одной стороны, подчеркивали значимость революции и ее итогов уже для советского мира, а с другой, показывали, что советская власть продолжает строительство нового мира, который стал возможен благодаря революции 1917 года.

²⁵⁵ «После боя», 1923, Центральный музей Советской Армии, Москва.

²⁵⁶ «Смерть комиссара». 1928 г. Санкт-Петербург. Русский музей.

²⁵⁷ Кукрыниксы «Утро офицера царской армии» (1938).

Первоначально политическая символика использовалась советской властью в качестве изображений маркера власти. Например, на казначейских билетах 1924 года²⁵⁸ красочно нарисован золотой снопок колосьев. Яркие изображения демонстрируют, как изменился мир с приходом революции 1917 года: колосья – символ богатого урожая, серп и коса – крестьянства. Нет голода, нет войны. Вверху располагается герб советской власти, а над ним – красная звезда – символ не только армии, но и та самая «искра», чей свет направлял революционную борьбу [рис. 85].

Звезда как проводник появляется и на медалях, посвященных годовщине революции: «30 лет Великой Октябрьской социалистической революции»²⁵⁹. Отличительным знаком аверса выступает не просто изображение победного знамени и герба, а изображение Кремля. На его верхушке помещена красная звезда – символ не просто власти и армии, а того самого путеводного знака, который направлял революционное движение. Ее лучи – символ того, что революционные итоги не были забыты даже после смерти В.И.Ленина [рис. 86].

Изображение звезды можно встретить и на государственных денежных знаках 1923 года номиналом 25000 рублей²⁶⁰. Революционный герой носит буденовку – символ армии, а над его головой – красная путеводная звезда, маркирующая принадлежность к рядам красной армии, защищающей интересы простого человека [рис. 87].

Одновременно с этим, советская власть стала использовать и другие политические символы раннесоветской культуры. Например, образ простого человека (простой человек – рабочий и крестьянин – движущая сила революции), которого идеологи раннесоветской власти представляли как героя революции, стал широко использоваться, на медалях: «Третья годовщина Великой Октябрьской социалистической революции»²⁶¹ и «8-й съезд Советов

²⁵⁸ Там же, с. 231.

²⁵⁹ Памятная медаль советского периода. 1919-1991: Каталог. М., 2005. С. 88.

²⁶⁰ Горянов И.М., Мурадян М.А. Бумажные деньги России (1769-2015) 2-е издание. Москва: Знак-Консалтинг, 2017. С. 205

²⁶¹ Памятная медаль советского периода. 1919-1991: Каталог. М., 2005. С. 77.

Российской Советской Федеративной Социалистической Республики»²⁶². Первая изображает рабочего с винтовкой в руке, в момент поднятия восстания. Красная звезда за спиной – служит для него ориентиром. Вторая – посвящена тяжелому труду горнорабочих [рис.81, 82].

Образ героев революции нашел отображение и на медалях 1957 года, посвященных годовщине революции: «40 лет Великой Октябрьской социалистической революции»²⁶³. На аверсе помещено изображение крестьянки и работницы. Женский образ становится одним из символов революционной борьбы, в которой каждый голос был важен. На реверсе – восстание рабочих и крестьян под предводительством товарища В.И.Ленина. Восставшие – герои революции, благодаря которым стало возможным свержение монархии. Они – новые люди, строители социалистического мира [рис.91].

Аналогичная ситуация происходит и на денежных знаках образца 1923 года. На платежном обязательстве «100 рублей золотом»²⁶⁴ в левой части изображен рабочий с молотом в руках. Его тело находится в напряжении, а взгляд – устремлен прямо, как бы призывая к активным действиям и борьбе [рис. 83]. Похожий взгляд, мы можем увидеть и на денежных знаках того же года²⁶⁵. Центральная композиция – образ крестьянина. Хмурящийся и вдумчивый взгляд показывает его душевные метания [рис. 84].

Помимо образа героев революции, очень часто использовалось изображение нового послереволюционного мира. Строительство нового мира было связано с идеей об индустриализации, которая активно продвигала советская власть при помощи политической символики, показывая, что строительство послереволюционного мира продолжилось и в советское время.

На медали 1957 года «Вторая годовщина Великой Октябрьской социалистической революции»²⁶⁶ мы видим фигуру мужчины–атлета,

²⁶² Там же, с. 77.

²⁶³ Там же, с. 98.

²⁶⁴ Горянов И.М., Мурадян М.А. Бумажные деньги России(1769-2015) 2-е издание. Москва: Знак-Консалтинг, 2017. С. 231.

²⁶⁵ Там же, с. 204.

²⁶⁶ Памятная медаль советского периода.1919-1991:Каталог.М., 2005. С. 77.

облаченного только в одну набедренную повязку. В его руках молот и колосья. Атлет–воплощение образа «нового» человека, свободного от оков дореволюционной культуры, человека, которого заботит не материальные блага (в противовес буржуям), а всеобщее процветание. Он – строитель своей собственной судьбы. За спиной атлета мы видим, как происходит строительство нового мира: рабочие работают на новых фабриках с современным оборудованием, а у крестьян – время сбора урожая [рис. 92].

Идея нового мира, спокойной и размеренной жизни на билете «Три червонца»²⁶⁷. Главный герой – крестьянин, засеивающий свои поля. Тело его расслаблено и во взгляде уже нет той задумчивости. Крестьянин – собирательный образ пахаря и сеятеля в одном лице [рис. 88]. Аналогичный мотив можно встретить и на казначейском билете «5 рублей золотом»²⁶⁸. Центральная композиция – двое крестьян распахивают и засеивают огромное поле. Автором подчеркивалась концепция власти о новом мире и индустриализации: герои вспахивают поле на огромном тракторе [рис. 89].

Идея об индустриализации встречалась и на медалях 1957 года: «Жизнь и деятельность В.И.Ленина. За ленинской правдой. План коллективизации сельского хозяйства.1918 года»²⁶⁹. Аверс – В.И.Ленин сидит за столом, обсуждая с крестьянином и рабочим планы по улучшению жизни города и деревни. Реверс – крестьянин, держа в руках деревянный плуг для вспахивания полей, видит процесс строительства нового мира. Сверху подпись: «Пересесть...на Лошадь...Индустриализации» [рис. 90]. Таким образом, раннесоветская власть подчеркивала идею о новом мире, в котором крестьянину больше не придется вспахивать поле самому.

Помимо образа о новом мире, часто изображался и В.И. Ленин как политический символ того, что «простой» человек смог бороться за свои права и победить в этой борьбе. «Последнее подполье В.И. Ленина близ станции

²⁶⁷ Там же, с. 230.

²⁶⁸ Там же, с. 232.

²⁶⁹ Памятная медаль советского периода.1919 - 1991: Каталог. Москва, 2005. С. 129.

Сестрорецк 17 июля 1917 г»²⁷⁰ – медаль плакета 1925 года. На аверсе В.И. Ленин показан как простой человек: он сидит в лесу, на обычном пне. В руках у него карандаш и бумага, куда он записывает свои мысли. Рядом – обычные деревянные избушки и котелок, в котором вариться обед. На реверсе – агитационная пропаганда власти [рис. 93]. Автор подчеркивает, что В.И. Ленин, несмотря на все сделанное им – не Бог, а всего лишь обычный человек, которому не чужды простые интересы. Точно так же представлен он и на медали «5 лет со дня смерти В.И. Ленина»²⁷¹. Аналогично изображен В.И. Ленина, например, на картине И.И. Бродского «Ленин на фоне Смольного»²⁷² [рис. 73].

Абсолютно другим мы видим его на медалях: «Жизнь и деятельность В.И. Ленина. Ленин в Разливе. Август–сентябрь 1917 г.»²⁷³ и «Жизнь и деятельность В.И. Ленина. Ленин на Втором съезде Советов. 25 октября 1917 г.»²⁷⁴. Он – идейный вдохновитель и движущая сила революции. Стоя на небольшом пьедестале, он одновременно лицо и тело революции. Лицо и фигура – отражают всю ту движущую силу и мощь революции, а тело – интересы простого человека и идеологию новой власти [рис. 94, 95].

Аналогично, описывает вождя революции и А.М. Герасимов на картине «Ленин на трибуне»²⁷⁵. В.И. Ленин, держа правую руку за борт пиджака, произносит с трибуны революционную речь, рассказывая о будущих событиях и переменах. Его тело напряжено и охвачено мыслями о событиях 1917 года [рис. 74]. На переднем плане изображены большие красные стяги с символикой новой власти: красная звезда, серп и молот.

Изображение В.И. Ленина как «простого» человека способствовало не только расширению идей коммунизма, но и созданию, при помощи политической символики, образ того, что почему именно он смог свершить

²⁷⁰ Там же.

²⁷¹ Там же, с. 78.

²⁷² «В. И. Ленин на фоне Смольного». 1925. Музей-квартира И. И. Бродского (С.-Петербург).

²⁷³ Памятная медаль советского периода. 1919-1991: Каталог. М., 2005. С. 128.

²⁷⁴ Там же.

²⁷⁵ «Ленин на трибуне». 1929—1930. Москва, Исторический музей.

революцию и почему именно он, человек из народа, в отличие от царя, который обладает властью, способен понять всю глубину и суть крестьянского и рабочего вопроса

Активное использование политической символики в художественной культуре раннесоветского, а затем и советского искусства позволило соединить политику, искусство и идеологию в одном лице. Она продвигала идеологию и концепцию власти в массовое сознание при помощи шуточных мотивов и «красивых» форм. Она показывала, что благодаря революции 1917 года, стало возможным строительство нового мира.

О строительстве нового мира при помощи политической символики также активно через экран рассказывали в кинематографе того периода.

Параграф 3.3. Новый мир в раннесоветском кинематографе

Идея внедрения и продвижения новой идеологии в народные массы при помощи шуточных мотивов и «красивых» форм стала играть главную роль. Пышность, массовость, общедоступность и захватывающий сюжет, характерные для кинематографа, приносили не только элемент праздника в обыденную жизнь, но и вовлекали народные массы в строительство нового мира посредством кино, способствуя приобщению к идеям раннесоветской и далее советской идеологии «нового человека», свободного от гнета самодержавия и эксплуатации, от неравенства и несправедливости, открытого для творчества и созидания. Важнейшим из искусств неслучайно стало именно кино (о значимости искусства для революции отмечал еще и В.И. Ленин), а использование политической символики должно было в этом помочь.

О развитии раннесоветского кинематографа писали и Н.М. Зоркая, Н.И. Клейман, Р. Барт и многие другие. Н.М. Зоркая (например, в монографии «Уникальное и тиражированное: Средства массовой информации и репродукционное искусство» или «История советского кино») исследует историю художественного игрового кино, а именно как политическая идеология влияла на развитие кинематографа XX века и превращала его в явление культуры; анализирует развитие советского кинематографа до революции, пишет о том, что режиссеры того времени стремились к адаптации классических сюжетов русской литературы ²⁷⁶. Н.И. Клейман (например, в «Что моделирует искусство Эйзенштейна?») и Р. Барт (например, в статье «Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна») рассматривали на примере творчества С.М. Эйзенштейна развитие послереволюционного кинематографа. Авторы стремились показать, что С.М. Эйзенштейн хотел рассказать своему зрителю, используя определенные мотивы и нововведения в кинематографе.

²⁷⁶ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. С. 43.

Экран становится отражением замысла нового мира и окном в послереволюционный мир. Послереволюционный кинематограф формировал у зрителя при помощи политической символики новый взгляд на окружающую его действительность (кадры обновленной Москвы, идея о свободном человеке). Кроме того, в фильмах демонстрировались и кадры о том, как жили рабочие и крестьяне до революции (голод, отсутствие нормальных условий труда, произвол со стороны начальников) и как изменилась их жизнь после нее, таким образом способствуя революции показывалась как единственное решение в борьбе за свои права.

Экран показывал и жизнь вождей революции, представляя их как обычных людей, что сильно контрастировало с дореволюционной культурой, где присутствовала строгая иерархия ценностей.

Например, фильмы С.М. Эйзенштейна демонстрируют разрушительную и массовую силу революции. Каждый его фильм содержит в себе не только новаторские идеи в кинематографическом жанре (применение кинометафор или, например, в фильме «Стачка» перед некоторыми сценами режиссер вставляет небольшие комментарии, которые помогают понять, о чем будет следующий кадр²⁷⁷), но и рассказывает о тех событиях, которые привели к массовому восстанию. Герои фильма – простые рабочие и моряки, а сюжет «вертится» вокруг революции 1917 года.

Стачка²⁷⁸ – первый из вышеперечисленных картин. Это цикл из 6 небольших сюжетов, снятых в 1925 году. Сценарий принадлежал Пролеткульту (что уже говорит не только о том, что, по мнению Пролеткульта, должен показывать режиссер в своем фильме, но и об идеологических предпочтениях) и отредактирован В. Плетневым. Фильм снят в немом черно-белом стиле. В стачке отсутствует как таковой главный действующий герой и четкая фабула. События сменяются один за другим. Введение кинометафоры позволило добиться эффекта усиления эмоций от отдельных моментов

²⁷⁷ Например, когда администрация изучает требования рабочих на заводе.

²⁷⁸ Стачка (1924, реж. С. Эйзенштейн, СССР).

(например, массовый расстрел соотносится с бойней скота). Или, например, использование изображений- контрастов, несчастные рабочие и жадные капиталисты, справедливость и произвол и т.д. (в «Стачке»).

С одной стороны, фильм отвечает идеологии того времени²⁷⁹, но с другой – показывает идею, которая легла в основу революции 1917 года, но под другим ракурсом. Какую политическую символику содержит в себе фильм? Это, прежде всего, идея о новом мире, который должен наступить после революции: угнетенная жизнь рабочего класса и невозможность повлиять на свою судьбу, в представлении которых революция – единственный способ изменить ситуацию, так как власть абсолютна «глуха» к проблемам «простого» человека. Кроме того, показывается и этап обесценивания человеческой жизни, когда власть губернатора приравнивается к власти Бога, когда решаются вопросы о жизни и смерти. Все это приводит к открытой демонстрации и выдвижению своих требований. Показанные в фильме острые моменты, звучат отголосками, совокупность которых и привела к смене власти путем революционного движения в 1917 году.

В фильме Броненосец «Потемкин»²⁸⁰ С.М. Эйзенштейн продолжает использовать новые техники при монтаже. Например, впервые была применена техника окрашивания в кадре. По замыслу режиссера поднятый флаг должен был быть красного цвета – цвета революции. Но при съемках в черно-белых тонах, невозможно было передать цветовую гамму, флаг все равно бы остался черным. Тогда приняли решение снимать белый флаг, а после монтажа на копиях для Большого театра, он был вручную (кисточкой) окрашен в красный цвет.

²⁷⁹ Просмотр начинается со слов В.И.Ленина о важности рабочего класса и его силе. В центре сюжета - жизнь рабочего движения и работа на заводах до революции. Одного из рабочих администрация несправедлива, обвинила в краже документов. Не выдержав давления, несостоявшийся вор кончает жизнь самоубийством. Тем временем, пролетарий, союз рабочих, страдает от невыносимых условий труда, и смерть собрата и его несправедливые обвинения становятся тем самым окончательным событием, побуждающим выйти «из тени» и отстаивать свои права. На заводе была объявлена стачка. Рабочие требовали сокращения рабочего дня до 8 часов и увеличения заработной платы на 30%. Хозяева завода игнорируют требования, и на следующий день происходит погром и поджог на винной лавке. Мирное восстание заканчивается массовыми расстрелами и жестким подавлением бунта.

²⁸⁰ Броненосец «Потемкин» (1925, реж. С. Эйзенштейн, СССР).

Какую политическую символику мы видим в кадре? Во–первых, это идея о новом мире после революции: в кадре – жизнь матросов, уставших от порядков на корабле и охваченных революционными волнениями, решают также бороться на свои права. Во–вторых, кадр, на котором матросам предлагают смыть мух с мяса рассолом, демонстрирует, как и в фильме «Стачка», как власть абсолютна «глуха» к проблемам «простого» человека. Отказавшись есть червивое мясо, матросы поднимают бунт на корабле. Бунтовщиков приговаривают к расстрелу (как и в фильме «Стачка»). В–третьих, идея самопожертвования во имя общего дела: главный вдохновитель бунта – матрос Вакуленчук борется за свои права до последнего, но погибает в схватке.

Помимо использования политической символики, С.М. Эйзенштейн применил и прием кинометафоры: действия фильма переносятся на одесскую лестницу, в день захоронения матроса. Войска безжалостно расстреливают мирных жителей. Начинается восстание – аллюзия на события 1905 года («кровавое воскресенье»). В отличие от событий 1905 года, моряки, отправленные на подавление восстания, отказываются стрелять в бунтовщиков, назвав их братьями, тем самым, не выполняя отданный приказ. Р. Барт в «Третьем смысле» писал о том, что похороны символизировали «три поколения и всеобщность траура»²⁸¹. Каждая маленькая деталь в фильмах С. Эйзенштейна играла очень важную роль. Фильм заканчивается принятием революционных идей и поднятием красного флага – символа новой власти.

Октябрь²⁸² – немой фильм, отснятый в 1927 году. Его можно назвать завершающей частью трилогии. Картина принципиально отличается от других фильмов, она более идеологизированная. Применяется принцип интеллектуального кино, когда зрителя посредством монтажа подводят к определенным выводам.

²⁸¹ Барт Р. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна // Стрoение фильма [: сб статей] / Сост. К. Разлогова. М.: Радуга, 1984. С. 178.

²⁸² Октябрь (1927, реж. С. Эйзенштейн, СССР).

Какие политические символы присутствуют в фильме? Во-первых, идея борьбы двух культур: повествование начинается со сцены разрушения памятника Александру III. Разрушения памятника – символ свержения монархии и отсылка к ленинскому плану монументальной пропаганды. Главной разрушительной силой выступает женщина – крестьянка, как одна из героев революции (в кадре соединяется гендерная роль и принадлежность к категории сил революции). Идея борьбы за власть между двумя лагерями становится центральным сюжетом на фоне революционной идеологии. Сначала это борьба В.И. Ленина за революцию, потом – борьба красного и белого движений и наконец, двух культур, старых и новых ценностей, когда право на власть становится неоспоримым. Во-вторых, атеизм советской власти и отказ от христианских ценностей: демонстрация кадра об отношении церкви к новой власти подчеркивает положение самой церкви и ее зависимость от власти в те времена. Представитель церкви поднимает крест во время службы, крестит им и держит дикирий и трикирий. Дикирий, символизирующий два начала в Иисусе Христе – божественное и человеческое и трикирий – вера в Пресвятую Троицу. Таким образом, происходит «благословление» новой власти. В-четвертых, идея объединения в борьбе за свои права, за армию, которая защищает интересы «простого» человека. Отсутствие еды, всеобщая усталость от затяжных войн, объединение в борьбе за свои права, революционное настроение и невозможность диалога с властью «помогают» свершиться революции и приводят новые силы к власти. Фильм заканчивается наступившей революцией и выступлением В.И. Ленина перед собравшейся толпой.

«Стачка», Броненосец «Потемкин», «Октябрь» – трилогия С.М. Эйзенштейна, рассказывающая при помощи новой символики о том, почему произошла революция, о смысле революционного движения и идеологии новой власти. В каждом кадре мы видим авторский третий смысл, соединяющий не только текст и монтаж, но и рассказывающий небольшую историю, почему режиссер именно так изобразил главных героев. Третий смысл – это еще и

фильмическое ²⁸³, связывающее между собой режиссерский замысел и идеологию. В каждой трилогии свои герои, но объединяет их стремление к лучшей жизни, стремление изменить существовавшие устои и стать хозяином своей судьбы. Через революцию они надеются получить то, о чем так мечтают и то, к чему так стремятся. Революция для них — это ответ на их вызов власти, единственный способ борьбы за свои права.

Революционная тема в кино продолжается и в творчестве В.И. Пудовкина. В 1927 году он снимает фильм «Конец Санкт-Петербурга»²⁸⁴, являющимся одним из революционной трилогии. В фильме поднимается вопрос о важности революции и почему именно революция 1917 года имела такой успех. Центральная идея, она же и политическая символика— борьба «простого» человека за свои права и строительство нового мира. Немая картина была представлена в черно-белом цвете.

В.И. Пудовкин также использует прием изображений-контрастов, чтобы зритель смог прочувствовать и понять мотивацию рабочих и крестьян в октябре 1917 года. Лента делит мир как бы на две части. В центре — культура повседневности рабочих и крестьян. Крестьяне и рабочие трудятся в тяжелых условиях, чтобы прокормить свои семьи. Другая сторона — беззаботная жизнь обеспеченных людей, которые озабочены только ростом акций. Мы видим кадры двух миров: в противовес простым людям, которые устали от войны и голода, показывают роскошную жизнь высшего света.

Режиссер «показывает» на изображениях—контрастах возможность выбора, которую предлагала революция. Голод (крестьяне в поисках заработков вынуждены отправиться в город), тяжелая война и невыносимые условия труда, вседозволенность власти (крупные чиновники решают увеличить рабочий день) побуждают действовать простого человека. При этом крестьянин, который сдав

²⁸³ По Р.Барту фильмическое это: «Фильмическое в фильме есть то, что не может быть описано, это представление, которое не может быть представлено» по книге Барт Р. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна // Структура фильма [: сб статей] / Сост. К. Разлогова. М.: Радуга, 1984. С.184.

²⁸⁴ «Конец Санкт-Петербурга» (1927, реж. В. Пудовкин, СССР).

бунтовщиком оказывается «выключенным» из своей общины (его земляки порицают его выбор и действия). Режиссер показывает, что этот бунтовщик может либо бороться за свои права, либо ничего не менять и остаться дальше в «своей общине». Продвижения идеи о сопереживании «простому» человеку, его тяжелой жизни, выбору и беспомощности перед произволом со стороны чиновников, показывает, насколько идея о революции стала восприниматься как символ перехода в новый мир. Революция из свержения власти и кровопролития превращается в «праздник трудящихся» (В.И.Ленин). Сломав принятые устои, происходит освобождение «простого» человека, он становится строителем нового мира, в котором он – хозяин своей судьбу. Фильм заканчивается словами: «Да здравствует город Ленина».

Представленные фильмы раскрывают специфику кинематографа того времени. Кинематограф послереволюционный, условно, можно разделить на два периода. Первый – идеологический. В нем, при помощи политических символов новой власти и изображений - контрастов, поднималась тема о переосмыслении революции 1917 года, показывалась жизнь до и после революции. Кинорежиссеры того времени в своих фильмах через экран рассказывали зрителю о жизни и тяготах «простого» человека. Рассказывая о повседневности того времени, мы видим контраст между жизнью крестьян, рабочих, моряков и капиталистов, буржуев. Первые (крестьяне, рабочие и моряки) представляются нам как честные и порядочные люди, которые вынуждены по тем или иным причинам терпеть унижения и притеснения. Вторые – люди черствые и злые (капиталисты и буржуи), которые управляют не только заводами и фабриками, но и жизнью своих работников. Именно эти «злые герои» решают кто прав, кто виноват, диктуют правила, по которым живут все остальные. Их власть безгранична. Например, когда при стачке происходит бойня, никто не задумывается о ценности человеческой жизни. Или при похоронах матроса Вакуленчука происходит массовый расстрел, в том числе и мирных жителей. А ведь человеческая жизнь по Библии – высшая ценность. Таким образом, происходило обесценивание христианских ценностей

и как следствие формирование неприязненного отношения к религии как к механизму воздействия более сильного на слабого (например, когда в «Стачке» власть губернатора приравнивается к власти Бога, подчеркивая, что она – безгранична), что способствовало продвижению атеистических идей в обществе, как еще одного политического символа.

При противопоставлении кадров об угнетенной жизни при царской власти кадрам о новой жизни свободного человека формировалось неприязненное отношение и к ценностям дореволюционной культуры. Следовательно, политика идеологов раннесоветской власти по созданию политической культуры и уничтожению всего того, что существовало до революции, воспринималась как единственное правильное решение.

Помимо этого, в фильмах поднимается еще один политический символ – проблема выбора и идея борьбы за свои права. Революция 1917 года становится «глотком воздуха» для каждого из героев и символом нового мира. Взяв в руки оружие и начав борьбу за свои права, они стали хозяева своей судьбы и теми, кто теперь будет строить новый мир. Революция дала ощущение нужности и важности всем героям, подчеркивала их значимость в революционной борьбе и строительстве раннесоветского мира. Именно благодаря той идеологии, которая продвигалась в кинематографе, произошла смена социокультурной парадигмы.

Второй период в развитии кинематографа – после 1925-х годов. Гражданская война, начатая в 1917 году, закончилась победой красного движения, поэтому центральным сюжетом становится не идеи о революции, а образ человека, живущего в новом раннесоветском (далее в советском) мире и попадающего в смешные, порой даже курьезные ситуации.

Например, фильм «Шахматная горячка»²⁸⁵, снятый в 1925 году В. Пудовкиным и Н. Шпиковским. Если раньше в фильмах главные герои – рабочие и крестьяне, а место действия – завод или фабрика, то теперь главный герой – юный шахматист, проживающий в обновленной Москве (после революции 1917 года). Он настолько увлечен шахматами, что забывает про

²⁸⁵ «Шахматная горячка» (1925, реж. В. Пудовкин / Н. Шпиковский).

собственную свадьбу (курьезный случай). Образ молодого человека, который может играть в шахматы в течение длительного времени говорит о том, что он – герой нового времени, который живет не мыслями о революционной идеологии, а в мире, в котором нет ужасающих условий труда или произвола, ему не нужно больше тяжело работать, чтобы прокормить семью, у героя спокойная и размеренная жизнь, поэтому он может потратить свое время на увлечения. Игру в шахматы представляют как одну из возможных идей общего досуга, характерных для послереволюционной культуры, отражающих, в первую очередь, общность интересов и массовость (альтернатива маевкам или отдыху на природе). Происходит постепенное построение советской идентичности.

Или, к примеру, «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»²⁸⁶ Л. Кулешова. Комедийный фильм рассказывает о приключениях американцев в послереволюционной России. Главный герой – Джон Вест, молодой американец. Место действия – советская Россия после 1920 года. Какие политические символы мы видим в данном фильме²⁸⁷? Прежде всего – это подчеркивание идеи о новом мире. Во-вторых, это формирование образа большевика как защитника Родины. В-третьих, идея, о том, что в России после 1917 года не только придерживается революционных итогов, но и дальше строят новый мир.

На примерах представленных фильмов можно судить о том, что идеологам советской власти удалось повернуть художественную культуру от эстетики в форму развлечения, транслирующую идеологию новых ценностей, в которой закреплялось осознание того, что революция – не путь террора и убийства, а окно в новый мир. Одновременно с этим, для культуры послереволюционной России сама форма развлечения из праздника также

²⁸⁶ «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924, реж. Л.Кулешов).

²⁸⁷ В западной прессе демонстрируются ужасы большевизма и то, как воспринимаются русские. По приезду в Москву, главный герой знакомится с культурой «русских папуасов» (как он сам замечает в фильме). Он становится жертвой ограбления (злоумышленники используют незнание Джона Веста «истинного лица большевизма»), но, несмотря на это мистер Вест осуществляет мечты и в финале он видит обновленную Москву (университет, Большой театр и настоящих большевиков).

становились способом вовлечения масс в политическую активность посредством искусства, превращенного в инструмент эффективной агитации и пропаганды.

Параграф 3.4. Светское против религиозного: символика раннесоветских праздников

До 1917 года огромное влияние на формирование праздничного канона оказывали церковные праздники и царские дни, определяя список официальных выходных дней и продолжительность нерабочих дней. На первый план праздничного акционизма решительно выходит политическая идеология, которая через политическую символику призвана была сплотить и организовать досуг человека.

Изучением праздничной культуры и ее ритуалов (семантика праздника) занимаются: М.М. Бахтин рассматривал праздник как отражение переломных моментов в жизни общества; Шт. Плаггенборг изучал как отражалась новая идеология на праздничном каноне; С.Ю. Малышева – на основе документов государственных архивов Республики Татарстана рассматривает процесс становления системы советских праздников; Е.В. Душечкина анализировала феномен праздника «новогодний елки» в русской культуре; В.В. Глебкин, и т.д. Эстетико-культурологический смысл праздника анализируется и в работах И.В. Кондакова (например, в статье «Победа над страхом» (Концепция праздничной культуры М. Бахтина и ее иносказательный смысл) в коллективной монографии «Эстетико-культурологические смыслы праздника»), Н.А. Хренова (например, в монографии «Зрелища в эпоху восстания масс»), Е.В. Дукова (например, в статье «История развлечений» или «Развлечение как ереход в мультикультурность») и других.

В России начала XX века время для досуга складывалось следующим образом: из официальных церковных и государственных праздников и выходного дня – воскресенье. С.Ю. Малышева в своей книге «Советская праздничная культура в провинции: пространство, символы, исторические мифы (1917–1927)», говоря о времени досуга, приводит следующие факты: в России в конце XIX века, рабочий в среднем отдыхал 77–79 дней в году, а к 1913–до 89. Основная масса горожан, напротив, отдыхала 52 дня в году

(нерабочее воскресенье) и еще 32 дня во время церковных и государственных праздников²⁸⁸.

В воскресенье обычно ходили в церковь, некоторые религиозные праздники приходились на это время, так же справляли двенадцатые церковные праздники, которые официально считались нерабочими днями. По количеству праздничных дней, в том числе которые становились нерабочими, можно сделать вывод, что церковные праздники доминировали над государственными.

После революции 1917 года происходит резкая смена семантики праздничной культуры, а именно пересмотр культурного отдыха – досуга. Изменение отношения к культурному отдыху путем введения нового календаря и праздников, должно было «разорвать» взаимосвязь и отождествление в массовом сознании религиозных праздников и нерабочих дней. Шт. Плаггенборг говоря о праздниках, приходит к выводу, что для большевиков организационный процесс приравнивался к революционному акту, но мало кто из организаторов и участников понимал, как должен выглядеть сам праздник и как его правильно организовать²⁸⁹. Праздники раннесоветской культуры становились способом транслировать при помощи политических символов ценности нового мира.

Идеологами раннесоветской власти было пересмотрено существование многих церковных праздников и количество нерабочих дней, отведенных для отдыха. Все начинается с реформы календаря, необходимой для вытеснения церковных праздников из числа нерабочих дней.

«Декрет о введении в Российской республике западноевропейского календаря» от 24 января 1918 г., подписанный В.И.Лениным постановил, что после 31 января следует не 1 февраля, а 14 февраля, т.е. с интервалом в 13 дней [рис. 34]. Возникает вполне логичный вопрос: как теперь распределить досуг и

²⁸⁸Мальшева С.Ю. Советская праздничная культура в провинции: пространство, символы, исторические мифы (1917–1927). Казань: Рутен, 2005. С.29.

²⁸⁹Плаггенборг Шт. Революция и культура: культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. С нем. И. Карташевой. СПб.: Журнал «Нева». С. 296.

как отмечать праздники по новому календарю? За ответом на данный вопрос, обратимся к кодексу законов о труде РСФСР. Согласно нему, досуг теперь состоит из дней отдыха (в статье 109 говорится, что всем трудящимся предоставляется еженедельный непрерывный отдых продолжительностью не менее 42 часов²⁹⁰) и праздничных дней. В статье 111 приводился и так называемый уточняющий список праздничных дней, в которых воспрещалось производство работ²⁹¹:

- а) 1 января – Новый Год;
- б) 22 января – день 9 января 1905 г.;
- в) 12 марта – день Низвержения самодержавия;
- г) 18 марта – день Парижской Коммуны;
- д) 1 мая – день Интернационала;
- е) 7 ноября – день Пролетарской Революции.

Как мы видим, к праздничным дням уже не относятся церковные праздники, следовательно, если они выпадают на рабочий день, этот день не становится нерабочим. К праздничным дням теперь относятся праздники, посвященные революционным движениям и эти праздники, если выпадали на рабочий день, то он становился нерабочим.

После смены календаря, для продвижения «новых праздников» в массы был придуман интересный ход. Накануне дней отдыха и праздничных дней продолжительность рабочего дня сокращалась до 6-ти часов, и этот день оплачивался как полный рабочий день (естественно к религиозным праздникам это не относилось). Дальнейшее введение пятидневки и шестидневки должно было полностью вытеснить осознание воскресного выходного дня, как дня, в который было принято посещение церкви.

²⁹⁰ КЗоТ РСФСР от 1922 года.

²⁹¹ Там же.

Рассмотрим некоторые, наиболее значимые праздники для раннесоветской культуры: 7 ноября, 8 марта, и 1 мая – наиболее ярко отражающие те изменения в общественной мысли, которые произошли после революции. Идея массовости, общедоступности мероприятий и семейности должны были способствовать не только продвижению идеологии, но и управлению досуга рабочих, крестьян и горожан.

7 ноября – день Пролетарской Революции

Впервые 7 ноября как праздничный день начали праздновать, начиная с 1918 года. Этот день официально стал нерабочим днем. Он стал символом установления нового порядка и нового мира. В этот день, на Красной площади, принято было проводить парад с торжественным проходом войск. Рассмотрим, как происходило формирование нового праздничного канона в 1919, 1923 и 1941 годах и использование в нем раннесоветской политической символики. Парад, проведенный 7 ноября 1919 года, – начало формирования праздничного канона и использование новой символики при проведении праздничного военного парада [рис. 35].

На часах 09.00 утра – время начала парада. На нем присутствуют и политические символы: развивающееся красное знамя, революционные лозунги, герб 1918 года, на котором было изображен серп и молот – символ объединения рабочих и крестьян под эгидой общего дела, земной шар и колосья – символ распространения идей коммунизма и красная звезда – символ армии. Сам В. И. Ленин присутствует на параде, как яркий символ революции, но наблюдает за всем происходящим из толпы, вместе с обычными зрителями. Шествие войск, участие морского флота – все демонстрировало массовость праздника. Парад проходил под музыкальное сопровождение (за музыкальную основу был взят фрагмент гимна «Боже, Царя Храни», который был переделан в соответствии с революционной идеологией). Парад объединял в себе не только революционные идеи, но и представлял собой концепцию «общего праздника» нового времени, целью которого была идея массовости и общедоступности для каждого.

Парад, проведенный 7 ноября 1923 года (военный парад РККА) – память о революции и символ нового досуга. 1923 год – один из переломных моментов: время, когда В.И. Ленин болел (его болезнь тщательно скрывалась) и поэтому, чтобы не отменять парад и не проводить парад без вождя, была воздвигнута его гипсовая скульптура, весьма внушительных размеров (при помощи постановочных элементов).

Помимо политической символики: красного знамени, демонстрации армии и т.д., впервые были произведены воздушные кино съемки, благодаря которым можно судить не только о значимости события, но и рассмотреть с воздуха территорию Москвы, Кремля и Красной Площади, полюбоваться изменениями после революции 1917 года. Такой съемочный прием придавал съемкам элемент перформанса. Парад начинался с небольшого митинга, где звучали лозунги про рабочую диктатуру, говорили о важности скрещенной эмблемы серп и молот и т.д. Благодаря проведению воздушных кино съемок, мы наблюдаем развитие нового типа взаимоотношений между художником (оператор в данном случае выступает проводником между камерой и зрителем, он вводит зрителя в просмотр и ведет его до конца парада, акцентируя его внимание на важных аспектах) и зрителем. Оператор рассказывал о том, кто из важных персон прибыл на демонстрацию парада: Каменев, Муралов и т.д. Для демонстрации праздничной атмосферы, был сформирован почетный караул и лучшим курсантам доверили приветствовать высокое начальство. Они показали образец строевой выправки и слаженности колонн. Караул был одет в новую форму, «с иголочки».

Для участия в параде были приглашены самокатчики и артиллерия на тракторной тяге. Весь парад, начиная с момента съемок, сопровождался оркестром и музыкой. Проведение парада строилось по принципу интересного просмотра, акцентируя внимание зрителя на «новых деталях», облаченных в интересную обертку. К 10 - летию со дня революции, начиная с 1927, было

принято постановление Президиума ЦИК СССР от 26.10.1927²⁹², согласно которому, 8 ноября так же официально становится нерабочим днем.

Второй такой парад прошел 25 мая 1919 года и был посвящен всенародному шествию физкультурников и рабочих отрядов Всеобуча (организации, занимающейся начальной военной подготовкой). Парад принимал В.И. Ленин (на первом параде он также присутствовал, но находился в толпе, в отличие от 1919 года). Кадры из кинохроники показывают, как проходил парад: духовой оркестр с торжественной музыкой, публичное выступление вождя революции, массовые народные гуляния, огромная толпа народа и символика на плакатах – особенность организации парада [рис. 71].

С приходом к власти И.В. Сталина, 7 ноября стало праздноваться более масштабно. Он (праздник) приобретает законченный и знакомый нам вид современных военных парадов. Ярким примером такого парада можно считать парад 1941 года (окончательное формирование праздничного канона): проведение становится более торжественным и более масштабным с демонстрациями трудящихся, появлением вождя на трибуне Мавзолея (фигура вождя уже не просто присутствует на параде и наблюдает за действиями, она контролирует весь процесс, тем самым давая понять, что вождь – самый важный, непобедимый и живой символ «нового времени и нового режима»), демонстрацией военной техники, которая была призвана показать всю мощь армии, сплотить народ и вселить надежду за судьбы участников военных действий [рис. 36] – вот те новые аспекты, которые мы можем видеть на записях того времени. Политика, идеология, масштабность и пышность парада объединяются под новой политической символикой праздничного канона. Парад²⁹³ по своей масштабности, массовости и значимости, по сути, напоминает наш парад, проходящий каждый год 9 мая.

²⁹² ЦИК СССР от 26.10.1927.

²⁹³ С 1970-х годов 7 ноября перестает уже играть такую важную роль в семантике праздника. По степени значимости и масштабности проведения он (праздник) уступает место Дню Победы и Новому году. Уже в 1996 году 7 ноября становится Днем Согласия и Примирения, а в 2004 году – Днем Воинской Славы России. Постепенно 7 ноября – остается в памяти лишь как день, когда произошла Октябрьская революция.

Благодаря различным нововведениям, парад стали воспринимать как форма развлечения. Праздничная и необычная атмосфера, массовость, общедоступность «дарили» ощущение праздника и отдыха, что способствовало не только приобщению к идеям власти, но и послужило началом формирования праздничного канона.

8 марта – Международный день работницы.

Несмотря на то, что официально этот день, еще с 1913 года, считался днем, когда женщины могли «заявить о своих проблемах миру», широкий резонанс он приобретает именно после 1917 года. До революции 1917 года женщины выходили на митинг с требованиями об уменьшении продолжительности рабочего дня, о предоставлении права голоса (юридическое и официальное право голосовать было преимущественно у мужчин, а право голосовать давало расширение юридических прав для женщин), за равную с мужчинами оплату труда и т.д., однако никаких глобальных изменений добиться не получалось.

23 февраля 1917 года женщины снова выходят на митинг с требованиями о равноправии, закончить кровопролитную войну и обеспечить страну продовольствием [рис.37]. Митинг, начавшийся на Выборгской стороне, постепенно дошел до Невского проспекта, где к женщинам–работницам присоединились и рабочие. Участники митинга поднимали вопросы, которые до сих пор не были решены властью. Активная позиция женщин, сплоченность рабочих и работниц и нерешенность проблем показали, что люди настроены крайне серьезно. Благодаря тому, что женщины проявили инициативу и не отказались от своих намерений, объединились и показали пример рабочим, подтолкнув их к борьбе за свои права, активно начали вспыхивать массовые забастовки. Несмотря на то, что полное избирательное право появилось у женщин весной 1917 года, глобальные изменения в положении женщины в обществе произошли только после революции 1917 года.

Уже с 1921 года, 8 марта становится официально днем памяти участия женщин в демонстрации в Петрограде 23 февраля (8 марта) 1917 года.

Несмотря на тот факт, что 8 марта стал официальным днем женщин, он не стал праздничным днем и считался рабочим. Что же получила женщина в юридическом плане?

Говоря о юридической стороне вопроса, известный исследователь по правовому положению женщин С.В. Поленина писала: «Уже через месяц после революции – в декабре 1917 г. – были отменены законы Российской империи, ограничивавшие права женщины в семье в отношении детей, имущества, при расторжении брака. Впервые женщины России получили право свободно избирать профессию, местожительство, получать образование. Участие женщин в общественной жизни – не самоцель, а одно из условий всеобщего прогресса...»²⁹⁴.

В.И. Ленин в своих сочинениях также признавал угнетенное положение женщин и призывал к активному их внедрению в социальную и политическую структуру новой власти. В 40-м томе он пишет доклад «К международному дню работниц», в котором говорит о том, что «втянуть женщину в общественно-производительный труд, вырвать ее из «домашнего рабства», освободить ее от подчинения — отупляющего и принижающего — вечной и исключительной обстановки кухни, детской — вот главная задача»²⁹⁵.

В конституции 1922 года впервые прописывается положение женщин, акцентируется внимание на беременных и только что родивших женщинах. Окончательно положение женщины закрепляется в Сталинской Конституции 1936 года, в статье 122, где женщина уравнивается в правах с мужчиной.

Помимо изменений в положении женщины, революция с юридической точки зрения затронула и социальную сферу. Согласно данным академика С.Г. Струмилина, раньше у работающих женщин из рабочих семей одна только выпечка хлеба занимала 3 часа вне рабочего времени, а совокупные затраты времени, связанные с приготовлением пищи, составляли свыше 30 часов в

²⁹⁴Поленина С.В. Советская женщина в обществе и семье // Роль женщины в современном обществе (К итогам X-летия женщины ООН). Сб. статей / Ч. II. М., 1985. С. 203-218.

²⁹⁵ Ленин В.И. Собр. соч. Т.40.

неделю, или более 4 часов в день, при этом она еще и работала полный рабочий день (согласно данным в 1913—9,66 часов, а в 1928—7,93²⁹⁶).

Приобщение женщин к труду, позволило существенно сократить время на домашние хлопоты, так как эти хлопоты больше не возводились в обязательный ранг женских обязанностей, и роль женщины больше не ограничивалась только кухней и детской.

Виды занятий	1923—1924		1936 г. ^{***}		1968 г. ^{***}		1978 г. ^{***}	
	жен- людины	муж- чины	жен- людины	муж- чины	жен- людины	муж- чины	жен- людины	муж- чины
Домашний труд и труд в личном подсобном хозяйстве (исключая уход за детьми)—всего	58,4	12,3	37,1	11,9	24,8	9,3	26,4	11,2
В том числе:								
приготовление пищи, топка печей	32,4	3,4	16,0	2,1	9,1	1,8	10,5	1,9
уход за помещением	4,3	2,1	5,1	0,7	3,5	0,7	3,2	1,3
уход за одеждой	7,6	1,4	3,9	-	5,0	0,4	5,0	0,3
Повседневная культурная жизнь (досуговое потребление культуры - чтение газет, книг, журналов, просмотр телепередач, прослушивание радиопередач, посещение кино, театра и других публичных зрелищ; учеба; самодеятельность и пр.	2,6	11,9	2,1	7,0	10,8	17,6	13,3	21,1
	1923—1924		1936 г. ^{***}		1968 г. ^{***}		1978 г. ^{***}	
Виды занятий	жен- людины	муж- чины	жен- людины	муж- чины	жен- людины	муж- чины	жен- людины	муж- чины
Физическая культура, спорт, охота, рыболовство		0,4	0,1	1,4	1,1	3,0	0,5	1,0
Внесемейное общение	0,6	5,6	-	-	4,5	6,6	4,5	5,8
Занятия с детьми—всего	10,3	1,3	8,1	0,7	3,8	2,4	4,8	3,2
в том числе:								
уход за детьми	10,0	0,3	-	-	2,5	1,1	2,3	0,7
воспитание детей	0,3	1,0	-	-	1,3	1,3	2,5	2,5

297

Данная таблица показывает нам, как распределялся досуг женщин с 1923 по 1978 года. Появляется такая часть досуга, как «внесемейное общение» и «физическая культура, спорт, охота и рыболовство». Постепенно все эти показатели увеличиваются, что приводит к переосмыслению роли женщины в

²⁹⁶ Струмилин С.Г. Проблемы экономики труда. М.: Наука, 1982. С. 471.

²⁹⁷ Груздева Е.Б., Чертихина Э.С. Труд и быт советских женщин. М.: Политиздат, 1983. С. 11-145.

обществе, а уже начиная с 1965 года, 8 марта становится официально нерабочим днем.

1 мая – день Интернационала

Для рабочих — это «память» о восстании рабочих в Чикаго, митингующих за улучшение условий работы и за 8-мью часовой рабочий день, для крестьян – праздник весны и начала лета, время урожая. 1 мая – символ объединения и революционного движения. Однако, до революции 1917 года²⁹⁸, празднование 1 мая не поддерживалось властью, так как обычно в этот день происходили различные массовые забастовки. Первая открытая массовая демонстрация прошла уже после революции 1917 года - 1 мая 1918 года на Ходынском поле [рис. 38]. На следующий день было принято устаивать маевку на природе, в кругу семьи, которая символизировала победу раннесоветской власти над самодержавием и борьбу за свои права.

Таким образом, кампания, развернутая идеологами раннесоветской власти по борьбе с дореволюционным режимом, имела огромный успех, именно благодаря тщательно продуманной и реализованной в кратчайшие сроки программе: первый этап – смена календаря, второй – введение пятидневки и шестидневки, чтобы полностью вытеснить осознание воскресного выходного дня, как связующего звена с церковными праздниками и религией (воскресенье – день посещения храма и память о воскресении Христа) и окончательно разорвать связь с традициями, существовавшими до революции 1917 г.

Новый календарь полностью исключал церковные праздники, устанавливая новые «красные» дни календаря, которые в свою очередь, по аналогии с церковными, также объявлялись нерабочими днями, а церковные праздники в противовес новым – рабочими днями. Нововведенные праздники становились символами нового мира, свершившейся революции, в котором больше нет места религиозным символам: 7 ноября – день памяти революции; 8 марта – праздник, посвященный роли женщин в революционных движениях; 1

²⁹⁸ До 1917 года запрещалась открытая демонстрация данного праздника.

мая – день Интернационала (далее – День международной солидарности трудящихся). Они противопоставлялись церковным праздникам, которые играли важную роль в жизни общества, что привело, в конечном итоге, к столкновению двух культур и к началу антирелигиозной кампании.

Например, Рождество, было подвергнуто жесткой цензуре со стороны идеологов раннесоветской власти. В соответствии с введением нового календаря, Рождество следовало отмечать в начале января, а не как раньше – 25 декабря.

Начавшаяся антирелигиозная пропаганда (после 1920-х) и идея отказа от рождественских елок, была направлена в первую очередь на подавление религиозности среди детей и воспитание «нового человека». После принятия нового календаря, идеологи раннесоветской власти первое время относились достаточно лояльно к Рождеству, но уже начиная с 1920-х годов ситуация существенно меняется.

В первую очередь для запрета Рождества была придумана концепция иностранного праздника, согласно которой в основе рождественского праздника лежит немецкая традиция празднования Рождества, традиция украшать елки, и оставлять под елкой подарки для детей. Праздник представляли, как навязывание западных ценностей, которые чужды русской культуре и от которых необходимо отказаться.

Введение «Комсомольского рождества» (или комсвятки) в качестве нового календарного праздника (в противовес «Поповскому рождеству»), отражал не только атеистические идеи власти и воспитание молодежи в духе идеологии [рис. 39], но и способствовал более мягкому приобщению рабочих и крестьян к особенностям нового календаря. Как проходило Комсомольское рождество? «Мероприятия начинались чтением докладов и речей, разоблачающих «экономические корни» рождественских праздников. Были спектакли и инсценировки, политические сатиры, «живые картины». Комсомольцы читали юмористические рассказы, устраивали игры, пели комсомольские песни на

церковные мотивы. На второй день праздника организовывались уличные шествия, на третий — в клубах устраивались маскарады и елка, получившая название «комсомольской елки». Участники таких елочных карнавалов рядились в самые невообразимые сатирические костюмы: Антанты, Колчака, Деникина, кулака, нэпмана, в языческих богов и даже в рождественского гуся и поросенка. Проводились шествия с факелами и сожжением «божественных изображений» (икон)²⁹⁹. Рождество стали называть «рождественским пьянством», праздником капиталистов, которые обманывают, подкупают и спаивают пролетариев.

Адресованы такие «разъяснительные» агитации были в первую очередь детям, так как этот праздник был для них особенным, ведь на Рождество дети получали конфеты и подарки, которых не было в обычные дни, что трактовалось новой властью как своеобразный подкуп за хорошее поведение. В конечном итоге, в 1927 г. Рождество было запрещено. Однако после 1935 г., появляются «Новогодние Елки», которые не имели уже никакого отношения к Рождеству, хотя и являлись символом нового года, с элементами праздника, которые становятся общедоступными и массовыми для всех детей.

На подавление религиозности среди детей и воспитание ««нового» человека» также была направлена и реформа идеологов раннесоветской власти в области литературы и списка писателей, рекомендованных к печати.

²⁹⁹ Душечкина Е.В. Русская елка: История, мифология, литература. СПб., 2002. С. 13-81.

Параграф 3.5. Идея воспитания «нового» человека в литературном дискурсе

Литература раннесоветской культуры должна была стать инструментом воспитания «нового» человека, рассказывая о новых культурных ценностях, идеологии и символах новой власти (например, атеистические идеи), начиная со школьной программы.

Огромное влияние на использование политической символики в раннесоветской литературе после 1917 года оказали идеи русского символизма и культуры Серебряного века³⁰⁰, а именно то, как русские символисты при помощи символики описывали те события, которые происходили в обществе. Взяв за основу эти принципы, идеологи раннесоветской власти адаптировали их и стали использовать как инструмент политического воздействия и пропаганды.

Среди авторов, занимающихся исследованием литературных текстов можно выделить следующих. В.Ю. Вьюгин исследует, как в разных случаях эстетические пристрастия писателей СССР приводили к политическим последствиям; А.Д. Меньшутин и А.Н. Синявский рассматривают эстетические основы социального искусства на примере поэзии первых лет революции; Л.А. Колобаева изучает теорию о сущности символов и их образов в качестве модели «вымысла» и «переживаемого содержания сознания»; Б. Хеллман на примере детской литературы рассматривает взаимосвязь политической идеологии с развитием литературы; Б.Гройс и т.д. Противоположную точку зрения на развитие литературы можно встретить в творчестве М. Горького и В.В. Маяковского.

³⁰⁰ Изучением культуры Серебряного века занимались такие ученые, как: М. Л. Гаспаров (например, в своей статье «Поэтика Серебряного века»), рассматривает поэтику «Серебряного века» как поэтику русского модернизма и ее влияние на литературу в целом; С. Ф. Дмитриенко (в книге «Антология русской поэзии. Серебряный век») акцентирует внимание на творчество поэтов Серебряного века; Воскресенская М.А. (например, в книге «Символизм как мировидение Серебряного века») исследует его в аспекте философии культуры; о проявлении русского символизма в своих работах изучают И.В. Кондаков (например, в статье «Страшный праздник» русской культуры: памяти Серебряного века»), Н.А. Хренов (например, в статье «Эпоха символизма: от традиционных к новым системам видения, утверждаемых в возникающей визуальной культуре»), Воскресенская В.В. (например, в статье «Идеи миростроения в эстетике русского символизма начала XX века»); в работах В.Ф. Асмуса – на примере творчества А. Белого, А. Блока и В. Иванова рассматривается символизм как многогранное явление в культуре, оказавшее влияние на политику, литературу и искусство.

Столкновение двух культур, противопоставление «нового» человека дореволюционному миру и критика царского режима – вот основные мотивы и политические символы раннесоветской культуры в художественной культуре того периода. После введения цензуры в 1918 году началось формирование нового списка писателей, которые были рекомендованы к печати. Ключом к включению писателя в список стало желание нового правительство сформировать идею о раннесоветском человеке посредством литературного дискурса. Писатели и поэты в своих работах должны были не только рассказывать, но и показывать отличия нового режима и идеологии от дореволюционной культуры. О расколе в литературных кругах писали и А.Д. Меньшутин и А.Н. Синявский³⁰¹.

Рассказ Яшка³⁰², написанный Максимом Горьким в 1919 году хоть и отражает идеологию того времени, но уж очень схематично и неправдоподобно. Главный герой, претерпевая унижения и лишения, после земной жизни попадает в рай. В христианском мировоззрении рай – место, куда стремится попасть каждый, но только не Яшка. Для него нет места хуже, чем рай. Он находит его скучным и считает, что лучше терпеть все тягости на земле, чем быть в раю. Отказ от религиозных ценностей и неприятие возможности быть в раю влечет за собой и отказ от христианского мировоззрения, так как в новом мире нет места религиозному воспитанию. Оценивая этот рассказ с точки зрения того места, которое он занимает в творчестве М. Горького, нужно помнить, что в дореволюционный период М. Горький был искренне увлечен идеями христианства, особенно богоискательством и богостроительством, которые мы находим в пьесе «На дне», в романе «Мать» и в повести «Исповедь», поэтому «Яшку» можно рассматривать как рискованный опыт художественного самоотречения писателя, чреватый схематизмом и назидательностью.

³⁰¹ Меньшутин А.Д., Синявский А.Н. Поэзия первых лет революции. 1917 – 1920. М.: Наука, 1964. С. 20.

³⁰² Горький М. Собрание сочинений в 30 т. М., ГИХЛ, 1949-1955. Т.14.

Помимо создания рассказов такого плана в литературе, идея атеизма продвигается и на уровне школьных учебников. Реформа школьных учебников позволяла продвигать идею атеизма уже с юных лет. Возьмем страницу первой азбуки, изданной в 1919 году: «Мы не рабы, рабы – не мы». В данном предложении используется сразу несколько подтекстов: во–первых, прежде всего, политический: утверждение свободы, равенства, социальной справедливости, отвержение эксплуатации человека человеком; во–вторых, атеистический подтекст: с одной стороны, это отсылка к Библии (человек – раб Божий), а с другой, противопоставление двух культур. В новой культуре человек становится «свободным» от Бога. Кроме того, он (человек) теперь сам становится творцом своей судьбы. Приобщение к новой идеологии с ранних лет давало возможность воспитать новое поколение детей с «юных лет», которое в дальнейшем будет продолжать строительство нового мира.

Идея воспитания «нового» человека через детскую литературу получила широкое распространение уже после 1924 года. На XIII съезде партии в 1924 году обсуждался вопрос о создании литературы для детей под тщательным контролем и руководством партии. Советская культура получила возможность расширения сферы своего влияния. Б.Хеллман в своей книге «Сказка и быль: История русской детской литературы» пишет о том, что дискуссия о детской литературе поднимала не только серьезные противоречия, но и те проблемы, с которыми столкнулся литературный процесс после 1917 года³⁰³.

Какие изменения произошли в детской литературе? В первую очередь — это появление библиотеки для детей, что подчеркивало стремление новой власти к повышению уровня грамотности, делая образование доступным, независимо от происхождения и социального статуса. Во–вторых, популяризация темы жизни рабочих и крестьян (например, стихи «Откуда посуда?» и «Что сделал трактор?»). В–третьих, описание правильного пионера. Описание правильного пионера мы можем найти в творчестве В.В.

³⁰³ Хеллман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы / Бен Хеллман; авториз. пер. с английского О. Бухиной. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 925 с.

Маяковского. В 1925 году было напечатано стихотворение «Что такое хорошо и что такое плохо» в форме диалога между отцом и сыном. Главный герой, крошка-сын, спрашивает у отца про то, что такое хорошо и что такое плохо. Отец, на примере простых вещей, объясняет ему:

«Если ты порвал подряд
книжицу и мячик,
октябрюта говорят:
плоховатый мальчик.
Если мальчик любит труд
тычет в книжку пальчик,
про такого пишут тут:
он хороший мальчик»³⁰⁴.

Приведенные строки рисуют некий образ правильного мальчика: трудолюбивого, доброго, усердного и начитанного. Построенное в форме диалога, стихотворение демонстрирует не только объяснение с помощью простых истин, но и свидетельствует о наличии доверительных отношений между членами семьи. Ребенок воспринимается как взрослый. Через такой взрослый разговор ребенок лучше понимает, как ему нужно себя вести, чтобы соответствовать хорошему пионеру, а быть пионером почетно. Однако можно заметить, что авторское отношение к этому разговору – явно ироническое. Даже в приведенном примере чувствуется легкая насмешка над литературной дидактикой – как в описываемых ситуациях («порвал подряд», любит труд» и т.п.), так и в подбираемых выражениях: «книжица», «плоховатый», «тычет пальчик».

Или, например, «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий»³⁰⁵, написанная в том же году. Сказка рассказывает о двух мальчиках:

³⁰⁴Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Худож. лит., 1955-1961. Т.10.

Петя – сын обеспеченного человека, который не знает забот и Сима, его полная противоположность. Сима – сын простого кузнеца, который в отличие от Пети хочет достичь чего-то в жизни. В таком противопоставлении угадывается классовая борьба между буржуями и рабочими, между дореволюционной (Петя) и послереволюционной (раннесоветской и далее советской) культурами (Сима), где человек является заложником своего происхождения и социального статуса.

Вот как В. Маяковский описывает их. Портрет Пети:

Грязен он, по-моему,
как ведро с помоями.
Ест он целый день, и глядь —
Пете некогда гулять.
С час поковыряв в носу,
спит в двенадцатом часу.
Дрянь и Петя и родители:
общий вид их отвратителен.
Ясно даже и ежу —
этот Петя был буржуй»³⁰⁶.

Полной противоположностью отвратительному Пете является мальчик Сима:

«Сима тоже деловит:
у него серьезный вид.
Хоть ручонки и тонки,
трудится вперегонки.
Из мешка, на радость всем,

³⁰⁵Там же.

³⁰⁶ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Худож. лит. 1955-1961. Т.10.

Сима сам смастачил шлем.
 Красную надев звезду,
 Сима всех сумел бы вздуть!
 Да не хочет — не дерется!
 Друг ребячьего народца.
 Сима чистый, чище мыла.
 Мылся сам, и мама мыла.
 Вид у Симы крепыша,
 пышет, радостью дыша»³⁰⁷.

Идея классовой борьбы и неприязни, показанной в приведенных отрывках, подчеркивает дух революции и правильность выбранного пути. В конечном итоге Петю за свою жадность и непристойное поведение ждут осуждение и насмешка, а Симу, наоборот, поощрение. На приведенных примерах наглядно демонстрируются политические символы раннесоветского мира и новых ценностей, которые использовали идеологи советской власти. Формирование и распространение образ «нового» человека способствовало укреплению революционной идеологии. Однако «нового» человека, чисто идеологически сконструированного в творчестве, даже самым большим художникам слова, как мы видим, давалось с большим трудом и приносило довольно скромный художественный результат.

Создание образа правильного пионера при помощи идеологии в детских сказках или рассказах в дальнейшем способствовало бы тому, что дети старались бы ровняться на этот образ, как на образец для подражания, перенимая его привычки и ценности. Потом эти дети, вырастая и становясь уже советскими гражданами, рассказывали бы уже своим детям о строительстве нового мира, т.е. становились продолжателями идеологии раннесоветского государства.

³⁰⁷Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Худож. лит. 1955-1961. Т.10.

Замысел о продвижении политических символов раннесоветской культуры в художественной культуре нашел свое отображение и в других литературных кругах.

«Кузница» и «Печать и революция»

«Солнце – пламенный кузнец –

У пылающего горна:

Каждый день кует задорно

Золотых лучей венец.

Город – кузница идей:

Будит к творчеству людей;

В синей блузе новый разум

Перестроит землю разом.

Разве мы не кузнецы?

Озаренные работой,

Мощно, с удалью–охотой

Песни шлем во все концы.

Смело в “Кузнице” куем

Нашу волю, мысли, чувства:

Пролетарское искусство

Коллективно создаем»³⁰⁸.

Поэты «Кузницы» в своих произведениях показывали, как прекрасна жизнь простого свободного человека. В «Кузнице» печатались пролетарские поэты, покинувшие Пролеткульт в 1920 году. В их число входили: М. Герасимов, В. Александровский, С. Обрадович, Н. Полетаев и многие другие. Журнал выходил с 1920 по 1922 года (1922–1930 – одноименное литературное объединение). Всего вышло 9 номеров. Какова тематика журнала? Центральная сюжетная линия – показать, как для страны важен труд рабочего и крестьянина. Помимо этого, поэты писали отзыв и на новые произведения. В тоже время

³⁰⁸ Кузница №1. С. 8. URL: <https://www.rulit.me/books/kuznica-1-read-175793-1.htm> (дата обращения: 20.10.2020).

«Кузница» отвергала зависимость писателей от коммунистической партии, она выступала против символизма и дореволюционного искусства.

Образ кузницы как места, где куется новое свободное пролетарское искусство, изобразил Н. Дегтярев:

Какие политические символы новой власти встречаются в стихотворении? Солнце – символ коммунизма, отражающий идею всеобщего просветления и свободы. Город – советская власть, которая распространяет идеи солнца и одновременно побуждает к активным действиям. «Перестроит землю разом» – отсылка к большевистской идее о новом мире. Кузнецы — это собирательный образ: с одной стороны – те самые герои революции, благодаря которым свершилась революция, а с другой, кузнецы — это теперь все те, кто участвует в строительстве нового мира. «Коллективно создаем» – отсылка к идее о массовом искусстве и соцзаказе, где художник отражает интересы правящей партии.

Похожей концепции придерживался и Семен Родов в стихотворении «Пролетарские поэты»:

«Разбросанные по заводам
 К истокам творчества сошлись, –
 И вот выходим стройным взводом,
 Приветствуя победно высь.
 Великим сдвигам соучастны,
 Мы, пролетарские певцы,
 Под знаменем кроваво-красным
 В рядах товарищей – борцы.
 Что слово – штык, что стих – граната,
 Но расцветет словесный сад

И песнями пролетариата
Пути вселенной запестрят..»³⁰⁹.

«В рядах товарищей – борьбы» – отсылка к борьбе и новым символам власти в художественной культуре – рабочему и крестьянину, которые взявшись за оружие, стали свободными от самодержавия и несправедливости. Формирование идеи о том, что жизнь рабочего и звуки завода могут быть прекрасны, изменило отношение к труду: герои шли на работу с чувством необходимости, а не тяжелого долга. Тяжелый труд стал восприниматься как праздник³¹⁰. Такая тематика стихотворения подчеркивала значимость героев революции для власти.

Кроме этого, в журнале печатались отзывы на выходившие книги и небольшие рассказы. «Кузнеца» отражала не только большевистскую пропаганду, но и поддерживала официальную и неофициальную символику, однако зачастую там печатались только те писатели, которые входили в группу «Кузницы».

Противоположная точка зрения на новое искусство прослеживается в журнале «Печать и революция», выходившим в период с 1921 по 1930 г. В состав редколлегии входили не только писатели, но и государственные деятели (еще одно отличие от «Кузницы»): А.В. Луначарский, Н.Л. Мещеряков, В.П. Полонский и многие другие. В нем было два раздела: статьи и обзоры, и отзывы о книгах.

В чем было его отличие от «Кузницы»? В первую очередь, это просветительская деятельность и издательская направленность. Главной задачей для журнала³¹¹ было внедрение идей марксизма в литературу и науку, оставаясь при этом свободным от создания пролетарского искусства. Во-вторых, широкий охват материала. В нем (в журнале) публиковались и записки

³⁰⁹ Кузница №1. С. 8. URL: <https://www.rulit.me/books/kuznica-1-read-175793-1.htm> (дата обращения: 20.10.2020).

³¹⁰ Например, стихи М. Герасимова о заводе.

³¹¹ По мнению В. Полонского.

о западной литературе, статьи о массовом искусстве и многое другое. В-третьих, это возможность выбора. Читателям предлагались не просто рецензии на вышедшие книги или книги для чтения, в них отражались общественные вопросы и дискуссионные проблемы (впоследствии — это все отразится в литературе в замысле о новом человеке). Таким образом, «Печать и революция» — это символ нового времени, вступающий в диалог со своими читателями, где они могли свободно получать доступ ко всем интересующим их аспектам. Литература становилась для читателя символом перехода в новый мир.

Одним из наиболее ярких различий между «Кузницей» и «Печатью и революцией» стало формирование еще одного символа новой идеологии в художественной культуре — образ В.И. Ленина. «Печать и революция» не стремилась к прославлению образа вождя, в то время как в «Кузнице» № 1 мы видим продолжение большевистской идеологии. Например, в стихотворении «да здравствует В. И. Ленин!»³¹² В. Казин рисует образ вождя революции: зоркий вождь, сердце — красное живое знамя. «Кузница» стремилась «идти в ногу со временем» и отражать интересы простого свободного человека, для которого образ вождя ассоциировался с идеей борьбы за свои права, символом нового мира, который стал возможен благодаря В.И. Ленину.

Помимо «Кузнецы» и «Печати революции» существовали и другие литературно-художественные журналы. Например, «Красная новь». В отличие от «Кузнецы» и «Печати», главный редактор «Красная новь», А.К. Воронский считал, что не идеология должна определять критерии подбора художественных произведений, а — художественные достоинства самого произведения. А.К. Воронский не разделял использования литературы только как средство идеологического воздействия, однако на открытый конфликт с властью старался не идти. Такой своеобразный диалог с властью позволял печатать не только идеологические рассказы (как например, воспоминания

³¹² Кузница №1. С. 2. URL: <https://www.rulit.me/books/kuznica-1-read-175793-1.html> (дата обращения: 20.10.2020).

меньшевика Н. Суханова «В июне 1917 г.» или другие рассказы о революции), но и работы непролетарских поэтов. Однако, гибкая позиция журнала и возможность дискуссии, к которой призывал А.К. Вронский вызывали открытое неприятие идеологов пролетарской литературы, что в последствии привело к тому, что А.К. Вронский был снят с должности главного редактора в 1927 году.

Журналы «Кузница» и «Печать и революция», учебники из школьной программы, стихи и рассказы для детей – все они способствовали созданию новой литературной программы, целью которой было продвижение идеологии и политических символов раннесоветской культуры. В них присутствовала символика власти, где-то она была более явной, где-то менее.

Тенденция превращения искусства в форму развлечения и «рычаг» политического воздействия, в котором символика и идеология тесно переплетаются, конструируя новую реальность, завершилась успехом.

Краткие выводы

Постепенно происходит процесс политизации искусства, когда оно становится рычагом управления массовым сознанием, воспитателем «нового» человека и платформой для пропаганды раннесоветской идеологии. Раннесоветское искусство изменило отношение к самому понятию «искусство», продемонстрировав его доступность для каждого, показав, что теперь искусство – отражает не эстетику, а культуру повседневности рабочих и крестьян, рассказывая об их жизни и о том, как она изменилась после революции 1917 года.

Художественная культура, в свою очередь, становилась новой формой развлечения и идеей игры между властью и обществом, в которой раннесоветская символика получает новую роль. Постепенно она проникают в литературный и художественный дискурс, обретает философский, нравственно-эстетический и политический смысл. Создается новое представление о политической символике, которая становится «рычагом» воздействия на массовое сознание, при котором амбивалентность прочтения одних и тех же

символов в зависимости от выбранного контекста (политического, социального, религиозного и т.д.) позволяла проводить пропагандистское воздействие на массы, постепенно формируя новую реальность.

Постепенно она приобретала все более четкие очертания, а идеология продвигалась дальше в массы, окультуривая ее и приобщая к строительству нового мира. Использование политической символики в художественной культуре на различных примерах позволяло наглядно продемонстрировать символы нового мира, которые противопоставлялись образу дореволюционного мира. Происходило конструирование новой реальности, формирование «нового человека», уничтожение дореволюционной культуры и окончательное закрепление революции как символа перехода в новый мир и ее итогов в сознании масс. Однако использование политической символики продолжилось в позднесоветском и постсоветском периоде уже советской властью и было связано с деконструкцией раннесоветской политической символики в художественной культуре.

Глава 4. Деконструкция «раннесоветского»: новое прочтение революционной символики

После 1929 года, «года большого перелома», принципиально меняется художественная культура России. На передний план выходит возвеличивание личности И. В. Сталина. Искусство окончательно и бесповоротно становится платформой для пропаганды, которая при помощи политической символики «диктовала» свои правила не только в сюжетной линии, но и напрямую влияла на будущее самого художника. Художник становится «заложником» политической идеологии.

Переосмысление раннесоветской политической символики начинается уже в 1931 году и связано со строительством московского метрополитена. Этот этап, который можно охарактеризовать как второй этап ленинского плана монументальной пропаганды. Появившаяся еще при жизни В.И. Ленина концепция политизации искусства приобретает новую жизнь: помимо строгого конкурсного отбора, за реализацию проекта теперь отвечали два человека: за проект – уже известный советский скульптор, а за исполнение – участник, победивший в конкурсе. Кроме того, все эскизы должны были быть утверждены специальной комиссией. Авторство противопоставлялось коллективному, что позволяло власти полностью контролировать процесс создания памятника. Одним из примеров такого проекта может послужить строительство станций московского метрополитена.

На плакатах того времени также активно продвигалась идея атеизма и строительство нового мира (политические символы раннесоветской культуры). Помимо плакатов раннесоветская политическая символика присутствовала и на портретной живописи, и в кинематографе того периода. Происходило создание идеализированного и героического образа вождя, начатое еще при раннесоветской культуре (далее культ личности).

С появлением соц-арта постепенно начинается и процесс деконструкции политической символики.

Параграф 4.1. Второй этап плана монументальной пропаганды в советской художественной культуре

Новый облик города после революции 1917 года при помощи революционной символики был отображен в первом этапе плана монументальной пропаганды. Однако из-за недолговечности используемых материалов и различных разногласий он потерпел неудачу. Второй этап монументальной пропаганды был связан со строительством московского метрополитена.

Взаимосвязь искусства и идеологии большевиков уделено большое внимание в работах Е. Ю. Деготь (например, в монографии «Русское искусство XX века»), Е.А. Бобринской (например, в монографии «Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции»), И.Е. Светлова (например, в монографии «Советский скульптурный портрет»), А.И. Мазаева (например, в монографии «Искусство и большевизм. 1920–1930»), в монографии «Очерки истории советского искусства. 1917—1977»), Г.Раунига (например, в «Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке»), А.И. Морозова (например, в «Конец утопии: из истории искусства в СССР 1930-х гг.»). О феномене советского искусства также уделено внимание в сборнике «Утопический упадок: искусство в советскую эпоху», «От авангарда до соц-арта: культура советского времени» и «От искусства оттепели к искусству распада империи. Сборник статей».

О культуре того периода³¹³ написано в работах таких авторов, как: Е.В. Сальникова (например, в монографии «Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты»), Е.А. Бобринской (например, в монографии «Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции»), И.Е. Светлов (например, в монографии «Советский скульптурный портрет») в монографии «Очерки истории

³¹³ Культуру оттепели рассматриваются в своих работах А.В. Шубин (например, в монографии «Диссиденты, неформалы и свобода в СССР»), Р.Г. Пихоя (например, в статье «Медленно тающий лед (март 1953 — конец 1957 гг.)»), А.В. Пыжиков (например, в монографии «Хрущевская «оттепель» 1953—1964»), Н.Лебина (например, в монографии «Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель»).

советского искусства. 1917—1977»). Кроме того, в сборнике статей «От искусства оттепели к искусству распада империи. Сборник статей» были опубликованы работы по культуре оттепели следующих авторов: как И.В. Кондаков, Н.А. Хренов, Л.И. Сараскина, Е. М. Петрушанская и Ю.А. Богомолов.

Возросшая транспортная нагрузка поставила вопрос о строительстве метрополитена, которое не было реализован ранее из-за нехватки финансовых ресурсов. Замысел строительства метрополитена, начатый еще при жизни В. И. Ленина, снова получает свое рассмотрение. Архитектурный облик некоторых станций повторял замысел плана монументальной пропаганды. Отражение революционных идей при помощи политической символики в искусстве можно увидеть на следующих станциях метрополитена: Площадь Революции, Белорусская (кольцевая), Комсомольская (кольцевая), Краснопресненская и Киевская. Первая такая станция появилась в 1938 году.

Л. М. Каганович в своей работе «За социалистическую реконструкцию Москвы и городов СССР» отмечает, что для улучшения инфраструктуры города необходимо строительство метрополитена³¹⁴, который позволит не только улучшить городскую инфраструктуру, но и существенно решить проблему передвижения. В 1931 году на заседании ЦК ВКП(б) было принято решение о его строительстве. Торжественное открытие состоялось 15 мая 1935 года. В том же году выходит фильм «Есть метро», рассказывающий о его масштабном строительстве (идея взаимосвязи искусства и политики). Л.М. Каганович, произнося речь во время открытия, скажет: «Наш рабочий, едущий на метро, должен чувствовать себя в этом сооружении бодро и радостно, зная, что каждая гайка есть гайка социализма. Он должен чувствовать себя в метро так же радостно, так же бодро, так же хорошо, как чувствует себя в быту, в жизни, на собрании, в клубе, на заводе!»³¹⁵. Метрополитен становится не

³¹⁴ Каганович Л. М. За социалистическую реконструкцию Москвы и городов СССР. М., Л.: ОГИЗ «Московский рабочий», 1931. С.40.

³¹⁵ Каганович Л.М. Победа метрополитена - победа социализма: Речь на торжественном заседании, посвященном пуску метрополитена 14 мая 1935 г. М.: Трансжелдориздат, 1935. С. 48.

только способом более удобной перевозки, но и одним из символов социализма.

Проект «Площади Революции» [рис. 22] был отдан А.Н. Душкину, победившему в объявленном конкурсе. За скульптурное оформление отвечал М. Манизер. В оформлении основной сюжет – революционная символика 1917–1937 годов. На станции можно увидеть фигуры героев революции: рабочего, крестьянина в лаптях, взявшегося за оружие, матроса и т.д. Они были символами раннесоветской культуры, а их изображения отражали политическую символику: идею борьбы и строительство нового мира.

Восточный вестибюль был украшен с помощью мозаики, посвященной 30-летию Октябрьской социалистической революции. Центральная композиция – щит с серпом и молотом, окруженный алыми знаменами с датами «1917» и «1947» года. Венчает его символ красной звезды. Изображение звезды в раннесоветской символике присутствовало не только на знаках государственной власти, но и на официальных и политических символах в художественной культуре 1917–1929 годов. Мозаику можно увидеть и в настоящее время при входе, над кассой метрополитена [рис.23].

Проектом станции «Белорусская» (кольцевая) занимались Н. Быкова и И. Таранов [рис. 24]. За скульптурное оформление также отвечал М. Манизер. Потолок был украшен 12 мозаичными полотнами, посвященными жизни белорусского народа в период СССР [рис. 25]. Изображение серпа и молота как официальных символов раннесоветской культуры украшали центральные части панно (раньше там находился портрет И.В. Сталина). На одном из них можно увидеть изображение герба 1922 года, утвержденного еще при В.И. Ленине [рис. 25].

Станция «Комсомольская» (кольцевая) была открыта в 1952 году. Ее сюжетом стала борьба за независимость [рис.26]. Проектом занимались В. Кокорин и А. Заболотная (эскиз А. Щусева). Потолок был украшен панно с

изображением А. Невского, А. Суворова, К. Минина и Пожарского и многих других. Все эти персонажи символизировали героев, которые боролись с «захватчиками» (идея конструирования общего врага особенно активно использовалась в художественной культуре в период Гражданской войны). При переходе на радиальную линию можно было увидеть большое панно, объединяющее всех персонажей под знаменем победы за бравое дело. 3 мозаики были посвящены В. И. Ленину: «Выступление В. И. Ленина на Красной Площади», «Красноармейцы с Красным Знаменем» и «Триумф Победы», отражающие идеи революции. Неслучайно фигура В.И. Ленина была помещена рядом с известными героями. В свое время именно В.И. Ленина считали символом революции и человеком, который призывал бороться за свои права с теми, которые при помощи своей власти способствовали разрушению культуры России³¹⁶.

Станции «Краснопресненская» и «Киевская» кольцевой линии открылись в 1954 году. Краснопресненская получила свое название по улице Красная Пресня. Основная тематика – революционные движения 1905 и 1917 годов, расположенные друг напротив друга [рис. 27, 28]. Такой прием позволяет сравнить не просто значение двух революций, но и то, как изображены главные герои. На панно мы видим изображение фигур рабочих и крестьян, символов революционного движения. Революция 1905 года показана как первая попытка движения народной воли в Российской Империи. На многих панно именно фигура женщины «ведет» восстание. Восставшие еще не взяли в руки оружие, а значит не были охвачены революционными волнениями [рис. 29].

Противоположное мнение складывается о 1917 годе. Революция изображена как активная кампания, охватившая каждого общими революционными идеями. В руках революционеров – оружие и революционное знамя [рис.29]. Объединенные общим делом, они создают революционное движение и готовы бороться за свои права. При переходе на «Баррикадную»

³¹⁶ Например, на плакате «Тов. Ленин очищает землю от нечисти».

можно было увидеть памятник вождям революции – В. И. Ленину и И. В. Сталину (до 1960-х годов) [рис. 30].

В отличие от «Краснопресненской», облик станции «Киевская» был существенно изменен. Зал украшен 18 панно [рис. 31]. В 1953 году был объявлен конкурс на проект станции. По замыслу Н.С. Хрущева, на панно должны были быть изображения сцен из жизни украинского народа. Победу одержали киевляне. Е.И. Катонин стал руководителем группы строителей. До 1953 года на станции можно было увидеть портреты И. В. Сталина по меньшей мере в 7 местах: «Провозглашение Советской власти В. И. Лениным. Октябрь 1917 года», «Салют Победы в Москве. 9 мая 1945 года», «XIX съезд — съезд единства Коммунистической партии, Советского правительства и народа» и многих других [рис. 32].

Помимо строительства Московского метрополитена колоссальная роль политической символики в художественной культуре прослеживалась и в искусстве, в котором она (политическая символика) рассматривалась как взаимосвязь политики, идеологии и искусства. Например, памятник «Рабочий и колхозница» [рис. 96] В. Мухиной. Его называли «эталонem и символом советской эпохи». Проект памятника принадлежал Б. Иофану, а реализация – В. Мухиной. В отличие от революционных памятников, «Рабочий и колхозница» был выполнен из нержавеющей хромоникелевой стали, что позволило ему сохраниться до настоящего времени. Главные герои – рабочий и колхозница – политические символы революции 1917 года, а серп, молот и развевающееся знамя – не только символы союза рабочих и крестьян, но и символы, которые присутствовали на знаках государственной власти (флаг и герб). Женский образ также активно использовался новой властью в монументальном искусстве – отсылка к идеям о равноправии и вкладе женщин в революцию. Последующие ее работы отражали идею плана монументальной пропаганды о наиболее выдающихся деятелях, только это не просто революционные герои 1917 года, а те деятели культуры и искусства, которые сами застали революцию. В работах

М.Манизера, Н.Томского и многих других также отражалась раннесоветская символика и идеология новой власти.

Аналогичная ситуация прослеживалась и на плакатах того времени, иногда в шуточных формах, активно продвигалась идея атеизма и строительства нового мира (политические символы раннесоветской культуры). Например, на плакате «Религия – яд, береги ребят!»³¹⁷ активно пропагандируется атеизм. Старая женщина, одетая в черную одежду, похожая на Бабу-ягу из детских сказок, тянет девочку за косу в сторону разрушающейся церкви. Или, например, на плакате «Пионер! Учись сражаться за дело рабочего класса!»³¹⁸ мы видим молодого пионера, в руках которого азбука, на которой написаны годы жизни В.И. Ленина. Например, на плакате «Неграмотный ребенок — позор для матери»³¹⁹ мы видим, что, получив образование, ребенок в дальнейшем сможет изменить свою жизнь к лучшему (советская школа выкует лучших строителей жизни–городов). Изображение детей было выбрано не случайно, так как именно они должны будут в будущем продолжать дело В.И. Ленина и воспитывать своих детей в духе социализма (по аналогии с тем, когда литература должна была воспитать «нового» человека).

Или, например, на плакате «Восьмое марта — день восстания работниц против кухонного рабства»³²⁰. Главная героиня – женщина, которая не побоялась, взяв в руки красное знамя, бороться за свои права (политический символ раннесоветской культуры). На плакате «СССР — страна самого крупного в мире социалистического сельского хозяйства»³²¹ мы видим изображение В.И. Ленина и И.В. Сталина – символов революции, снизу показано активное строительство нового мира: засеянные поля, новая техника, улыбающиеся лица рабочих и крестьян, создание колхозов. Все эти символы олицетворяли тот факт, что дело В.И. Ленина не забыто, а строительство нового

³¹⁷ «Религия – яд, береги ребят!», художник Н.Б. Терпсихоров, 1930 г.

³¹⁸ «Пионер! Учись сражаться за дело рабочего класса!», художники Н. Красильников и Лебедев, 1930 г.

³¹⁹ «Неграмотный ребенок — позор для матери», художник И.И. Громицкий, 1930 г.

³²⁰ «Восьмое марта — день восстания работниц против кухонного рабства», художник Б. Дейкин, 1932 г.

³²¹ «СССР — страна самого крупного в мире социалистического сельского хозяйства», художники Д. Моор и С. Сенькин, 1938 г.

мира продолжается. Изображения на плакатах призывали победить неграмотность, усердно работать и быть строителем своей собственной судьбы, тем самым, символика «выполняла» просветительскую работу.

Помимо плакатов, раннесоветская политическая символика использовалась и в портретной живописи. С одной стороны — это реалистические изображения или определенный сюжет. С другой, первоначально центральная композиция – образ В.И. Ленина и поддержание его идей, далее – образ И.В. Сталина. При помощи символика в художественной культуре происходило более детальное формирование культа личности, начатое еще при большевиках.

Например, И.И. Бродский на картине «Ленин в Смольном» изображает В.И.Ленина³²² как человека «из народа»: его кабинет аскетично обставлен, только необходимая мебель. Вся обстановка подчеркивает тот факт, что вождь революции, несмотря на принятия важных решений, остается в жизни обычным человеком [рис. 72].

Еще одной отличительной чертой в изображении В.И. Ленина, можно назвать взаимосвязь с революционными героями: рабочими и крестьянами. В.Н. Басов изображает В.И. Ленина³²³ как человека, интересующегося проблемами города и деревни. Одет он в обычную одежду [рис. 75]. Аналогично его рисует и Н.А. Сысоев в деревне Горки³²⁴ [рис. 76]. Кроме портретов В.И. Ленина в искусстве того периода более часто стал изображаться и И.В. Сталин. Постепенно изображение И.В. Сталина стало конкурировать с изображением В.И. Ленина, пока окончательно не заняло своего первенства.

Тенденция обращения к раннесоветской символической продолжилась и в кинематографе того времени, в котором советская власть выступала в роли заказчика, а художник – в роли исполнителя. В кинематографе активно показывалось, что благодаря революции 1917 года стало возможным

³²² В.И. Ленин в Смольном. 1937. Холст, масло.

³²³ «В.И. Ленин среди крестьян села Шушенское». 1953 г.

³²⁴ «В. И. Ленин и Н. К. Крупская среди крестьян дер. Горки в 1921 году» (1949).

строительство нового мира, а революционные символы остаются актуальными и после 1917 года. Одновременно можно увидеть и то, что режиссеры показывают уже советский мир, для них он как будто существовал всегда. Происходит переосмысление опыта прошлого.

Например, известный кинорежиссер Дзига Вертов обращается к теме политической символики в своем кинематографе, но под другим ракурсом. Он стремился зафиксировать следы энергии и показать рождение «нового». Его кинематограф образует спираль, которая, закручиваясь, показывает развитие от начала и до конца (от простого к сложному) и ту самую энергию, которая является двигателем жизни (Джон Маккей называет Вертова профессиональным художником пропаганды ³²⁵, для которого революция символизировала прогресс). В 1934 году, к 10-летию со смерти вождя, выходит «Три песни о Ленине»³²⁶. Фильм рассказывает об отношении к образу В.И. Ленина.

1-я песня – «В черной тюрьме было лицо мое» – о преобразовании Средней Азии. Зрителю показывают то, как живут в Средней Азии. В начале мы видим неразвитую инфраструктуру, патриархальное общество и угнетенных женщин, чья жизнь подчинена полностью мужу и заботе о семье. Режиссер постепенно подводит к тому, что Средняя Азия — это параллель с царской Россией до революции 1917 года. Что произошло с приходом революции?

На смену пришла развитая инфраструктура (например, лампочка Ильича), современное образование и новые стандарты. Женщина «освободилась» от оков, теперь она может управлять трактором, научиться стрелять и, поступив в университет, получить образование. Она больше не прячет свое лицо под чадрой, теперь у нее есть право самой распоряжаться своей жизнью. Революция на примере положения женщин (сначала она носит чадру, символ «черной

³²⁵ Джон Маккей. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзига Вертова «Одиннадцатый» (1928) (пер. с англ. Людмилы Разгулиной). URL: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2014/129/3m.html> (дата обращения: 20.03.2021).

³²⁶ «Три песни о Ленине» (1934, реж. Дзига Вертов).

тюрьмы», потом «сбрасывает» ее) – показывает освобождение человека от ранее существовавших ценностей и его путь в новый мир. Революция показана как символ перехода в новый мир (по аналогии с кинематографом после 1917 года).

2-я песня – «Мы любили его» – реакция на смерть вождя революции. Смерть В.И. Ленина остановила жизнь во всех уголках России. Массовая скорбь и печаль охватила каждого. Рассказывая о жизни В.И. Ленина, акцентируется внимание на его простоте. Он представляется как обычный человек, который общался с каждым, как со своим (образ В.И. Ленина как «простого» человека, который понимает проблемы рабочих и крестьян был очень популярен в художественной культуре после 1917 года).

«Кибитка с телом» – символ того, что революционные итоги не забыты и продолжается строительство нового мира (еще один из символов раннесоветской политической культуры). «Если у тебя большое горе – подойди к этой кибитке и взгляни на Ленина, и печаль твоя разойдется, как вода» – необычный совет того времени: с одной стороны, советское общество – атеистично, но с другой, образ В.И. Ленина приравнивается к иконе, символу почитания и поклонения в христианской вере. Именно через святой образ на иконах в православии человек «обращается» к Богу (использование религии в своих интересах и атеизм – еще один символ раннесоветской культуры).

3-я песня – «В большом каменном городе» – время после смерти вождя. Дело Ленина не забыто, продолжают великие достижения во всех сферах жизни общества. Интервью с рабочими и работницами производства (рассказ о награждении орденом Ленина), кадры о развитии инфраструктуры и техники, масштабное строительство и новая идеология – символы послереволюционного времени. Таким образом, каждый работает на благо всей страны, приобщаясь к коллективу и участвуя в строительстве нового мира. Советская власть продвигает идеологию большевиков при помощи обновленной раннесоветской символики.

В фильме Дзиги Вертова мы видим авторское видение последствий революции. Новая жизнь, которую показывает режиссер, не меняет многовековых традиций, а наоборот воспринимается как само собой разумеющееся явление. Мы видим, на примере одного народа Средней Азии, как изменилась жизнь в целом. Контраст между тем, что было и тем, что стало очевиден: женщинам больше не нужно скрывать своих лиц, они обучаются в университете, водят трактор; благодаря техническому прогрессу, происходит переход на автоматизированное производство; облегчение условий жизни и, конечно, же «лампочка Ильича» в каждом доме не просто как символ технического прогресса, но и как знак того, что революция затронула каждый дом, даже в самых удаленных уголках России. В отличие от крестьян, рабочих и матросов, народ, проживающий на территории Средней Азии, не участвует в борьбе за свои права и в строительстве нового мира. Они не герои революции, они уже живут в новом мире, который стал возможен благодаря революции 1917 года (революция как политический символ свободы).

Новый этап в кинематографе начинается с 1935 года³²⁷. В кинематографе прослеживается тенденция соединения основ русского сценического искусства и использования новейших технических приемов при съемке и монтаже, но при этом продолжается обращение к раннесоветской символике в художественной культуре. Например, фильмы «Веселые ребята»³²⁸ и «Цирк»³²⁹, режиссера Г.В. Александрова. В комедийном жанре высмеиваются предубеждения главных антагонистов, которые мешают строительству нового «свободного» советского мира: в «Веселых ребятах» это пренебрежение к тем, кто родился и вырос в деревне и поставлен перед невозможностью изменить свою судьбу (мать Елены прогоняет Константина, когда узнает, кто он на самом деле, несмотря на его талант), в «Цирке» – осуждение за совершенные ошибки в прошлом (все это те знаковые символы дореволюционной культуры, с которыми боролась революция 1917 года). При этом оба фильма заканчиваются традиционно

³²⁷ В 1935 года проходит Советский кинофестиваль.

³²⁸ «Веселые ребята» (1934, реж. Г.Александров).

³²⁹ «Цирк» (1936, реж. Г.Александров).

положительно для главных героев: талант К. Потехина, обычного пастуха из деревни, замечают известные музыканты и он становится настоящим дирижером, а М. Диксон, цирковая актриса из США, из-за неприязни к ее темнокожему сыну, окончательно уезжает из США и остается в СССР, где общество свободно от предрассудков. В представленных фильмах кинематограф используется как форма игры между правительством, идеологией и обществом. Этот прием активно использовался кинематографом после революции 1917 года. В последующих фильмах того периода также поддерживается соцзаказ.

Начиная с 1936 года, в художественной культуре меняется направление использования политической символики. Происходит окончательная политизация искусства. Начатое формирование культа личности вождя при помощи раннесоветской символики в художественной культуре получает новое прочтение. Происходит возвеличивание образа И.В. Сталина как человека, при котором страна смогла окончательно построить новый мир.

Портрет И.В. Сталина или его образ становится главной сюжетной линией в искусстве. Его образ активно используется на картинах А.М. Герасимова («И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», 1938 г., портреты И. Сталина), на гравюрах (например, М. Поляков «Сталин у Горького») и во многих других. Все эти сюжетные линии должны были показать значимость И.В. Сталина для России: не только как продолжателя идей В.И.Ленина, но и как человека, который направляет и охраняет советское общество. Таким образом, культ личности не отрицал вклад В.И. Ленина в революцию 1917 года, но при этом явно превозносил самого И.В.Сталина, как бы подчеркивая, что именно при нем страна смогла окончательно построить новый советский мир, а использование раннесоветской политической символики как маркера власти и способ превознесения конкретного человека (по аналогии с Петром I, который при помощи символики очень часто изображался в мифологических образах) должно было помочь в этом.

В кинематографе того периода также активно создается культ личности вождя. Образ И. Сталина, сюжетная линия с его участием или упоминание о нем должны были присутствовать в каждом выпускаемом фильме вплоть до 1953 года. Например, в фильме «Ленин в Октябре»³³⁰. С одной стороны, в фильме рассказывается о том, какой вклад внес В.И. Ленин в революцию 1917 года, но с другой, И.В.Сталина показывают, как его ближайшего соратника, причем образ самого В.И.Ленина выглядит немного комичным. Или, например, в фильме «Человек с ружьем»³³¹ (из которого после развенчивания культа личности в последствии исчезли все сцены со И.В. Сталиным). Образ И. В. Сталина находится как бы на расстоянии от В.И. Ленина.

Принципиально другой сюжетный поворот в фильме «Ленин в 1918 году»³³². Центральный сюжет– период Гражданской войны, но нет никаких упоминаний о том, что было до революции 1917 года (переосмысление опыта прошлого – символ советского мира). На фоне ожесточенной борьбы В.И. Ленин и И.В. Сталин совместными усилиями стараются вывести страну из сложившейся ситуации. В фильме режиссер акцентирует внимание именно на образе И.В. Сталина, как на народном спасителе. Именно к нему за хлебом посылает В.И. Ленин, он руководит красными под Царицыном, благодаря его усилиям, Гражданская война закончилась приходом большевиков к власти.

Или в детском художественном фильме «Сибиряки»³³³, рассказывающем о том, как двое мальчиков (Петя и Сережа) искали потерянную трубку, которую И.В. Сталин подарил охотнику в благодарность за помощь в побеге из ссылки. Именно фигура И.В. Сталина, а не В.И. Ленина становится центральным персонажем наравне с Петей и Сережей. Стоит отметить, что в отличие от образа В.И. Ленина, которого изображали всегда «своим», режиссер стремился показать, что И.В. Сталина воспринимают не только как «своего», но и как «вождя народа». В приведенных примерах, образ И.В. Сталина демонстрирует

³³⁰ «Ленин в октябре» (1937, реж. М.Ромм).

³³¹ «Человек с ружьем» (1938, реж. С.Юткевич).

³³² «Ленин в 1918 году» (1939, реж. М.Ромм).

³³³ «Сибиряки» (1940, реж. Л. Кулешов).

его значимость для советского человека, как продолжателя раннесоветской идеологии.

В послевоенные года в кинематографе отдавалось предпочтение военным и патриотическим фильмам, рассказывающим о войне и победе над врагом, сюжетная линия о революции 1917 года отошла на второй план. Новый этап использования раннесоветской политической символики начинается с 1953 года, когда происходит развенчание культа личности И.В.Сталина, начинается процесс перерождения раннесоветской политической символики в художественной культуре.

В 1953 году после смерти И.В. Сталина, в сентябре того же года Н.С. Хрущев официально становится первым секретарем ЦК. Начинается период оттепели в художественной культуре. Прежде всего, ослабла цензура. После публичного выступления Н. С. Хрущева с докладом «О культе личности и его последствиях», осуждающий культ личности И.В. Сталина, всего его изображения должны были быть удалены, что и было сделано позже [рис. 33]. В данном докладе фигурирует и образ В. И. Ленина в противовес И. В. Сталину и его идеям³³⁴. В связи с докладом, изображение И. В. Сталина осталось только на «Воссоединение всего украинского народа в едином украинском советском государстве». Происходит возрождение идей В. И. Ленина и провозглашение их в качестве официальной идеологии нового правительства.

После 1956 года официально началась масштабная перестройка архитектурных памятников, посвященных сталинскому времени. Эти изменения коснулись и московского метрополитена. На каждой станции, где раньше находился бюст или изображение И. В. Сталина, был произведен ремонт. Теперь, на их месте располагались раннесоветская политическая символика (красная звезда, серп и молот) и портрет В. И. Ленина (как например, на станции «Комсомольская» кольцевая вместо изображения И. В.

³³⁴Доклад Первого секретаря ЦК КПСС тов.

Хрущева Н.С. XX съезду Коммунистической партии Советского Союза. URL: <http://www.coldwar.ru/hrushev/doklad-pervogo-sekretarya%20hruscheva.php> (дата обращения: 20.10.2021).

Сталина появился В.И. Ленин и фигура родины – матери), которые напоминали о том, что революция 1917 года - символ перехода в новый мир, а ее итоги не должны быть забыты.

Не случайно, что именно в 1957 году Н.С. Хрущев выступил с докладом о культуре личности И. Сталина, так как 1957 год – 40-летний «юбилей» революции. Во многих газетах того периода (например, «Сталинская племя» или «Правда коммунизма») было опубликовано постановление ЦК КПСС «О подготовке к празднованию 40-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции» в котором рассказывалось, что именно революция 1917 года во главе с В.И. Лениным освободила страну от эксплуатации человека и спасла от надвигающейся катастрофы. В мартовском номере журнала «Юность» также выходит статья, посвященная событиям 1917 года, выполненная в форме фото-рассказа (фотография – «окно», способ погружения в дореволюционный мир).

К юбилею планировалось не только проведение массовых мероприятий, но и печать литературно-художественных произведений, посвященных революции 1917 года. Кроме того, 1 ноября 1957 года было опубликовано и постановление Президиума Верховного Совета СССР «об амнистии в ознаменование 40-й годовщины великой октябрьской социалистической революции»³³⁵, в котором предлагалось освободить от наказания лиц, преступления которых не несут большой опасности для государства.

7 ноября 1957 года был также проведен военный парад. На параде активно пропагандировалась концепция о сохранении наследия октября как опыта прошлого, сохранение памяти о том, что строительство нового мира стало возможным благодаря революции. Что мы видим на данном параде? Обращение к официальной символике, которая изображалась на знаках государственной власти: скрещенный серп и молот, красная звезда, знамя,

³³⁵ Постановление Президиума Верховного Совета СССР «Об амнистии в ознаменование 40-й годовщины великой октябрьской социалистической революции». URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5243.htm (дата обращения: 23.06.2021).

портреты В.И. Ленина, которого изображают как истинного вождя революции в противовес И. Сталину (в отличие от парада 1947 года, на котором присутствовали портреты обоих вождей). Праздничная атмосфера, открытость миру и всеобщая свобода, в противовес массовым репрессиям времени правления И.В. Сталина поддерживают тенденцию власти к развенчиванию культа личности.

В культуре периода оттепели о революции говорят не как о свершившемся историческом факте, а как о празднике трудящихся, какой ее и представляли в раннесоветской художественной культуре. Происходит перерождение раннесоветской политической символики.

В литературе того периода происходит «идеализация» образа В.И. Ленина. Вот как А. Вознесенский описывает В.И. Ленина в стихотворении «Лонжюмо»:

«Ленин был
из породы
распиливающих,
обнажающих суть
вещей.
Врут, что Ленин был в эмиграции
(Кто вне родины — эмигрант.)
Всю Россию,
речную, горячую,
он носил в себе, как талант!
Настоящие эмигранты
пили в Питере под охраной,
воровали казну галантно,
жрали устрицы и гранаты —
эмигранты!
Эмигрировали в клозеты
с инкрустированными розетками,
отгораживались газетами
от осенней страны раздетой,
в куртизанок с цветными гривами
эмигрировали!
В драндулете, как чертик в колбе,
изолированный, недобрый,

среди великодержавных харь,
 среди ряс и охотнорядцев,
 под разученные овации
 проезжал глава эмиграции —
 царь!»³³⁶

В «Лонжюмо» происходит «идеализация» образа В.И. Ленина и конструирование идеи «свой-чужой», начатой еще при формировании раннесоветской политической символики. С одной стороны, А. Вознесенский описывает В.И. Ленина как поэта, мыслителя, при этом даже сравнивает его с А.С. Пушкиным, в которого тоже стреляли. С другой стороны, можно увидеть, как автор проводит границу между интеллигенцией, царем и В.И. Лениным. Образ В.И. Ленина— спасителя русского народа от интеллигенции и самодержавия, которые разрушали России (образ В.И. Ленина как символ революции был очень популярен в послереволюционном искусстве).

В 1967 году А. Вознесенский публикует еще одно свое стихотворение «Уберите Ленина с денег», посвященное образу «вождя» революции.

«Ленин – самое чистое деянье,
 Он не должен быть замутнен.
 Уберите Ленина с денег,
 Он – для сердца и для знамен!»³³⁷

Таким образом, автор, говоря о том, что изображение В.И. Ленина должно быть выше любых повседневных вещей («деньги – мера человеческого труда»), придает его образу «святости». Светское и религиозное как бы сливаются в символическом единстве.

Аналогичная «святость» в образе В.И. Ленина прослеживается и в творчестве Е. Евтушенко. В его стихотворении «Ленин поможет тебе»³³⁸ автор

³³⁶ А. Вознесенский. Лонжюмо: Стих. URL: <https://rustih.ru/andrej-voznnesenskij-lonzhyumo/> (дата обращения: 25.06.2021).

³³⁷ А. Вознесенский «Уберите Ленина с денег!» URL: https://ульянов-ленин.рф/leniniana/stihi.php?name=uberite_Lenina_s_deneg (дата обращения: 25.06.2021).

пишет о том, что хотя после революции 1917 года и смерти В.И. Ленина прошло уже более 40 лет, в СССР придерживаются итогов 1917 и раннесоветской культуры, а В.И. Ленин «видит все». Кроме того, можно проследить и отношение к самому мавзолею. Он воспринимается как место своеобразного «паломничества» («Но очередь у Мавзолея зимою и летом течет... И тихо, когда тебе трудно, приди за советом сюда»).

Противоположный образ В.И. Ленина описывает Б. Окуджава в стихотворении «Ленин»³³⁹. В стихотворении нет той «святости», которая присутствует у А. Вознесенского и Е. Евтушенко. Автор не отрицает того, что образ В.И. Ленина знаком каждому советскому человеку, но и не превозносит его, представляя его как человека, которого мы встречаем каждый день. Несмотря на то, что в стихотворении Б. Окуджавы не присутствует явная критика идеологии, оно направлено на формирование образа «правильного» государства. В литературе периода оттепели происходит прославление, сакрализация и идеализация образа. В.И. Ленин — это уже не просто символ революции и раннесоветской культуры, это человек, память о котором «живет в сердце каждого советского человека».

В художественной культуре периода оттепели происходит противопоставление коллективному авторству, художник становится заложником политической идеологии. Несмотря на то, что Н.С. Хрущев официально не преследовал авторов, которые не поддерживали использование политической символики в своих работах, они не получали государственные награды, печататься в престижных журналах, выставляться в крупных музеях и продавать свои картины открыто им было очень тяжело (по аналогии с раннесоветской культурой, когда Е.И. Камзолкин увидел отношение новой власти к работам тех, кто не разделяет ее идеологию).

В советском искусстве основной сюжет – изображение героев революции 1917 года – рабочих и крестьян. Реалистичное изображение их повседневной

³³⁸ Е. Евтушенко «Ленин поможет тебе». URL: https://ульянов-ленин.рф/leniniana/stihi.php?name=Lenin_pomozhet_tebe (дата обращения: 25.06.2021).

³³⁹ Б. Окуджава «Ленин». URL: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=40160> (дата обращения: 25.06.2021).

жизни при помощи символики должно было напомнить о том, что строительство нового советского мира все еще продолжается. Например, на картинах Т. Салахова мы видим, как художник изображает рабочих, которые отправляются домой после вахты (рабочие изображены не в пыльных одеждах или в процессе тяжелого труда, они идут домой с чувством выполненного долга). В отличие от послереволюционной живописи, у Т. Салахова отсутствует сравнение с дореволюционной культурой (как было в раннесоветском искусстве), однако присутствует тот самый реализм в изображении, через который передавалось не только настроение, но и культура повседневности. Кроме того, в его работах присутствует и та самая политическая символика, которая использовалась в раннесоветской культуре и поддерживала идеологию власти: изображение свободного человека, который «нашел свое место» в новом мире. По аналогии с Т. Салаховым, изображает культуру повседневности крестьян и Т.Н. Яблонская. На многих картинах также изображены и женщины, еще один символ революционного движения. Женщины изображены не как «замученные» работницы и крестьянки, а как активные участницы строительства советского мира.

Или, например, работы Г. Коржева. Его триптих «Коммунисты: Гомер», «Коммунисты: поднимающий знамя» и «Коммунисты: Интернационал» поднимает темы революции 1917 года, гражданской войны и строительства нового мира. Помимо официальной символики: красное знамя, звезда, серп и молот, мы видим и политическую: идею борьбы за свои права, за равноправие, за свободу. Данный триптих полностью рассказывает о «важном периоде» в истории России, рассказывает не только историю революции 1917 года, но и то, как начинается строительство нового советского мира. Все эти изображения – интерпретация раннесоветской культуры и ее символики советской властью. Кроме того, «диалог» с властью помогал в продвижении работ, например, картины Т. Салахова и Г. Коржева имели огромный успех и выставлялись в галереях и на выставках.

Аналогичная концепция использования политической символики складывалась и на плакатах того времени, которые можно разделить на политические и карикатурные изображения. На политических плакатах продвигалась идея о продолжении строительства нового мира и советского общества и конструирование образа глобального врага.

Например, на плакате «Отстроим на славу!»³⁴⁰ мы видим девушку–рабочую (героиню революции), в руках которой лопата, а позади нее продолжается строительство нового мира, начатое еще после революции 1917 года. Или на плакате «Ближе к жизни, к живому делу!»³⁴¹ – советский крестьянин–колхозник открывает окно в кабинет чиновника, занятого бумажной работой, и показывает ему распаханное и засеянное поле, свидетельствующее о процветании и хорошем урожае в будущем. На данном плакате, по аналогии с раннесоветскими плакатами, на которых изображались чиновники и крестьяне, наглядно демонстрируется, что чиновник абсолютно не представляет как устроена жизнь в колхозах.

На плакате «Это не мое дело!»³⁴² мы видим абсолютно другую картину–молодая девушка вместо того, чтобы заниматься домашней работой, стиркой, выбирает для себя новый путь – учиться и получить профессию. Или, например, на плакате «Порок – за порог! Мы решительно порываем с пережитками прошлого!»³⁴³ молодой инженер отказывается от пережитка прошлого: тунеядство, лень, пьянство и брак. На данных плакатах отчетливо прослеживается тенденция нового мира и возможности выбора своего будущего, о которой говорили, представляя революцию 1917 года, как символ перехода в новый мир.

На многих политических плакатах конструировался образ глобального врага. Из-за начавшихся охлаждений отношений между СССР и США, прообразом глобального врага становится именно США. На карикатурных

³⁴⁰ «Отстроим на славу!», художники В. Иванов и О. Бурова, 1945 г.

³⁴¹ «Ближе к жизни, к живому делу!», художники К. Иванов и В. Брискин, 1954 г.

³⁴² «Это не мое дело!», художник С. Низовая, 1956 г.

³⁴³ «Порок – за порог! Мы решительно порываем с пережитками прошлого!», художник В. Говорков, 1959 г.

изображениях, по аналогии с периодом Гражданской войны, всячески пытались обличить истинный облик своего врага. Например, на плакате «У них лишь для богатых изобилие, а мы стремимся к изобилию для всех»³⁴⁴. На плакате изображены мама с дочкой, которым явно не хватает денег на покупку молока и «современный богач», глядя на них ехидно улыбается. Безусловно лозунг про «изобилия для всех» относился к охлаждению отношений между СССР и США, однако, использование политической символики очень схоже с периодом Гражданской войны, когда красные говорили о решении всех имеющихся общественных проблем (неравноправие, беспредел, голод и т.д.). Или, например, на плакате «Два мира — два плана. Мы насаждаем жизнь, Они сеют смерть!»³⁴⁵, на котором показано, что Мы — это СССР, где наслаждаются жизнью и улучшают свою экономику, а Они — это США, страна, в которой богатый чиновник решает пальцем, куда нанести удар. Однако наиболее красочно символика использовалась в карикатурных изображениях.

Например, на плакате «Свобода по-американски»³⁴⁶. В центре плаката художники изобразили статую Свободы (символ США), на плечах которой сидит полицейский. По обеим от нее сторонам помещено по 2 изображения, иллюстрирующих свободу по-американски: под свободой печати скрывается ложь и клевета, за свободу мнений зачитывается приговор, за свободу личности — радиация, а за свободу митингов и собраний — расстрел. Или, на плакате «Кошелек или жизнь!»³⁴⁷, на котором мы видим, как относятся к больным врачи: для них болезнь человека — это бизнес, и если у больного нет денег, то ему никто не поможет.

Однако те художники, которые не поддерживали использование политической символики, в своих работах стремились при помощи символических изображений обличать окружающую действительность и истинные мотивы использования символики советской властью. Начинается

³⁴⁴ «У них лишь для богатых изобилие, а мы стремимся к изобилию для всех», художник В. Говорков, 1957 г.

³⁴⁵ «Два мира — два плана. Мы насаждаем жизнь, Они сеют смерть!», художник В. Говорков, 1950 г.

³⁴⁶ «Свобода по-американски», художники Б.Е. Ефимов, Н.А. Долгоруков, 1950 г.

³⁴⁷ «Кошелек или жизнь!», 1960 г.

процесс переосмысления политической символики. Художники объединялись в своеобразные группы по направлениям в живописи (по первым буквам фамилий или улиц, на которых располагались мастерские). Свои выставки они неофициально устраивали в мастерских, на квартирах или на небольших площадках. Например, в работах Е.Л. Кропивницкого и О. Рабина (группа художников «Лианозово»). В их картинах мы видим не тот яркий и красочный реализм, который поддерживала власть, а именно «не прикрытую» красками повседневность, в которой строительство нового мира и обещанная новая жизнь так и остались в нереализованном проекте: однотипные дома, маленькие окна, политические заголовки газет и т.д. В аналогичной манере писали и другие художники того времени. Символика из маркера власти трансформируется, на примере их работ, в отражение бытовой повседневности, в которой власть все также осталась безразлична к проблемам «простого» человека, а революция ничего не изменила, что явно противоречило официальной идеологии.

Многие художники, в отличие от тех, кто не поддерживал официальную идеологию в искусстве, смогли закончить художественное училище, их не исключали из училищ с формулировкой «за формализм».

В 1969 году вышло постановление Городского комитета КПСС о том, что любая выставка может быть разрешена только после просмотра руководством МОСХ. Следовательно, свои работы выставлять могли только те художники, которые поддерживали идеологию советской власти, а те, кто не поддерживал – подвергался тотальной критике и преследованию. О. Рабин был даже лишен в последствии советского гражданства за то, что отстаивал право художника на самовыражение. Постепенная «свобода самовыражения» заменяется на идеологию, а многие художники были вынуждены эмигрировать из СССР.

Официальная идеология и использование политической раннесоветской символики в художественной культуре активно продвигались в искусстве вплоть до 1970-х. После 1970-х идеология перестала играть важную роль в искусстве и «отошла» на второй план. Именно тогда и появляется соц-арт, как

другая форма восприятия раннесоветской символики, в основе которого лежало стремление самовыражения и отношения к действительности и амбивалентность прочтения, в которых символике снова отводилась главная роль. С появлением соц-арта процесс деконструкции раннесоветской политической символики приобретает новые формы.

Параграф 4.2. Деконструкция раннесоветской политической символики в позднесоветской и постсоветской культуре

С возникновением соц-арта происходит деконструкция политической раннесоветской символики в художественной культуре. Он (соц-арт) возник в противовес политическому искусству, в котором продвижение идеологии в художественную культуру при помощи символов играло одну из главных ролей. Основоположниками соц-арта считаются В.А. Комар и А.Д. Меламид. Соц-арту удалось «закрепиться» как альтернативное искусства и при помощи карикатурных изображений и политических символов раннесоветской символики «высмеивалась» власть и официальная идеология (в раннесоветской символике карикатурные изображения высмеивали культуру царской России и конструировали образ свой-чужой, ставшими символами идеологии в раннесоветском искусстве). Политическая символика больше не стремилась продвигать идеологию власти, а показать, что существует альтернативный вариант искусства.

Об искусстве позднесоветского и постсоветского периода написано в работах таких авторов как, например: К.Аймермахер (От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х–1980-х годов), в монографии «Очерки истории советского искусства. 1917—1977», Е.А. Бобринская (например, в монографии «Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции»), в сборнике научных статей «Искусство в начале XXI века: Проблемы и тенденции» и многие другие.

Например, на картине «Ленин ловит такси в Нью-Йорке»³⁴⁸. На ней изображен В.И. Ленин — символ революции, который уже будучи в современном мире ловит такси в Нью-Йорке, как обычный житель мегаполиса. Позади на здании мы видим красный флаг, символ революции, однако на нем изображены уже не скрещенный серп и молот, а — пара золотых арок, образующая букву «М», которая обозначает не идеологию новой власти, а одно

³⁴⁸ «Ленин ловит такси в Нью-Йорке». Из серии «Ностальгический соцреализм», В.А. Комар и А.Д. Меламид 1993 г.

из самых популярных ресторанов быстрого питания - «Макдональдс» (особенно с 1960-х годов, когда компания получила широкую известность). Открытие сети ресторанов «Макдональдс» стало символом новой эпохи, который означал не новый мир, а внедрение новых технологий в сфере самообслуживания.

В левом углу виднеется верхушка небоскреба Крайслер- билдинг, по изображению которого можно узнать Нью-Йорк. На верхушке небоскреба авторы поместили красную звезду—символ революции 1917 года. Звезда на верхушке здания в Нью-Йорке — это замысел авторов картины, подчеркивающих, что звезда — это уже не символ революции, а ориентир, по которому можно узнать город. В.А. Комар и А.Д. Меламид показали, что идеи раннесоветской власти продолжают использоваться в искусстве, но они уже не несут революционный смысл. При помощи политической символики, используемой немного в шуточной форме (приглушенные тона, изображение как В.И. Ленин ловит такси и т.д.), авторы стремятся показать, что символы трансформируются из маркера власти и ее идеологии в обычные изображения, которые используются для украшений на картинах.

Или, например, на картине «Происхождение социалистического реализма»³⁴⁹ изображен В.И. Сталин в греческом храме с колоннами и лампадой, обнимающий молодую полуобнаженную девушку, греческую Музу, «когтистой лапой». Муза рисует портрет В.И. Сталина, как бы обводя его тень карандашом. Картина является аллюзией на картину Эдуарда Дега «Происхождение живописи», 1832 г. Такое изображение В.И. Сталина просто невозможно было представить в период сталинизма в художественной культуре, так как как в культе личности существовали определенные правила для художников, которые хотели использовать его образ.

Или, например, в перформансе «Котлеты. Правда» 1975 г., когда В.А. Комар и А.Д. Меламид жарили котлеты из пропущенной через мясорубку газеты «Правда», которая с 1922 г. (день выпуска первого номера к 10-летнему

³⁴⁹ «Происхождение социалистического реализма». Картина из серии «Ностальгический соцреализм». В.А. Комар, А.Д. Меламид 1983 г.

юбилею) стала главной газетой в стране, в котором отражались значимые события и символы, которые происходили в то время. Поэтому для продвижения идеологии новой власти газета «Правда» значила очень много. Авторы (В.А. Комар и А.Д. Меламид) задаются вопросом, а что есть правда, ведь понятие правды для раннесоветского и позднесоветского человека прямо противоположное.

Деконструкция политической раннесоветской символики прослеживается и в лозунгах «Наша цель – коммунизм», «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» (1972 г.), а также в проекте «Круг, квадрат, треугольник: для каждого дома, для каждой семьи» (1975 г.). Эти лозунги – аллюзия на памятники советского периода. Например, «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» (1972 г.) отсылает к монументальной стеле 1973 г., расположенной в районе машзавода им. И. С. Черных. Использование пространства на стеле очень напоминает памятник «Революционным мыслителям» и ленинский план монументальной пропаганды, так как она посвящена комсомолу, с изображением всех его наград. На стеле мы видим герб СССР, официальные символы революции – переkreщенный серп и молот, снопы колосьев, красная звезда и т.д. Стела является ярким примером того, как происходило строительство нового мира, она является символом перехода к раннесоветской, а потом и советской культуре. Однако, В.А. Комар и А.Д. Меламид хотели привлечь не столько к самому лозунгу, сколько к истории его создания: фраза «мы рождены, чтоб сказку сделать былью» была взята из «Марша авиаторов», который был написан в 1920-е годы Павлом Германом и Юлием Хайтом. С 1933 года он стал официальным гимном Военно-воздушных сил СССР и звучал очень часто и в фильмах тех времен, однако о самих авторах и о том, какую славу принесла им эта песня, говорилось не так много, авторство противопоставлялось коллективному (по аналогии со скрещенной эмблемой Е.И. Камзолкина).

К одному из ярких примеров работ художников соц-арта можно отнести «Фундаментальный лексикон» (1986 г.) Г. Брускина. На картине художник

изобразил человеческие фигурки бледного цвета с различными символами в руках: кто-то держит в руках красную звезду, герб СССР, уменьшенную копию мавзолея В.И. Ленина и т.д., символы советской эпохи, которые становятся обычными изображениями в позднесоветском искусстве. С одной стороны, с этими символами будет ассоциироваться уходящая эпоха, а с другой – можно сделать вывод, что эта она запомнилась в памяти только фантомами типичных представителей классов и социальных групп советского населения советского населения, лишенных какой-либо индивидуальности. При этом включение интеллигенцию в фантомы – очень современный шаг, так как досконально известно об отношении к ней В.И.Ленина и революционной идеологии. Художник говорит о том, что советскую культуру запомнят лишь по шаблонным изображениям людей и вспомнят только красную звезду, серп и молот, колосья и т.д., т.е. символы раннесоветской культуры, которые потеряют свою политическую идеологию и станут обычными изображениями для позднесоветской культуры.

В период с 1990 – 2000-е года на смену соц-арту постепенно приходит современное искусство, в котором символика приобретает интермедиальность. Наступает и новый этап в истории России: с распадом СССР меняется и символика.

В 1993 г. происходит смена знаков государственной власти. Современный герб был утвержден Указом Президента РФ 30 ноября 1993 г. На нем изображен увенчанный короной (символизируют единство и суверенитет России) двуглавый орел, слева он держит скипетр, а справа державу. В центре помещено изображение белого всадника, убивающего змея копьем. Смена символов произошла и на флаге. Таким образом мы вернулись к изображению герба, который существовал до революции 1917 года. Такая форма знаков государственной власти действовала вплоть до 2000 г.

После 2000-х г. был принят окончательный вариант знаков государственной власти, который включал в себя трехцветный флаг, принятый до революции 1917 года, герб с двуглавым орлом, символизировавший

Российскую Империю в период правления Романовых и новый гимн, слова которого были положены на советскую мелодию. Такой «компромиссный вариант» в контексте современной культуры позволил символам стать интермедийными и подчеркнуть значимость символов, в качестве знаков государственной власти, в разных периодах России, с точки зрения ее истории и политики, и идеологии новой власти.

После распада СССР в 1991 году, символы становятся своеобразным слиянием разных жанров, происходит художественное осмысление исторической действительности. При помощи той же самой символики не происходит конструирование новой идентичности, как было после революции 1917 г., не упоминается и о концепции строительства нового мира и следовании итогам революции. Символика в постсоветском периоде отражает конкретный исторический момент в культуре России, где впереди – неизвестность.

С одной стороны, происходит деконструкция политической символики, она перестает продвигать идеологию власти в художественной культуре и становится отображением культуры повседневности. Например, на политических плакатах изображались потенциальные кандидаты с различными лозунгами (например, один из известных лозунгов того времени – «Россия поднимается» с колен) о социально-значимых проблемах (например, рост безработицы, экономический кризис и т.д. Один из лозунгов того времени – «зарплата, занятость, законность»).

Или, например, на картине Андрея Пашкевича «Обманутая Россия» 1992 г. мы видим как символы отображают новую реальность: за обычным деревянным столом мы видим пустой тулуп, символизирующий потерю себя, когда человек еще не нашел свое место в новом мире, засохшее растение на подоконнике – образ конца эпохи, за которым неизвестность, ружье, отвернутое к стене – осознание своей незащищенности и необходимости быть готовым к борьбе и красный угол, в котором стоит портрет И.В. Сталина рядом с иконой – символ перехода в новый мир, в котором еще не известно, кто станет новым «Богом», приватизационный чек – резкая смена ценностей, когда вчерашние

ценности теряют свою значимость с распадом СССР и бутылка водки – символ внутренней пустоты, когда происходит осознание того, что привычный мир рухнул. Все эти изображения говорят о том, что конец одного периода в истории, связанный со сменой власти, не означает переход в новый прекрасный мир.

С другой стороны, на смену художественной культуры приходит медиакultura, в которой при помощи символов конструировалась новая реальность, отличная от того, что происходило на самом деле (по аналогии с идеологией раннесоветской культуры), т.е. происходит не полная деконструкция раннесоветской политической символики, а смена эстетического кода и уход от отображения культуры повседневности в сторону новой эстетической реальности. По аналогии с советским кинематографом, при помощи камеры зрителю показывают «окно» в другой мир, в котором у человека нет чувства потери себя или безысходности.

Таким образом, происходит частичная деконструкция раннесоветской политической символики в историческом и культурологическом контекстах позднесоветской и постсоветской культуры. Произошедшая смена знаков государственной власти подчеркивает, что несмотря на новые знаки, происходит переосмысление итогов прошлого и революционных символов.

Второй этап деконструкции раннесоветской политической символики в художественной культуре связан с постсоветским периодом, когда символика приобретает интертекстуальность и интермедиальность, а вместе с тем утрачивает официальность и был связан со 100-летием революции. Обращаясь к теме революции, режиссеры при помощи использования элементов раннесоветской политической символики стремились не просто поднять интерес к революции, но и найти с точки зрения современности, новый способ интерпретации произошедших ранее исторических событий.

Выходят сразу несколько сериалов, посвященных идеям 1917 года. Самый известный среди них – «Демон революции» В.Хотиненко, якобы основанный на мемуарах офицера царской контрразведки А. Мезенцева и

сериал «Троцкий» А. Котта, где историческая достоверность ставится под большим вопросом. Что нам стараются показать режиссеры?

«Демон революции», 6-ти серийный телефильм В. Хотиненко, представленный режиссером как фильм, соответствующий историческим фактам с элементами художественного вымысла. Он рассказывает зрителю о событиях 1915–1917 года. Главный антигерой и герой одновременно – А.Л. Парвус, вступающий в сговор с министром иностранным дел Германской империи Готлибом фон Яговом, с целью организации в России революции. В телефильме присутствует и политическая раннесоветская символика: восприятие революции как символ перехода в новый мир и борьбы за свои права, образ В.И. Ленина как символа революции и т.д. Кроме того, режиссер активно демонстрирует свое мнение о причастности В.И. Ленина к революции 1917 года: «тихо сидел в библиотеке, читал книжки и прозевал революцию»³⁵⁰, а сама революция была спланирована и реализована именно А.Л. Парвусом на немецкие деньги³⁵¹. Таким образом происходит явная конфронтация с тем, какой образ В.И. Ленина продвигался раннесоветской и советской идеологией в художественной культуре. Во время просмотра фильма, зритель невольно начинает задумываться о том, что может быть режиссер и прав относительно того, кто был истинным зачинщиком революции, а сомнения в достоверности некоторых исторических фактов могут возникнуть только у человека, который хорошо знает историю России (например, сцена встречи В.И. Ленина и А.Л. Парвуса в опере, роль поезда и т.д.), однако благодаря заявлению режиссера о том, что фильм соответствует исторической действительности происходит подмена фактов художественным вымыслом.

В более поздних своих интервью, чтобы избежать явной критики и обвинений в фальсификации истории, режиссер стал говорить о конспирологических теориях и о том, что не были использованы архивные

³⁵⁰ Беседа режиссера В.Хотиненко с журналистами в преддверии выхода будущего фильма «Меморандум Парвуса». URL: lubnarkom.ru/memorandum-hotinenko (дата обращения: 30.04.2021).

³⁵¹ Там же.

материалы при подготовке фильма. Здесь мы видим принципиальное различие от принципов использования символики в раннесоветском кинематографе: если в раннесоветском кинематографе интерпретация символики зависела от политической идеологии, то в современном фильме – от видения самого режиссера.

Осенью 2019 года В. Хотиненко представил картину «Ленин. Неизбежность» – киноверсия «Меморандум Парвуса» (или «Демон революции»), в которой также были использованы те же самые приемы режиссера об интерпретациях событий 1917 года, ранее уже им использованные. В интервью для журнала «Огонек»³⁵² режиссер, поясняя выбор героя, говорит о том, что на основе ранее неиспользованного дополнительного материала, будет рассказана история В.И. Ленина до его возвращения в Россию.

По аналогии строился и сюжет 8-ми серийного телесериала «Троцкий», рассказывающий о его роли в событиях XX века, режиссера А. Котта. По случаю успеха телефильма в Каннах³⁵³, в пресс-релизе portalу «Русский Мир», К. Эрнст (генеральный продюсер), подчеркнул, что «создатели сериала не ставили перед собой задачу адаптировать подлинную биографию», а только «познакомить» зрителя с персонажем любой революции³⁵⁴. Режиссер, как и в случае с «Демоном революции» не только намеренно исказил исторические факты, например о том, что, именно В.И. Ленин с легкостью отдал приказ о расстреле царской семьи, хотя вопрос о наличии письменных санкций В.И. Ленина на убийство Николая II и его семьи остаётся в современной историографии до сих пор дискуссионным.

Постарался также максимально демонизировать образ Л.Д. Троцкого, показав его как жестокого и беспринципного человека (например, в интервью

³⁵² «Опыт 1917 года стал неудобен». Режиссер Владимир Хотиненко о своем вкладе в лениниану//Огонек. 09.09.2019. №35. URL: <https://yandex.ru/turbo?text=https%3A%2F%2Fwww.kommersant.ru%2Fdoc%2F4081570> (дата обращения: 07.05.2021).

³⁵³ Примечательно, что при переводе пресс-релиза на русский язык было изменена речь Константина Эрнста

³⁵⁴ Пресс-релиз portalу «Русский Мир», по случаю успеха телефильма «Троцкий» в Каннах. URL:<https://russkiymir.ru/en/news/232110> (дата обращения: 01.05.2021).

газете The Gurdian К.Эрнст называет Л.Д.Троцкого «карательной силой революции, А.Цекало назвал его «террористом и экстремистом»³⁵⁵, а А. Котт в интервью газете The Times Of Israel назвал его «каннибалом и тираном»³⁵⁶). Как и в случае с «Демоном революции, происходит подмена исторических фактов художественным вымыслом и новая интерпретация исторических событий. Кроме того, это еще и определенный политический заказ, так как во-первых, режиссер подготовил фильм в рамках 100-летия со дня революции 1917 года, а во-вторых, намеренно взял в качестве героя – образ Л.Д. Троцкого и демонизировал его для того, чтобы не только поднять интерес зрителя к революции 1917 года, но и привлечь новую аудиторию.

В.И. Ленин и Л.Д. Троцкий – те знаковые фигуры для революции 1917 года, которые оказали существенное влияние на ход революционных и послереволюционных событий. С одной стороны, герои показаны как обычные люди со своими ценностями и противоречиями. С другой стороны, демонизация образа Л.Д. Троцкого в противовес образу Л.И. Ленина (у В. Хотиненко), построенные на контрасте, должны были показать то, как современный кинематограф относится к политической символике раннесоветской культуры и «героям» революции 1917 года. На их фоне, революция для нас становится второстепенным моментом, зритель начинает сопереживать или наоборот ненавидеть главного героя и знакомиться с историей только на основании конкретной позиции режиссера. В отличие от раннесоветского и советского кинематографа, современные режиссеры имеют больше свободы в плане выбора сюжета и добавления авторского видения на интерпретацию произошедших ранее исторических событий.

Помимо кинематографа, деконструкция раннесоветской политической символики произошла и по отношению к мавзолею, где и по сей день

³⁵⁵ Russian Revolutions «rock n roll star» Trotsky gets centenary TV series. URL:<https://www.theguardian.com/world/2017/nov/03/russian-revolutions-rocknroll-star-trotsky-gets-centenary-tv-series> (дата обращения: 06.05.2021).

³⁵⁶ Russian TV series claims Jewish Trotsky masterminded bloody 1917 revolution. URL: <https://www.timesofisrael.com/russian-tv-series-claims-jewish-trotsky-masterminded-the-bloody-1917-revolution> (дата обращения: 06.05.2021).

находится забальзамированное тело В.И. Ленина. Изначально он задумывался как временная мера и поэтому был деревянным, однако к 1930 году он был перестроен в каменный. В 2020 году Союз архитекторов объявил конкурс на лучшую концепцию использования мавзолея Ленина. В анонсе конкурса говорилось, что идея использования помещения музея в будущем направлена исключительно «на сохранение аутентичности мавзолея и уважение к истории России». В результате, в конкурсную комиссию начали приходить письма с негативными комментариями в адрес самих организаторов и их идее об использовании мавзолея, в которых подчеркивалась значимость мавзолея как символа раннесоветской культуры, который необходимо сохранить. Поэтому, конкурс пришлось отменить. Поэтому, конкурс пришлось отменить.

Аналогичная ситуация произошла и в отношении захоронения тела В.И. Ленина. Разговоры о выносе и захоронении тела В. И. Ленина ведутся достаточно давно. С одной стороны, в документальном фильме «Валаам», отрывок из которого был опубликован 14 января 2018 года, В.В. Путин, говоря о В.И. Ленине и о значимости итогов революции для современной культуры, провел аналогию между христианскими обычаями поклонения мощам и нахождением тела в мавзолее. Изначально идея о сохранении тела носила исключительно временный характер, но на сегодняшний день тело В.И. Ленина является не просто символом революции и ее итогов, а – местом поклонения для людей. Несмотря на то, что идеологи советской власти стремились продвигать атеизм в широкий обиход, произошла замена одной религии на другую. В декабре 2019 года на большой пресс-конференции В.В. Путин, отвечая на вопрос о выносе тела В.И. Ленина ответил, что этого делать не стоит до тех пор, пока есть люди, которые проводят определенные параллели, связывающие свою судьбу, прожитую жизнь с достижением советских лет.

С другой стороны, существуют мнения о том, что это не по-христиански и противоречит желанию Н.К. Крупской о захоронении; о том, что выделяется достаточно приличная сумма для содержания мавзолея, которую можно было потратить на другие нужды государства; о пророчестве Блаженной Алипии

Киевской и Старца Иоанна, монаха–схимника при Храме Святителя Николая Угодника, которые говорили о том, что если вынести тело из мавзолея, то могут начаться войны и различные природные катаклизмы, а В.В. Жириновский, в свое время, предложил в своем Twitter-аккаунте продать «мумию» Владимира Ленина Китаю.

В октябре 2025 года в онлайн-кинотеатре Start вышел российский художественный сериал «Хроники русской революции» (режиссер сериала-Андрей Кончаловский), охватывающий годы с 1905 по 1924 гг., от Первой русской революции до смерти Владимира Ленина. А.С. Кончаловский показал нам абсолютно нового В.И.Ленина, образ отличный от ранее показанных и во многом навязанных зрителю режиссерам.

Таким образом, несмотря на важность политической символики для позднесоветского и постсоветского периода, процесс деконструкции раннесоветской политической символики остается актуальным и продолжается по сей день.

Параграф 4.3. Влияние раннесоветской символики России на формирование знаков государственной власти в других странах

Опыт, пройденный Россией в 1917 году, оказал большое влияние на формирование знаков государственной власти в других странах. Например, на герб ГДР (1955 г.). На красном фоне был изображен серп– символ рабочего класса, циркуль– интеллигенция и сноп колосьев– символ крестьянства, черно-красные ленты– возрожденная Германия. Данная символика сохранялась на гербе вплоть до 1990 г., когда произошло объединение ГДР и ФРГ, в следствие чего был изменен государственный флаг и герб, в котором присутствует уже новая символика, отличная от предыдущего герба.

Кроме ГДР, революционная символика 1917 года оказала большое влияние и на герб КНДР. Например, на гербе КНДР (1948 г., в герб 2016 г. были внесены небольшие изменения) присутствуют следующие эмблемы: рисовые колосья, красная лента и красная пятиконечная звезда. Рисовые колосья – символ крестьянства (основной вид отраслевого производства – земледелие, выращивание риса), красная звезда– символ строительства социалистического государства (по аналогии со звездой на флаге РСФСР, РФСР и СССР), овальная форма– сплоченность вокруг Трудовой партии. Помимо символики, КНДР перенял и социалистический строй государства, который, с небольшими изменениями, сохраняется и в настоящее время.

Однако, наиболее яркое влияние революционная символика оказала именно на государственную символику Китая. В этом контексте нельзя не сказать о схожести государственной символики КНР и России, а именно о некоторых изображениях, использованных в качестве маркера власти. Ниже для сравнения представлены изображения «современных» официальных государственных символов Российской Федерации (1993 г.) [рис. 7,8] и КНР (1949 г.) [рис. 9]. Очевидно, что между ними нет схожих черт. Однако, если мы сравним изображения гербов и флагов СССР до 1993 г. [рис. 10] и КНР [рис. 9] обнаруживается некоторое сходство.

В приведенных изображениях в качестве схожих элементов можно выделить фон (красное знамя), изображение звезды, колосьев. Интересно проанализировать значение одних и тех же символов в российской и китайской культуре и то, как они трактуются в зависимости от контекста.

В основе российской символики лежат изображения (символы), принятые после революции 1917 г., положившей начало формированию раннесоветской культуры и развитию ленинской концепции социализма³⁵⁷. Символы становятся отражением революционных итогов и идеологии на государственном уровне. Революция постепенно начала ассоциироваться не с террором, а со свободой и борьбой за торжество социалистических идей. Несмотря на то, что революция 1917 г. имела как положительные, так и отрицательные последствия для культуры России в целом, некоторые страны переняли опыт распространения «идеи коммунизма», как сделал это, например, Китай.

Мао Цзэдун отмечал, что Советский союз на основе управления коммунистической партией «совершил революцию, одержал победу и построил великое, славное и прекрасное социалистическое государство»³⁵⁸. Для Китая путь, пройденный Россией после 1917 г., стал примером того, как смена власти при помощи революционного переворота позволила построить новый советский мир, и как идеи западной культуры повлияли на традиционные ценности.

Рассмотрим более подробно идеи «коммунизма», заимствованные Китаем, на примере истории создания геральдических мотивов: эмблемы серпа и молота, изображения звезды и символики красного цвета.

Государственные символы КНР

Государственный флаг КНР по аналогии с советским представляет собой красное или алое полотнище с изображением желтой (в советском варианте –

³⁵⁷ Становление официальных символов новой власти началось с 1918 г., после V Всероссийского Съезда Советов, итогом которого стало создание первой конституции РСФСР.

³⁵⁸ Мао Цзэдун. Китайская революция и Коммунистическая партия Китая. М.: Госполитиздат, 1960. С. 108.

красной в золотом обрамлении) пятиконечной звезды (отношение ширины к длине 2:3). Истории создания флагов также во многом схожи.

Как и с эмблемами серпа и молота, был проведен открытый конкурс. В первом случае (СССР) – среди художников, во втором – среди китайского народа. В отличие от Е.И. Камзолкина, художника по образованию, Цзэн Ляньсун был экономистом из провинции Чжэцзян, который решил принять участие в конкурсе по политическим соображениям. Сам автор китайского герба при создании эскиза руководствовался, в первую очередь, словами Мао Цзэдуна о роли партии в жизни китайского народа и четырех классах³⁵⁹. Изображение звезды было взято из китайской пословицы «Тоска по звездам, тоска по луне». Именно небесное тело напоминало ему о стремлении к недостижимому. От эмблемы серпа и молота в КНР отказались из-за схожести с гербом СССР.

Цзэн Ляньсун получил письмо с благодарностью от главного управления Народного правительства и денежную премию за проделанную работу (в отличие от Е.И. Камзолкина). Проект Цзэн Ляньсуна конкурировал с эскизом флага, на полотнище которого предлагалось изобразить несколько горизонтальных полос, символизирувавших три важные китайские реки: Янцзы, Хуанхэ и Чжуцзян. Однако от него было решено отказаться, так как флаг должен был представлять саму идею о китайском народе и отражать его взаимосвязь с традициями, а не географию страны. В проекте Цзэн Ляньсуна отражалось то, что хотело видеть руководство КНР: взаимосвязь политического, социального и культурного контекста, поэтому он и был воплощен в жизнь и по сей день является одним из официальных символов Китая.

История создания флага КНР показывает чрезвычайно важную роль традиции в культуре страны, которая проявилась и в ходе создания китайского герба. В отличие от герба СССР, который менялся несколько раз (первый раз – в 1924 г., с принятием новой конституции СССР; второй – в 1936 г., т.к. на

³⁵⁹ Мао Цзэдун. Китайская революция и Коммунистическая партия Китая. М.: Госполитиздат, 1960. С. 101, 105.

утвержденном рисунке герба 1923 г., который был взят в качестве образца, неправильно была изображена рукоятка серпа: ее утолщенная часть изображалась вверху, а должна была находиться внизу), герб КНР был утвержден 20 сентября 1950 г. и после этого не менялся. На нем изображаются Врата Небесного Спокойствия (вход в Императорский город – один из главных символов Китая), отражающие древние традиции китайской культуры. Вверху располагаются изображения пяти звезд, символизирующих лидерство партии и единство четырех классов: крестьянства, рабочих, городской мелкой буржуазии и национальной буржуазии. Одна из звезд, самая большая и главная по отношению к остальным, символизирует Коммунистическую Партию Китая, которая объединяет и направляет остальные четыре [рис. 11].

Пятиконечная звезда тесно связана с традициями. В китайской нумерологии число «5» считается крайне благоприятным, с ним связаны традиционные для Поднебесной счастливые пять благословений, пять сторон света. Также для китайцев существует пять основных стихий и пять первоэлементов (усин): земля, вода, дерево, огонь и металл. Кроме того, именно на пентатонике основывается традиционная китайская музыка.

Желтый цвет, присутствующий в официальных символах власти КНР, в китайской культуре имеет сакральный и мифологический смысл. Он всегда ассоциировался с плодородием (связан с центральным элементом стихии – землей), название одной из крупных китайских рек, Хуанхэ, переводится как «желтая река», он обозначает принадлежность к монголоидной расе. Цвет ассоциируется и с благородным происхождением, в древности желтую одежду могли носить только императоры.

Помимо звезды, верхний круг герба КНР украшает изображение двойного ряда колосьев пшеницы и риса (для сравнения: на гербе СССР отсутствует рис) и шестеренки, символизирующей рабочий класс (в гербе СССР – молот). Таким образом, в этом символе прослеживается четкая связь политики, культуры и традиций.

В отличие от Китая, желтый цвет в русской культуре имеет достаточно противоречивое значение (например, символизирует измену, разлуку или благородное происхождение), поэтому на гербе и флаге СССР он использовался лишь в определенных символических изображениях колосьев и солнца. Дневное светило – символ коммунизма, выражающий идею всеобщего просветления и свободы, колосья – это богатый урожай. Следовательно, цветовая символика играла важную роль и в российской, и китайской культуре.

Символика красного цвета в Китае

Красный цвет играет важную роль в культуре России и Китая. На обоих флагах мы видим алые ленты – символ революции и борьбы, при этом в каждой культуре красный цвет имеет свое значение.

В СССР террор, массовые убийства, война, т.е. события начала XX века, сопровождались многочисленными кровопролитными действиями, поэтому цвет одновременно олицетворял 1917 г. и воспринимался как «память о жертвах самодержавной власти»³⁶⁰. После 1917 г., символика цвет приобретала новое прочтение.

В отличие от русской культуры, в которой связь с традицией была оборвана после 1917 г., в Китае красный цвет до сих пор тесно увязан с древней культурой. В Поднебесной «красный цвет символизирует кровь и жизнь, вероятно, это был один из погребальных обычаев того времени», он символ процветания, счастья и новой жизни³⁶¹. Также он является цветом праздника и гостеприимства³⁶². Это и цвет китайского Нового Года, самого главного для китайцев народного праздника. Согласно легенде, в древние времена существовал свирепый зверь по имени Нянь. Весь год он проводил в морской пучине, а накануне Нового года выходил из нее, ходил по деревням, уничтожал

³⁶⁰ О значении символики красного цвета для революции упоминается и в философских трудах. Например, А. Белый в «Символизм как миропонимание» анализирует взаимосвязь революционного начала и искусства, для которого характерны яркие цветы, взрывы и импрессия. По его мнению, именно красный цвет, в котором сосредоточены ужас огня и тернии страданий, становится цветом революции. По книге А. Белый Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.

³⁶¹ Шэнь Чжэньхуэй. Очерк китайской культуры / Шэнь Чжэньхуэй; пер. с кит. Фитуни О.Л. М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2019. С. 179.

³⁶² Маслов А.А. Китай без вранья. М.: РИПОЛ классик, 2018. С. 81-82.

скот и вредил людям. Победить зверя удалось только при помощи трех сокровищ: громких вспышек ярких фейерверков (и/или хлопушек), горящих свечей и красных надписей, которые вывешивали по сторонам дверей домов. С тех пор накануне праздника соблюдаются ритуалы и традиции, которые были приняты еще в древности. Китайцы каждый год оформляют дом и одежду украшениями в красной гамме оттенков.

Этот цвет фигурирует и в свадебных ритуалах. Традиционно невеста надевала красное платье, символизирующее счастье и благополучие. Очень часто на нем можно было увидеть золотую вышивку в форме птиц или дракона (символов мужского и женского начала). Голова покрывалась вуалью красного цвета. В зависимости от региона форма платья менялась от традиционного облегающего с высоким воротником (север Китая) до совмещенного: жакета и несколько надетых друг на друга юбок (юг Китая).

Красный цвет – значимый элемент праздничных мероприятий. По аналогии с 7 ноября в СССР (День Великой Октябрьской социалистической революции), в Китае существует свои «красные» праздники. Один из них – дата образования КНР. В этот день (1 октября) устраивается военный парад. Вплоть до 1959 г. ежегодно на площади Тяньаньмэнь проводился масштабный военный парад (после 1959 г. было принято решение о его проведении только по определенным датам; в 1984 г. была возобновлена традиция парадов), с демонстрацией военной техники армии Китая, массовыми гуляниями и фейерверками.

В этот день происходит еще и церемония, посвященная памяти народных героев, погибших в революционной борьбе. Последний грандиозный парад прошел 1 октября 2019 г. и запомнился не только беспрецедентным количеством солдат и офицеров, принявших в нем участие, но и новейшим вооружением армии.

Помимо официальных символов власти, одним стал образ вождя. В послереволюционной культуре России при формировании образа В.И. Ленина как «простого человека» подчеркивалась его близость к народу и понимание

крестьянского и рабочего вопросов. Очень часто его изображали на фоне города или деревни, или увековечивали на монетах и памятниках.

В КНР аналогично существовал культ личности Мао Цзэдуна. Его портреты часто выставлялись на официальных приемах, публиковались в газетах, размещались на значках и т.д. (так же, как изображения В.И. Ленина). «Цитаты Председателя Мао» (или «Красная книжечка») анализировались и заучивались наизусть. Книга была переведена на европейские и азиатские языки. Литература становится частью идеологии «культа личности». На плакатах того периода очень часто он изображался в один ряд с В.И. Лениным и И.В. Сталиным, что подчеркивало его концепцию выбранного пути. Оба деятеля (В.И. Ленин и Мао Цзэдун) стали символами своей эпохи и идейными вдохновителями революции и имели огромное значение для политической и культурной жизни своих стран.

Таким образом, использование одной и той же символики в России и Китае позволяет говорить о влиянии опыта раннесоветского государства на другие страны. Создание этих эмблем и использование их в качестве маркера власти стало возможным благодаря переломным моментам в истории России и КНР: с одной стороны, революция 1917 г., итогами которой стало создание раннесоветской культуры и приход новой власти, с другой, приход к власти КПК и создание Китайской Народной Республики. По аналогии с использованием символики как маркера власти КНР смогла по-своему использовать раннесоветские знаки государственной власти. В отличие от России, где после распада СССР изображения раннесоветской символики были заменены на новые и не встречаются на современных денежных знаках и медалях, в Китае «сохранили исторический опыт», что лишний раз подчеркивает значимость традиций в Поднебесной, которые играют существенную роль в условиях формирования культуры КНР³⁶³.

³⁶³ Взяв за основу исторический и культурный опыт России после 1917 г., Китай не только смог подчеркнуть взаимосвязь традиций и современности, избежать «ошибок», допущенных при строительстве нового советского мира (разрыв с традициями, атеизм и т.д.), но и построить свой собственный уникальный социализм с китайской спецификой.

Краткие выводы

После 1930-х годов происходит переосмысление политической раннесоветской символики. В советской художественной культуре основным сюжетным мотивом становится формирование культа личности.

Искусство из формы игры между правительством и обществом, окончательно превращается в платформу политического воздействия. Идея борьбы между властью и художником, на фоне контрастов и противопоставлений, набирает масштабный оборот. Исчезает амбивалентность прочтения символических изображений, а художник - «заложником» политической культуры. Продвижение идеологии советской власти при помощи политических символов в художественной культуре постепенно способствовало формированию официального и неофициального искусства, в котором символика как политическая идеология вступала в явное противоречие с символикой как изображением культуры повседневности. Начинается процесс переосмысления раннесоветской политической символики.

Ситуация постепенно меняется уже после 1953 года, когда происходит развенчивание культа личности. Прежде всего стоит отметить, что в культуре периода оттепели о революции вспоминают не как о свершившемся историческом факте, а как о празднике трудящихся, какой ее и представляли в раннесоветской художественной культуре.

Процесс деконструкции политической символики начинается с появлением соц-арта, когда она (политическая символика) больше не стремилась продвигать идеологию власти, а показать, что существует альтернативный вариант искусства.

Уже в постсоветском периоде, символика приобретает интермедialность, связанный с распадом СССР и обновлением знаков государственной власти. Происходит деконструкция раннесоветской политической символики в историческом и культурологическом контекстах советской и постсоветской культур.

Заключение

В процессе исследования были выполнены следующие поставленные задачи:

1. Сравнена политическую и эстетическую значимость символов в политической культуре, начиная с XVII в., когда символы и эмблемы стали использоваться не только как геральдические изображения, но и как маркеры власти и после Октябрьской революции 1917 года.

2. Проанализировано, как идеологи раннесоветской власти (далее советской власти) создавали новую политическую культуру и как зарождалась новая раннесоветская символика государственной власти.

3. Показано, как политико-идеологическая символика и государственная эмблема советской власти, став органической составной частью советской художественной культуры 1920-х годов, отразилась на содержании, поэтике и эстетике советской художественной культуры этого времени – в различных ее разновидностях, жанрах и стилях и какие социокультурные механизмы конструирования советской идентичности использовались в продвижении идеологии большевизма в массовую культуру.

5. Рассмотрено, как раннесоветская политико-идеологическая символика и государственная эмблема использовались советской властью в советский и постсоветский период и как происходила ее деконструкция в художественной культуре того периода.

Решение поставленных задач дает возможность говорить об успешном завершении проведенного исследования и о подведении основных итогов.

1917 год – значимая дата для истории и культуры России. Именно в этот период происходит смена власти путем революционного переворота, строительство нового мира, установление идеологии, рождение эстетики власти и формирование раннесоветской символика государственной власти, которые станут отличительными символами и знаками государственности и будут маркировать новую власть. Революция стала мощным толчком для развития новой послереволюционной культуры. Ориентиром для построения нового

мира стала фигура «простого» человека (трудящегося – рабочего, крестьянина), жизнь которого начала стремительно меняться после 1917 года. В то же время мечта о «мировом пожаре» (А. Блок), который охватит весь земной шар и изменит жизнь человечества в духе свободы, равенства и братства, также «носились в воздухе».

Новые символы социальных и политических изменений способствовали изменению отношения к революции и ее итогам, к народовластию и раннесоветской власти. Постепенно сама революция стала восприниматься как символ «нового» мира и «нового» человека, свободы и равенства, как «праздник трудящихся» (В.И. Ленин).

Однако одновременно укреплялось и другое восприятие революции – как национальной катастрофы, как переворота всей привычной жизни, как разбойничья узурпация власти большевиками и чекистами, как разграбление богатой и развитой страны. И параллельно революционным символам нового времени выстраивается ряд противостоящих им образов и идей – и среди эмигрантов, в стане белой гвардии, и в настроениях «внутренней эмиграции», «молчаливого меньшинства» русской интеллигенции.

Для своей идентификации властью было необходимо использовать особую символику, которая бы не только отражала идеологию новой власти, но и помогала бы ее продвигать в широкий обиход. Подобные метаморфозы государственной символики происходят циклично, по преимуществу в периоды смен культурных парадигм, которые приходятся на переломные моменты национальной истории. В России таких переломных моментов, связанных с резким обновлением государственной символики, мы наблюдаем за последние три века три: 1) Петровские реформы; 2) Октябрьский переворот 1917 г.; 3) распад СССР и рождение постсоветской России (1991 – 1992 года). Соответственно мы различаем три различные культурные парадигмы, которые условно можно назвать (в соответствии с задачами данного исследования) дореволюционной, раннесоветской (советской) и постсоветской. Начало каждой из названных парадигм ознаменовано радикальным обновлением

государственной символики, при этом культурные механизмы подобного обновления в значительной мере идентичны.

Идеи о строительстве нового мира и поисках «себя», продвигаемая большевиками не нова. Впервые о поисках «себя» можно говорить с конца XVII –начала XVIII века, периода формирования новой петровской культуры. Изначально, символы появляются в книжной культуре и используются в качестве изображений на гербах и панно. Однако, Петр I стремился «прорубить окно в Европу». По его замыслу, символы и эмблемы — это не просто элементы стиля барокко или изображения на гербах и панно, но и способ отображения власти монарха. Кроме того, он также планировал разделить власть на светскую (эмблема) и религиозную (символ). Реформы, проводимые Петром I, (разделение власти на светскую и религиозную, идея о новой культуре и досуге и т.д.) показывают, как происходили разрыв с уже существующей культурой. Активная и, во многом жесткая, петровская политика позволила укрепить власть, а символика – сакрализировать ее и поднять образ России среди европейских стран. После смерти Петра I, его замысел продолжила Екатерина II, однако уже в XIX веке символы и эмблемы стали вновь исключительно рассматриваться как изображения на гербах. Вплоть до революции 1917 года, символы и эмблемы так и оставались в качестве отличительных знаков на гербах, подтверждающих особый статус своего владельца.

Аналогичная ситуация происходила и после 1917 года. В результате проводимых реформ, происходил разрыв с дореволюционным прошлым и продвижение сначала раннесоветской, а далее советской идеологии на государственном уровне при помощи символов и эмблем сначала на государственном уровне, а потом и в художественной культуре. Революция 1917 года «возродила» и дала новую жизнь петровскому замыслу. Обратившись к петровскому пониманию символики, идеологи раннесоветской власти стали строить новый мир. Символика из изображений на гербах и панно стала снова использоваться для маркирования и идентификации своих сил. Из

художественного изображения она (символика) превращается в идеологическую эмблему, где бытовая повседневность в своей исторической конкретике, как правило, вступает в неразрешимый спор с символическим изображением и идейным пафосом политических интенций.

Символика из маркера власти становится многоуровневой системой и распадается на знаки государственной власти – флаг, герб и гимн, официальные символы на знаках – серп и молот, красная звезда и политические символы, изображения которых активно использовались в художественной культуре – образ рабочего и крестьянина, идея и строительстве нового мира, образ свободного человека и т.д. Создание новых знаков государственной власти, официальных символов и политической символики послужили «толчком» для формирования новой художественной культуры, отражающей интересы власти и, по-своему, – трудящихся масс. Все эти символы полностью маркировали власть и продвигали ее идеологию на различных уровнях: на государственном, культурном и художественном.

Повсеместное внедрение новых символов способствовало не просто отражению идей и замыслов власти, но и созданию особой политической послереволюционной культуры, в которой искусство становится платформой для политического воздействия. Искусство и культура из эстетики постепенно стали восприниматься как праздник и веселье, в котором при помощи красочных изображений идеологи раннесоветской власти (далее советской власти) в начале адаптировали уже имеющиеся атрибуты дореволюционной культуры и использовали их под новые запросы, а в конце постепенно создали послереволюционную (раннесоветскую и далее советскую) культуру, которая окончательно разорвала связь с тем, что существовало до революции 1917 года.

Культура, живопись, литература, плакаты, лозунги, кинематограф и скульптура – те аспекты художественной культуры, которые став инструментом политической пропаганды, формируют новый взгляд на реальность, который способствовал осмеянию власти и церкви, а реалистичное отображение дореволюционной повседневности поражало своею

беспринципностью и несправедливостью по отношению к рабочим и крестьянам, что способствовало закреплению итогов революции как символа освобождения. Кроме того, они (аспекты) были способны в какой-то мере влиять и на ход значимых событий: посредством литературы и искусства, политической агитации и пропаганды, системы социальных заказов и стимулов, что привело к изменению методов и форм восприятия итогов революции и перспектив строительства «нового» мира.

В художественной культуре символы из маркера власти приобретает новую роль. При помощи «правильной» интерпретации они помогали конструировать новую реальность, а амбивалентность прочтения, в зависимости от выбранного контекста (политического, культурного и т.д.) позволяла охватить каждого и продвигать в красивой оболочке новую идеологию в массы. Они (символы) приобретают политический контекст и идеологическую роль.

Сложное взаимодействие художественно-политической символики и политической идеологии, противоречивых интересов власти, творческой интеллигенции и трудящихся масс составляет главную «интригу» данного культурологического исследования. Взаимодействие власти с искусством, осуществляемое посредством государственной символики, представляет собой опасность для искусства. Идеино-политический «каркас» сковывает творческие возможности искусства и делает его слишком однозначным, превращая символику в простую эмблему государства. Происходящее при этом «огосударствление» искусства вольно или невольно переносится на художника, его творческий стиль и личность; стиль унифицируется, а творческая индивидуальность умалется. Искусство, совмещенное с государственной символикой и официальной пропагандой, неизбежно становится схематичным, резко тенденциозным и утилитарным, а художник поневоле превращается в политика, т.е. агитатора и пропагандиста власти. Однако при этом роль художника, лишённого авторства, низводится до подчиненной,

исполнительской. Искусство, монополизированное государством, превращается в «служанку политики», а художник – в безликого исполнителя «соцзаказа».

Вся проблема творческой деятельности отныне заключается в том, как, выполняя полученный социальный заказ, сохранить специфику искусства и удержать художественный уровень произведения, который бы отвечал идеологической установке. Например, красочные плакаты не просто детально описывали жизнь при царской власти, но и призывали к активным действиям, а искусству отводилась роль развлекательного контента.

Новый мир строился уже на новых ценностях и идеях, которые поддерживались на государственном уровне (не просто поддерживалась идеология 1917 года, но и ее дальнейшее укрепление и развитие в массовом сознании). Пример того – смена социокультурной парадигмы. Изменение календаря и введение новых раннесоветских праздников, в противовес церковным, позволили полностью изменить отношение к культуре повседневности, трансформировав ее в отражение итогов революции, а различные хитрости идеологов раннесоветской власти (например, сокращение рабочего времени перед государственным праздником или если церковный праздник приходился на рабочий день – не объявлять его выходным) позволили окончательно разорвать взаимосвязь церковных праздников и выходных дней, что способствовало смене социокультурной парадигмы: с религиозной на атеистическую, в основе которой лежала идеология новой власти, а в роли Бога – вожди революции.

В результате складывается оригинальная концептосфера раннесоветской культуры, выполняющая организующую и управляющую функцию по отношению не только к литературе и искусству, но и к самой повседневной жизни людей. Но если Петр I не пошел дальше в области реформации, то идеологи раннесоветской власти полностью уничтожили и искоренили любое упоминание о том, что было до революции, тем самым сформировав новую реальность и перевернув все на своем пути, а обращение к художественной культуре и использование политической символики в ней должно было

окончательно представить революцию как символ нового мира и борьбы за свои права.

Таким образом, революция 1917 года закончилась не просто сменой власти, но и существенными изменениями в социокультурной парадигме, приведшими к созданию абсолютно нового мира и уникальной раннесоветской культуры. Окончательный вопрос о поиске новых символов был завершён в 1922 году, с победой красной армии и установлением большевизма. Символика не была забыта и после свершения революционного свержения власти, более того необходимо отметить, что ее визуальная сторона оставалась во многом неизменной, но смысловой и идейный компонент всегда менялся в зависимости от предпочтений правящей элиты. Однако, в каждый из периодов в истории политические символы использовались по – разному:

1. 1917–1922 гг. (раннесоветский период) – формирование знаков раннесоветской государственности и политической символики;
2. 1922-1991 гг. (советский период):
 - 4) 1924–1953 гг. (сталинский период) – переходный период, связанный со смертью В.И. Ленина и приходом к власти И.В. Сталина, формирование культа личности;
 - 5) 1953–1964 гг. (оттепель) – приход к власти Н.С. Хрущева, напоминание о том, что благодаря революции, рабочим и крестьянам удалось построить «советский мир»;
 - 6) после 1970-х годов – самовыражение в художественной культуре в противовес советской идеологии и политическому искусству, происходит процесс деконструкции раннесоветской политической символики;
3. 1993 – н.в. (постсоветский период) – формирование новых знаков государственности отражение культуры повседневности.

В каждом из данных периодов происходило обновление раннесоветской символики, ее адаптация к новым запросам и использование не только как

маркера власти, но и как способ политического воздействия в художественной культуре.

Опыт, пройденный Россией, имел огромное влияние на другие страны. Как, например, Китай. Взяв за основу раннесоветское понимание использования символов и эмблем, он создал свои собственные знаки государственной власти, в которых нашло свое отражение культура и политика КНР.

Список использованных источников, литературы и интернет-ресурсов

I. Источники

Повествовательные

1. Бухарин Н.И. Речь на траурном заседании памяти В. И. Ленина 21 января 1928 г.
2. Бухарин Н.И. О мировой революции, нашей стране, культуре и прочем (Ответ академику И. Павлову). Л.: Госиздат, 1924.
3. Библия Ветхий Завет Книга Пророка Исаяи. URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/isa> (дата обращения: 10.03.2024).
4. Записка В.И.Ленина к Ф.Э.Дзержинскому. URL: <http://www.ihst.ru/projects/sohist/document/deport/lenin22.htm> (дата обращения: 10.03.2024).
5. Крупская Н. К. Педагогические сочинения: В 11-ти т. / Под ред. Н. К. Гончарова [и др.]. М.: Академия пед. наук, 1957—1963. Т. 7: Основы политико-просветительной работы. [Подготовка текста и примеч. А. Г. Кравченко и Л. С. Фрид]. М.: Академия пед. наук, 1959. 751 с.: Фвкс., портр.
6. Лампе А.А. Пути верных. Сборник статей. Париж: 1960. 264 с.
7. Ленин В.И. Письмо М.Горькому 15.09.1919г. URL: http://www.revolucia.ru/lenin51_47.html (дата обращения: 10.03.2024).
8. План монументальной пропаганды (программа, выдвинутая В.И.Лениным в 1918 году по развитию монументального искусства).
9. Сазанович П.(В.Н.Ильин). Идеологическое Возвращенство. По поводу книги Н.Бердяева «Судьба человека в современном мире (К пониманию нашей эпохи)». URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/ilin.html> (дата обращения: 10.03.2024).

Документальные

10. Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. издательство политической литературы, 1959.685 с.

11. Доклад Первого секретаря ЦК КПСС тов.Хрущева Н.С. XX съезду Коммунистической партии Советского Союза.URL: http://www.coldwar.ru/hrushev/doklad_pervogo_sekretarya%20hruscheva.php (дата обращения: 10.03.2024).
12. КЗоТ РСФСР от 1922 года,ст.109.
13. КЗоТ РСФСР от 1922 года,ст.111.
14. Конституция РСФСР. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnst1918.htm> (дата обращения: 10.03.2024).
15. Конституция СССР. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnst1924.htm#11> (дата обращения: 10.03.2024).
16. Манифест о «Полном гербе Всероссийской Империи». URL: <http://sovet.geraldika.ru/page/16548> (дата обращения: 10.03.2024).
17. Рабочая Марсельеза.URL: <http://songspro.ru/16/Revolyutsionnaya/tekst-pesni-Rabochaya-Marseleza> (дата обращения: 10.03.2024).
18. ЦИК СССР от 26.10.1927

Литературные произведения

19. Блок А. А.. Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти т. Том V. М.: Наука, 1999.
20. Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах. Под общ. ред. Ф.М. Головенченко. М.: ОГИЗ Гослитиздат, 1948. 928 с.
21. Белый Андрей. Старый Арбат: Повести. М.: Моск. рабочий, 1989.
22. Белый Андрей. Сочинения в 2-х томах, М.: Художественная литература, 1990, Том 1.
23. Белый Андрей. Луг зеленый [Текст]: кн. ст. / Андрей Белый. Москва : Альциона, 1910. 247 с.
24. Бердяев Н.А. Смысл истории : Новое Средневековье / Н.А. Бердяев. Москва: Канон+ : ОИ «Реабилитация», 2002. 446 с.
25. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. 224 с.
26. Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции. М.: АСТ : Хранитель, 2006.116 с.

27. Бердяев Н. А. Духовный кризис интеллигенции / Н. А. Бердяев. М.: Канон+, 1998. 396 с.
28. Бердяев Н.А. Новое средневековье. М. : Канон+, Реабилитация, 2002. 446 с.
29. Бердяев Н.А. Русская религиозная психология и коммунистический атеизм. Париж, YMCA-Press, 1931. С. 49.
30. Богданов А. О пролетарской культуре. 1904—1924. М.—Л.: Издательское товарищество «Книга», 1924. 344 с.
31. Брюсов В.Я. Избранное: Стихотворения, лирические поэмы / Сост. Н. А. Трифонов. М.: Моск. рабочий, 1979. 288 с.
32. Брюсов В.Я. Том 3. Стихотворения 1918-1924.
33. Булгаков С.Н. На пиру богов. Pro и Contra: современные диалоги. URL: <http://www.vehi.net/bulgakov/napirubogov.html> (дата обращения: 10.03.2024).
34. Вознесенский А. Лонжюмо: Стих. URL: <https://rustih.ru/andrej-vozneseuskij-lonzhumo> (дата обращения: 10.03.2024).
35. Вознесенский А. «Уберите Ленина с денег! URL: https://ульянов-ленин.рф/leniniana/stihi.php?name=uberite_Lenina_s_deneg (дата обращения: 10.03.2024).
36. Возвращение в дом отчий: Четвертая книга стихов, 1913—1915: Возвращение в дом отчий. — На рубеже. — Тени античного. — Италия. — Война с Германией. — Раздор князей. — Повесть о великомученице Варваре. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев и Ко, 1916. 188 с.
37. Горький М. Собр. соч.: в 30-ти т. М.: ГИХЛ, 1949-1955. Т.14.
38. Демьян Бедный. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. Стихотворения 1917-1920. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/bedniy235.html> (дата обращения: 10.03.2024).
39. Евтушенко Е. «Ленин поможет тебе». URL: https://ульянов-ленин.рф/leniniana/stihi.php?name=Lenin_pomozhet_tebe (дата обращения: 10.03.2024).
40. Есенин С.А. «Брату человеку». URL: <https://rupoem.ru/esenin/tyazhelo-i-priskorbno.aspx> (дата обращения: 10.03.2024).

41. Есенин С.А. Микола. URL: http://az.lib.ru/e/esenin_s_a/text_0070.shtml (дата обращения: 10.03.2024).
42. Ильин И.А. Собрание сочинений в десяти томах. Том первый. Москва. Изд. Русская книга. 1993. 400 с.
43. Ильин И.А. О грядущей России: Избранные статьи / Под ред. Н.П. Полторацкого. М.: Воениздат, 1993. 368 с.
44. Мережковский Д.С. «Большая Россия» [Текст]: Избранное / Дмитрий Мережковский; [сост. С. Н. Савельев]. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. 267 с.
45. Мережковский Д.С. [Собрание сочинений] [Текст] / Д. Мережковский; [редкол.: О. А. Коростелев, А. Н. Николукин, С. Р. Федякин]. М.: Республика, 1996. 22 см. Загл. указано на обороте тит. л. и перед вып. дан. [Т. 6]: Грядущий Хам / Д. Мережковский. 2004. 477 с.
46. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Худож. лит., 1955—1961. Т.10.
47. Окуджава Б. «Ленин». URL: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=40160> (дата обращения: 10.03.2024).
48. Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени/Василий Розанов; [вступ.ст., коммент. А. Николукина]. М.:Эксмо, 2008. 768 с.
49. Розанов В.В. Опавшие листья / Василий Розанов; [вступ. ст. Е. В. Козлова]. - Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. 398 с.
50. Русские символисты, вып. I. М., 1894.
51. Символы и эмблемата Петра I. / Simvoly i Emblemata [Amsterdam, tipografia Genrikha Vetsteina, 1705] RARUS'S GALLERY.
52. Степун Ф.А. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма / Пер. с немецкого Г. Снежинской, Е. Крепак и Л. Маркевич. СПб.: Владимир Даль, 2012. 479 с.
53. Степун Ф.А. О свободе // Новый Град,1938. URL: http://www.odinblago.ru/noviy_grad/13/2 (дата обращения: 10.03.2024).

54. Степун Ф.А. Религиозный социализм и христианство // Путь. 1931. №29. С. 45.
55. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания К. А. Кумпан. (Новая Библиотека поэта). СПб.: Академический проект, 2000. 928 с.
56. Федотов Г.П. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры. URL: <http://itexts.net/files/pdf/fedotov-georgiy-sudba-i-grehi-rossii-33734.pdf> (дата обращения: 10.03.2024).
57. Федотов Г.П. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. URL: <http://itexts.net/files/pdf/fedotov-georgiy-sudba-i-grehi-rossii-33734.pdf> (дата обращения: 10.03.2024).
58. Федотов Г.П. Христианство в революции. Париж, 1957.

Научные труды

59. Памятная медаль советского периода.1919-1991: Каталог. М., 2005. 402 с.

Периодическая печать

60. Кузница №1. URL: <https://www.rulit.me/books/kuznica-1-read-175793-1.html> (дата обращения: 10.03.2024).
61. Печать и революция. URL: <http://morebo.ru/tema/kritika/item/1358344205245> (дата обращения: 10.03.2024).
62. Рабочий путь №24-46 от 1917 г.
63. Известия №186 от 1 октября 1917 г.
64. Известия №89 от 4 мая 1918 г.
65. Известия ВЦИК №163(427) от 2 августа 1918 г.
66. Юность №3 от марта 1957 г.
67. Газета Сталинское пламя №34 от 17 марта 1957 г.
68. Газета Правда коммунизма №34 от 20 марта 1957 г.
69. Рабочий путь №1-23 от 1917 г.
70. Правда №85 от 1 мая (18 апреля) 1918 г.

Этиграфические

71. Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1925 год: [1-й год издания Московского Совета]: С приложением нового плана г. Москвы. М.: Изд-во М.К.Х., 1925. 761 с.
72. Общий гербовник Дворянских родов Российской Империи. URL: <http://gerbovnik.ru/volume/21.html> (дата обращения: 10.03.2024).

Изобразительные

73. «Ленин ловит такси в Нью-Йорке». Из серии «Ностальгический соцреализм», В.А. Комар и А.Д. Меламид 1993 г.
74. «Происхождение социалистического реализма». Картина из серии «Ностальгический соцреализм». В.А. Комар, А.Д. Меламид 1983 г.
75. «Пролетарии всех стран, соединяйтесь»- лозунг, располагавшийся на доме №2 по улице Бакунина.
76. Басов В.Н.: «В.И. Ленин среди крестьян села Шушенское» 1953 г.
77. Бродский И.И.: «В.И. Ленин в Смольном» 1937 г.; «В. И. Ленин на фоне Смольного» 1925 (Музей-квартира И. И. Бродского (С.-Петербург)).
78. Брускин Г. «Фундаментальный лексикон» 1986 г.
79. Герасимов А.М.: «Ленин на трибуне» 1929—1930 г. (Москва, Исторический музей); «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», 1938 г., портреты И. Сталина
80. Зале К.: Памятник Д. Гарибальди 1919 г.
81. Коненков С.: Барельеф «Павшим в борьбе за мир и братство народов» 1918 г.; Памятник Степану Разину 1919 г.
82. Коржев Г.К.: Триптих «Коммунисты: Гомер» 1960 г.; «Коммунисты: Поднимающий знамя» 1960 г.; «Коммунисты: Интернационал» 1958 г.
83. Кропивницкий Е.Л. : Осень. 1958 г. ; Вид из моего окна. 1956 г.
84. Кукрыниксы: «Утро офицера царской армии» 1938 г.
85. Мухина В.И.: «Освобожденный труд» 1919; «Революция» 1919; «Пламя революции» 1922; «Рабочий и Колхозница» 1937 г.
86. Надпись на фронтоне здания Городской Думы: «Революция-вихрь, отбрасывающий назад всех сопротивляющихся».

87. Осипов Д.П.: Монумент советской конституции 1918 г.
88. Памятник «Революционным мыслителям и деятелям борьбы за освобождение трудящихся» 1918 г.
89. Пашкевича А. «Обманутая Россия» 1992 г.
90. Петров-Водкин К. С.: «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна») 1920; «После боя» 1923 г. (Центральный музей Советской Армии, Москва); «Смерть комиссара» 1928 г. (г. Санкт-Петербург. Русский музей).
91. Поляков А.М. «Сталин у Горького» 1978 г.
92. Портретный барельеф революционера П.А. Кропоткина со словами: «Обществу, где труд будет свободным, нечего бояться тунеядцев».
93. Рабин О.Я.: Город и луна (Социалистический город). 1959 г.; Бутылки и электрические провода в городе. 1961 г.; Неправда. 1975 г.
94. Салахов Т.: Ремонтники» 1960; «С вахты». 1957 г.
95. Сысоев Н.А.: «В. И. Ленин и Н. К. Крупская среди крестьян дер. Горки в 1921 году» (1949 г.).
96. Яблонская Т.Н.: «Свадьба», 1964 г. ; Хлеб. 1949 г.; В парке. 1949 г.

Кино-фото источники

97. «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924 г., реж. Л. Кулешов).
98. Броненосец «Потемкин» (1925 г., реж. С. Эйзенштейн, СССР).
99. «Веселые ребята» (1934 г., реж. Г. Александров).
100. «Конец Санкт-Петербурга» (1927 г., реж. В. Пудовкин, СССР).
101. «Ленин в 1918 году» (1939 г., реж. М. Ромм).
102. «Ленин в октябре» (1937 г., реж. М. Ромм).
103. «Октябрь» (1927 г., реж. С. Эйзенштейн, СССР).
104. «Сибиряки» (1940 г., реж. Л. Кулешов).
105. «Стачка» (1924 г., реж. С. Эйзенштейн, СССР).
106. Съёмки военного парада 7 ноября 1919 г., 1923 г., 1941 г. и 1957 г. (URL:<https://yandex.ru/video/preview/?text=Военный%20парад%207%20ноября%201957%20года&path=wizard&parent-reqid=1624469918698755->

683075367000017268-balancer-knoss-search-yp-sas-27-BAL-6123&wiz_type=vital&filmId=11181176896824919876) (дата обращения: 10.03.2024).

107. «Три песни о Ленине» (1934 г. , реж. Дзига Вертов).
108. Фотографии станций метрополитена: Площадь Революции, Белорусская (кольцевая), Комсомольская (кольцевая), Краснопресненская и Киевская.
109. «Цирк» (1936 г., реж. Г. Александров).
110. «Человек с ружьем» (1938 г., реж. С. Юткевич).
111. «Шахматная горячка» (1925 г., реж. В.Пудовкин/Н.Шпиковский).

Плакаты и лозунги

112. «Разруха и армия труда» 1920 г. (Художник Н. Кочергин. Текст Д. Бедный. Москва: Изд. «Госиздат»).
113. «Ближе к жизни, к живому делу!», художники К. Иванов и В. Брискин, 1954 г.
114. «Борьба красного рыцаря с темной силою». [Художник Б. В. Зворыкин]. [М.]: Госиздат, [1919]. 105x71,4 см.
115. «Восьмое марта — день восстания работниц против кухонного рабства», художник Б. Дейкин, 1932 г.
116. «Год пролетарской диктатуры» 1918 г. (Художник Апсит А.П. Москва, изд. ВЦИК).
117. «Два мира — два плана. Мы насаждаем жизнь, Они сеют смерть!», художник В. Говорков, 1950 г.
118. «До Октября. 1917. После Октября» 1920 г. (Художник С. Мухарский. М., изд. «Моск. губ. военн. Комиссариат»).
119. «Дружно за общее дело» 1919 г. (Автор плаката – Харьковское отделение ОСВАГ).
120. «За единую Россию» 1919 г. (Неизвестный художник).
121. «Каждый удар молота – удар по врагу» 1920 г. (Художник В. Дени, Москва : Лит.-изд. отд. Политупр. РСФСР).

122. «Как кулаки “помогают” рабочему Люду» 1920 г. («Красный: дай хлеба мне. Ведь голоден народ несчастный. В окопах мрет он, мрет по городами... И т. Д. — Автор не указан. Одесса. Изд. Политупр. Одесского Военно-Окр. Комиссариата).
123. «Кошелек или жизнь!», 1960 г.
124. «Красный пахарь» 1920 г. (Красный пахарь: По дикому полю, по обломкам... Художник Зворыкин Б.В. Москва: Госиздат, Нарком земледелия).
125. «Красный подарок белому пану» 1920 г. (Художник Моор Д.).
126. «Крестьянин» 1920 г. (Художник Костяницын Б. Лит.-Изд. Отд. Политупр. РСФСР).
127. «Крестьянка! Будь готова уйти от старой жизни к новой», 1919-1921 гг. (Неизвестный художник, Москва).
128. «Кто не работает – тот не ест» 1919 г.
129. «Мщение царям» 1918 г. (Художник А. П. Апсит. Москва : ВЦИК).
130. «Мы не рабы, рабы не мы» 1919 г.
131. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», 1972 г.
132. «Наша цель – коммунизм», 1972 г.
133. «Неграмотный ребенок — позор для матери», художник И.И. Громицкий, 1930 г.
134. «Отстроим на славу!», художники В. Иванов и О. Бурова, 1945 г.
135. «Отступая перед Красной Армией, белогвардейцы жгут хлеб» 1919 г. (Художник Осинин И. Москва; Петроград ; Киев : Наркомзем).
136. «Отчего Вы не в Армии?» 1919 г. (Неизвестный художник).
137. «Перекуем мечи на орала».
138. «Пионер! Учись сражаться за дело рабочего класса!», художники Н. Красильников и Лебедев, 1930 г.
139. «Порок – за порог! Мы решительно порываем с пережитками прошлого!», художник В. Говорков, 1959 г.
140. «Религия – яд, береги ребят!», художник Н.Б. Терпсихоров, 1930 г.

141. «Самодержавный строй. Мы царствуем. Мы за вас молимся. Мы вас судим. Мы вас охраняем. Мы вас кормим. А вы работайте!» 1917 г. (Художник Радаков А. Петроград. Издательство «Парус»).
142. «Свобода по-американски», художники Б.Е. Ефимов, Н.А. Долгоруков, 1950 г.
143. «Советская Репка» 1920 г. (Художник Моор Д. С. Москва: Лит.-издат. Отдел Полит. Упр. РСФСР).
144. «СССР — страна самого крупного в мире социалистического сельского хозяйства», художники Д. Моор и С. Сенькин, 1938 г.
145. «Товарищ Ленин очищает Землю от нечисти» 1919-1920 гг. (Неизвестный художник, Казань)
146. «Ты записался добровольцем?» 1920 г. (Художник Д. Моор, Москва).
147. «У них лишь для богатых изобилие, а мы стремимся к изобилию для всех», художник В. Говорков, 1957 г.
148. «Хлеб нам даст только Красная Армия» 1919 г. (Художник Н. Поманский. Москва : Лит.-Издат. Отд. Полит. Упр. РСФСР).
149. «Это не мое дело!», художник С. Низовая, 1956 г.
150. Маяковский. Окна РОСТА и ГлавПолитПросвета. 1919-1921. Составитель Алексей Морозов. М.: Издательство «КОНТАКТ-КУЛЬТУРА», 2010. 96 с.

Вещественные

151. Расчетные знаки 1919 г.: «1 рубль»; «2 рубля».
152. Денежные знаки 1923 г.: «25 рублей»; «100 рублей золотом».
153. Государственные билеты 1924 г.: «Три червонца».
154. Казначейские билеты 1924 г.: «5 рублей золотом».
155. Памятные медали: «Вторая годовщина Великой Октябрьской социалистической революции» 1919 г. ; «Третья годовщина Великой Октябрьской социалистической революции» 1920 г. ; «8-й съезд Советов Российской Советской Федеративной Социалистической Республики» 1920 г.; «Последнее подполье В.И. Ленина близ станции Сестрорецк 17 июля 1917 г.» 1925 г.; «5 лет со дня смерти В.И. Ленина» 1929 г. ; «30 лет

Великой Октябрьской социалистической революции» 1947 г.; «40 лет Великой Октябрьской социалистической революции» 1957 г.; «Жизнь и деятельность В.И. Ленина. За ленинской правдой. План коллективизации сельского хозяйства.1918 г.» 1957 г.; «Жизнь и деятельность В.И. Ленина. Ленин в Разливе. Август-сентябрь 1917 г.» 1957 г.; «Жизнь и деятельность В.И. Ленина. Ленин на Втором съезде Советов.25 октября 1917 г.», 1957 г.

II. Литература

156. Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918—1996). М.: Высш. шк., 1998. 543 с.
157. Асмус В.Ф. Философия и эстетика русского символизма. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 88 с. (Из наследия мировой философской мысли: эстетика).
158. Бадью А. Малое руководство по инэстетике/Ален Бадью; [пер. с фр. Д.Ардамацкой, А.Магуна]. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с. (Эстетика и политика; вып.3).
159. Балязин В.Н., Соболева Н.А. Символы и награды СССР. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 208 с.
160. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 568 с.
161. Белый Андрей. Переписка / Андрей Белый и Иванов-Разумник; публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Джона Мальмстада; подгот. текста Т. В. Павловой и др. - Санкт-Петербург : Atheneum : Феникс, 1998. - 733 с.
162. Белый А. Переписка, 1903-1919 / Андрей Белый и Александр Блок ; Публ., предисл. и коммент.- А. В. Лавров ; [Подгот. текста А. В. Лавров]. - Москва : Прогресс-Плеяда, 2001. – 606 с.
163. Бердяев Н.А. Русский народ. Богоносец или хам? / Николай Бердяев, Николай Лосский. М.: Алгоритм, 2014. 240 с. (Философский поединок).
164. Богомолов Ю.А. Между мифом и искусством. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 216 с.
165. Бобринская Е.А. Чужие?: неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. Москва: Арт-Медиа, 2013. 495 с.

166. Булавка Л.А. Феномен советской культуры. М.: Культурная революция, 2008. (AESTETICA). 288 с.
167. Булавка Л.А. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. М.: Культурная революция, 2007. (AESTETICA). 272 с.
168. Булдаков В.П., Леонтьева Т.Г. 1917 год. Элиты и толпы: культурные ландшафты русской революции. М.: Издательство «ИстЛит», 2017. 624 с.
169. Будник Г.А. Новые подходы к изучению революции 1917 г. в России // Вестник ИГЭУ. Иваново: ИГЭУ, 2008. Вып. 1. С. 40-44.
170. Вашик К. Реальность утопии: искусство рус. плаката XX в. / Клаус Вашик, Нина Бабурина; [пер. с нем. К. Левинсон]. [Москва]: Прогресс-Традиция, [2004] (М.: Типография «Новости»). 415 с.
171. Верченко А.Л. О некоторых путях проникновения идей Октября в Китай // Стратегический партнерский диалог между Россией и Китаем: российская революция 1917 г. глазами российских и китайских ученых / Ван Ци [и др.]; под. ред. С.Б. Ульяновой, Ван Ци, С.В. Кулика. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2017. С. 186–197.
172. Великая Российская революция 1917 г.: трудные вопросы истории. К 100-летию Великой Российской революции: материалы региональной научно-практической конференции / Сост. Н. В. Страхова, Л. А. Харитоновна; отв. за выпуск Н. В. Страхова. Электрон. текстовые дан. Ярославль: ГАУ ДПО ЯО ИРО, 2017. 93 с.
173. Вернадский В.И. Значение биогеохимии для познания биосферы: Проблемы биогеохимии I, 1934. 47 с. URL: <http://www.book-ist.ru/vernad/vern.html> (дата обращения: 10.03.2024).
174. Вернадский В.И. О коренном материально-энергетическом отличии живых и косных естественных тел биосферы: Проблемы биогеохимии II, 1939. 36 с.
175. Вернадский В.И. Избр. соч.: [В 6 т.]. М., 1960. Т. 5. С. 101.
176. Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции, Москва, 1909 год.

177. В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов. 1917-1927 гг. / Сост. и авт. вступ. ст. К. Аймермахер. М.: Кн. палата, 1992. 512 с.
178. Воскресенская В.В. Идеи миростроения в эстетике русского символизма начала XX века // Теория художественной культуры / Государственный институт искусствознания. Том Выпуск 9. Москва: Государственный институт искусствознания, 2005. С. 372-413.
179. Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков / Науч. ред. А.Н. Жеравина. М.: Логос, 2005. 236 с.
180. Vita Sovietica. Неакадемический словарь-инвентарь советской цивилизации \ под ред. Андрея Лебедева. М.: Август, 2012. 296 с.
181. Вьюгин В.Ю. Политика поэтики: очерки из истории советской литературы. СПб.: Алетейя: АНО «Женский проект», 2014. 400 с.
182. Гиппиус З. Н.: Мой лунный друг. URL: <http://blok.lit-info.ru/blok/vosp/gippius-moj-lunnyj-drug.htm> (дата обращения: 20.05.2024)
183. Горянов И.М., Мурадян М.А. Бумажные деньги России (1769-2015) 2-е издание. Москва: Знакъ-Консалтинг, 2017. 448 с.
184. Гройс Б. Политика поэтики: [сб. ст.]/Борис Гройс. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 400 с.
185. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. 168 с.
186. Груздева Е.Б., Чертихина Э.С. Труд и быт советских женщин. М., Политиздат, 1983. С. 11-145.
187. Глебкин В. В. Ритуал в советской культуре. М.: Янус-К, 1998. 167 с.
188. Дашкова Т. Телесность-Идеология-Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность \ Татьяна Дашкова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 256 с
189. Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224с.
190. Дорский А. Ю. Эстетика власти. СПб.: Алетейя, 2013. 296 с.

191. Душечкина Е.В. Русская елка: История, мифология, литература. СПб., 2002. С. 13-81
192. Дуков Е.В. История развлечений // В масштабах собственной жизни. Сб.статей Сургут. 2011. С. 124–131.
193. Зими́на В.Д. Белое движение и российская государственность в период Гражданской войны / [Науч. ред. Степанский А.Д.]. Волгоград : Изд-во ВАГС, 1997.
194. Зими́на В.Д. Интеллигенция в политических процессах России начала XX века / Зими́на Валентина Дмитриевна, Гражданов Юрий Дмитриевич, Волгогр. акад. гос. службы. Волгоград: ВАГС, 1999. 101 с.
195. Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544с.
196. Иванов С.Г. Реакционная культура: От авангарда к Большому стилю / С.Г.Иванов. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во Политехн. Ун-та, 2011. 434 с.
197. Иванов Г. Китайские тени. Мемуарная проза / сост. С.Р. Федякин. М.: АСТ, 2013. 778 с.
198. Иванова Е.В. К истории блоковского вечера в обществе «Арзамас» // Литературный факт. 2021. № 1 (19). С. 145–162. DOI.org/10.22455/2541-8297-2021-19-145-162.
199. Из глубины: Сборник статей о русской революции С.А. Аскольдов, Н.А. Бердяев, С.А. Булгаков и др. М Изд-во Моск. ун-та, 1990. URL: <http://www.vehi.net/deprofundis/izgoev.html> (дата обращения: 10.03.2024).
200. Из истории советской эстетической мысли, 1917-1932: Сб. материалов / Сост. Г.А. Белая. М.: Искусство, 1980. 455 с.
201. Искусство в начале XXI века: Проблемы и тенденции / Отв. ред. Е.А. Сайко. – М.: ГИИ, 2013. – 355 с.
202. Каганович Л. М. За социалистическую реконструкцию Москвы и городов СССР. М., Л.: ОГИЗ «Московский рабочий», 1931. 130 с.
203. Каганович Л.М. Победа метрополитена – победа социализма: Речь на торжественном заседании, посвященном пуску метрополитена 14 мая 1935 г. [М.]: Трансжелдориздат, 1935. 48 с.

204. Камзолкин: Дневник художника / Сост. В.В. Панченков. Подольск, 2010. 272 с.
205. Карпенко С.В. Белое движение 1917–1920 гг. // Россия в XX веке: проблемы изучения и преподавания: Материалы науч. конф. М., 1999. С. 62–64.
206. Кара-Мурза С.Г. 1917. Две революции – два проекта / Сергей Кара-Мурза.- Москва: Алгоритм, 2017. 384 с. (Уроки истории).
207. Козлов Д.В. «Клином красным бей белых»: геометрическая символика в искусстве авангарда: с приложением фрагмента книги Л. Лисицкого «Россия. Реконструкция архитектуры в Советском Союзе»/Дмитрий Козлов. Изд. 2-е, исправ. и доп. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. 162 с.: ил., [32] с. Ил.; IX с.
208. Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. 296 с.
209. Колоницкий Б.И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012. 319 с.
210. Колоницкий Б.И. Погоны и борьба за власть в 1917 году. СПб.: Остров, 2001. 84 с.
211. Кондаков И.В. Русская литература XX в.: В 2- кн. Кн. 1. Поэзия прозы. М.: Новая волна, 2003. 512 с. (в соавт. с Л.Я. Шнейберг).
212. Кондаков И.В. Русская литература XX в.: В 2- кн. Кн. 2. Проза поэзии. М.: Новая волна, 2003. 512 с. (в соавт. с Л.Я. Шнейберг).
213. Кондаков И.В. Русский маскульт: от барокко к постмодерну. Монография. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 544 с.
214. Кондаков И.В. Концептосфера русской культуры // Художественная культура. 2017. №4 (22). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5269.html> (дата обращения: 10.03.2024).
215. Корнаков П.К. Символика и ритуалы революции 1917 г. // Анатомия революции. 1917 год в России: массы, партии, власть. СПб.: Глагол, 1994. С. 356-365.

216. Корников А.А. Основы российской геральдики: Курс лекций / А. А. Корников; М-во образования Рос. Федерации. Иванов. гос. ун-т. Иваново: Иванов. гос. ун-т, 2001. 106 с.
217. Ключевский В.О. Сочинения в восьми томах. Том VII. Исследования, рецензии, речи (1866-1890). М.: Издательство социально-экономической литературы, 1959. URL: <https://refdb.ru/look/1670008-pall.html> (дата обращения: 10.03.2024).
218. Лакиер А.Б. Русская геральдика. М.: Книга, 1990. 397 с.
219. Лебина Н. Энциклопедия банальностей. Советская повседневность: символы, контуры, знаки (2006; 2-е изд. 2008).
220. Ленин В.И., Собр.соч., т.40.
221. Ленин В.И. ПСС, издание 5-е, т. 51, стр. 47-49. URL: http://www.revolucia.ru/lenin51_47.html (дата обращения: 10.03.2024).
222. Ленин В.И. Странички из дневника // Полн. собр. соч. — Т. 45. — С. 363—368
223. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. М.: ИПЛ, 1965, т. 54, с.265-266. URL: <http://www.ihst.ru/projects/sohist/document/deport/lenin22.htm> (дата обращения: 10.03.2024).
224. Леонов С.В. Рождение советской империи: государство и идеология 1917-1922 гг. М.: Диалог-МГУ, 1997. 356 с.
225. Лосев А.Ф Проблемы символа и реалистическое искусство. Изд. 2-е, испр. М.: Искусство, 1995. 320 с.
226. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2002. 768 с.
227. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») \ Сост. Р.Г. Григорьева, пред. С.М.Даниэля. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
228. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 С.

229. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры [в 3 т.], Таллин: Александра, 1992. Т. 1. 242 с.
230. Луначарский А.В. Собрание сочинений [Текст]: В 8 т.: Литературоведение. Критика. Эстетика / [Ред. коллегия: И. И. Анисимов (глав. ред.) и др.] ; Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. Москва: Худож. лит., 1963-1967. 8 т.; 22 см. Т. 7: Эстетика. Литературная критика: Статьи, доклады, речи. (1903-1928) / М. Д. Лифшиц. Вместо введения в эстетику Луначарского, А. В.; Ред. У.А. Гуральник и И.С. Черноуцан. 1967. 734 с., 2 л. ил.
231. Луначарский А. В. Собрание сочинений [Текст] : В 8 т. : Литературоведение. Критика. Эстетика. - Москва : Худож. лит., 1963-1967. - 8 т.; 22 см.
232. Т. 1: Русская литература. Т. 1 : Статьи, доклады, речи (1903-1933) / [Ред. Н. Ф. Бельчиков]. - 1963. - XXXVI, 615 с.
233. Луначарский А. В. А.В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке: [Сборник / Вступит. статья и коммент. С. Дрейдена]. М.: Искусство, 1981. 424 с.
234. Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве в 2-х т., М., 1967. 391 с. Т. 2.
235. Лукач Д. Ленин. Исследовательский очерк о взаимосвязи его идей. М.: Междунар.отношения, 1990. 144 с.
236. Лукомский В.К., Типольт Н.А. Русская геральдика. Руководство к составлению и описанию гербов. Петроград: Имп. О-во поощрения художеств, 1915. 51 с.
237. Лысенко Н.Н. Русская государственная символика: Очерки. Л.: Ленинградская панорама, 1990. 37 с.
238. Мазаев А.И. Искусство и большевизм (1920-1930-е гг.). Проблемно-тематические очерки и портреты / Вступ. ст. Н.А. Хренова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 320 с.

239. Маккей Д. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) (пер. с англ. Людмилы Разгулиной). URL: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2014/129/3m.html> (дата обращения: 10.03.2024).
240. Малышева С.Ю. Советская праздничная культура в провинции: пространство, символы, исторические мифы (1917-1927). Казань: Рутен, 2005. 400 с.
241. Мамаева Н.Л. Влияние Великой Октябрьской социалистической революции в России на развитие процесса модернизации в Китае // Стратегический партнерский диалог между Россией и Китаем: российская революция 1917 г. глазами российских и китайских ученых / Ван Ци [и др.]; под. ред. С.Б. Ульяновой, Ван Ци, С.В. Кулика. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2017. С. 198–206.
242. Маслов А.А. Китай без вранья / А.А. Маслов. М.: РИПОЛ классик, 2018. 288 с.
243. Мао Цзэдун. Китайская революция и Коммунистическая партия Китая. М.: Госполитиздат, 1960. 120 с.
244. Маркушевич А.И. О книжных редкостях. М.: «Книга», 1989. С.15-19.
245. Марцинковский В.Ф. Записки верующего. Из истории религиозного движения в Советской России 1917-1923 / В.Ф. Марцинковский. М.: Книга по Требованию, 2015. 324 с.
246. Махлина С.Т. Знаки, символы и коды культур Востока и Запада / С.Т.Махлина. СПб.: Алетея, 2017. 474 с.
247. Махов А.Е. Эмблематика. Макрокосм. Москва : Intrada, 2014. 599 с.
248. Меньшутин А.Д., Синявский А.Н. Поэзия первых лет революции. 1917 – 1920. М.: Наука, 1964. 443 с.
249. Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени / А. А. Морозов // XVIII век. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. С. 184-226.
250. Мышалова Д.В. Очерки по литературе русского зарубежья / Диана Мышалова. Новосибирск: Наука: Сиб. изд. фирма РАН, 1995. 230 с.

251. Моя революция. События 1917 года глазами русского офицера, художника, студентки, писателя, историка, сельской учительницы, служащего пароходства, революционера / Автор вступит. Статьи к.и.н. С.В. Куликов. М.: Редакция «Встреча», 2018. 600 с.
252. Начапкин М.Н. Значение духовного опыта русской эмиграции для современной России на примере идеологии творческого консерватизма И. А. Ильина / М. Н. Начапкин // Государство, общество, церковь в истории России XX века: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. 10-11февр. 2010 г., г. Иваново. В 2 ч. Ч. 2 / Иванов. гос. ун-т. Иваново, 2009. С.158-164.
253. Начапкин М.Н. Русская революция 1917 года в оценках российских консервативных мыслителей первой трети XX века / М. Н. Начапкин // Научный диалог. 2016. № 11 (59). С. 278–289.
254. Одесский М.П. Поэтика власти: тираноборчество, революция, террор / М. П. Одесский, Д. Фельдман. М.: РОССПЭН, 2012. 263 с.
255. От авангарда до соц-арта: культура советского времени: сборник статей в честь 75-летия профессора Ханса Гюнтера/[Редакторы-составители Корнелия Ичин, Илья Кукуй]. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2016 (Севојно: Grafičar). 272 с.
256. От искусства оттепели к искусству распада империи: сборник статей / Рос. акад. наук, М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. Н.А. Хренов. Москва: Издательство Государственного института искусствознания: Канон+, 2013. 687 с.
257. Очерки истории советского искусства. 1917-1977 [Текст] : архитектура, живопись, скульптура, графика / П. А. Павлов, А. М. Журавлев, А. И. Морозов и др. - Москва : Советский художник, 1980. - 263 с.
258. Ольденбург С.С. «Царствование Императора Николая II» в 2 т. Н.Новгород: «Черная сотня», 2013. 437 с. Т. 1.
259. Очерки истории русской советской журналистики. 1917-1932 / [Н. И. Дикушина, А. Г. Дементьев, В. А. Максимова и др.; Отв. ред. А. Г.

- Дементьев]; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1966. 518 с.
260. Пайпс Р. Русская революция: [в 3 кн.] / Ричард Пайпс. М.: Захаров, 2005. 3 кн.; 20 см. Кн. 3: Россия под большевиками, 1918-1924 / Ричард Пайпс, 2005. 696 с.
261. Пайпс Р. Русская революция: [в 3 кн.] / Ричард Пайпс. М.: Захаров, 2005. 3 кн.; 20 см. Кн. 2 : Большевики в борьбе за власть, 1917-1918 / Ричард Пайпс, 2005. 716 с.
262. Павленко Н. И. Петр Первый и его время. М.: Просвещение, 1989. 175 с.
263. Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ // Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука Ленингр. отд-ние, 1984. 205 с.
264. Паперный В.З. Культура «Два». М.: Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
265. Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы. Исследования и материалы / Отв. ред. В.В. Полонский, ред.-составители В.М. Введенская, Е.В. Глухова, М.В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 864 с.
266. Пихоя Р.Г. Медленно тающий лед (март 1953 — конец 1957 гг.) // Международный исторический журнал. 2000. № 7 (январь-февраль).
267. Посадская Л.А. Советская повседневность в художественных текстах (1920-е-1990-е годы) / [Текст]. (Серия «АИРО – монография»). М.: АИРО-XXI, 2013-184 с.
268. Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика: монография / сост. и науч. ред. Т.А. Круглова. Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина: Гуманитарный университет, 2015. 334 с.
269. Поленина С.В. Советская женщина в обществе и семье // Роль женщины в современном обществе (К итогам X-летия женщины ООН). Сб. статей/ Ч. II. М., 1985/ С. 203-218.

270. Полонский, В.П. Русский революционный плакат / Вячеслав Полонский. М.: ГИЗ, 1925. 192 с.
271. Поцелуев В.А. Гербы Союза ССР: Из истории разработки. М.: Политиздат, 1987. 166 с.
272. Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 495 с.
273. Плаггенборг Шт. Революция и культура: культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. С нем. И. Карташевой. СПб.: Журнал «Нева», 2000. 416 с.
274. Пыжиков А.В. Хрущевская «оттепель» 1953—1964 / А. В. Пыжиков. М.: ОЛМА-Пресс, 2002. 511 с.
275. Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке / Геральд Рауниг; [пер. с нем. и англ. А.В.Скидана, Е.А.Шраги; науч.ред.А.В.Магун]. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. 266 с.
276. Раев М. Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919-1939. М.: Прогресс-Академия, 1994. 293 с.
277. Революция 1917 года глазами ее руководителей/Автор-составитель Давид Анин. М.: ЗАО Центр-полиграф, 2017. 351с.
278. Революционное народничество 70-х годов XIX века (сборник документов и материалов в двух томах, под редакцией С.С. Волка). М.-Л.: Изд. «Наука», 1965. Т. 2. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/REVOL/ZIV2.HTM#04> (дата обращения: 10.03.2024).
279. Россия 1917 года в эго-документах: записки репортера / [пер. с англ. яз. М. И. Вебера, А. Я. Голубинова, Н. А. Михалева ; науч. ред. Н. В. Суржикова]. Москва: РОССПЭН, 2016. 550 с.
280. Ролан Барт. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах с. М. Эйзенштейна // Строение фильма, М., 1984.17 с.

281. Русское искусство эпохи барокко: Новые материалы и исслед.: Сб. ст. / Гос. Эрмитаж. Отд. истории рус. культуры; Науч. ред. А. Г. Побединская. СПб., 1998. 303 с.
282. Сайко Е.А. Символизм: культурфилософская рефлексия в книжной культуре конца XIX - начала XX века // Научное и культурное взаимодействие в контексте развития книгоиздания, книгообмена и науки о книге : к 15-летию Центра исследований книжной культуры, материалы Международной научной конференции, Москва, 08–10 ноября 2016 года / Ответственный редактор: В.И. Васильев. Москва: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Научный и издательский центр «Наука» Российской академии наук, 2016. С. 175-182.
283. Сайко Е.А. Серебряный век: философско-культурологические концепты. Символизм : лекция / Е. А. Сайко ; Е. А. Сайко. Москва: МАКС Пресс, 2007. 45 с.
284. Сальникова Е.В. Эволюция визуального ряда в советском кино от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова (Библиотека Журнала исследований социальной политики). М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2010. С. 335–358.
285. Сальникова Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: URSS, 2008. 471 с.
286. Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 582 с.
287. Синявина Н.В., Гриненко Г.В. Социокультурные и эстетические основы соцреализма // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 5. С. 90 – 96
288. Синявина Н.В. Мифотворчество русской художественной интеллигенции 1900-1930-х гг. (на примере творчества К.С. Петрова-Водкина): специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Синявина Наталья Владимировна. Москва, 2004. 24 с.

289. Синявина Н. В. Особенности взглядов советской элиты 1920-1930-х годов на культурную политику России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 1(69). – С. 136-142.
290. Синявина Н.В., Махович Е.В. Модификация реалистического идеала в художественной культуре России 1860-1930-х годов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 5(85). С. 62-72.
291. Синявина Н.В., Махович Е.В. Художественные процессы в социокультурном пространстве России и Китая начала XX века // Культура и образование. 2019. № 3(34). С. 63-73. DOI 10.24411/2310-1679-2019-10308.
292. Синявина Н.В. Структурные элементы и смысловое пространство концепта «Октябрьская революция» // Культурология: имя собственное (к 70-летию Андрея Яковлевича Флиера) / Научная ассоциация исследователей культуры; Научно-образовательное культурологическое общество (Московское отделение НОКО). Москва: ООО «Издательство “Согласие”», 2021. С. 384-399.
293. Синявина Н. В. Динамика образа России в отечественной художественной культуре XIX - начала XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 4(78). – С. 70-77.
294. Новикова А.А. Myths of Soviet values and contemporary Russian TV // Russian Journal of Communication. 2010. № ¾. С. 280–294.
295. Самоделова Е.А. Антропологическая поэтика С.А. Есенина: Авторский житетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянской культуры, 2006. (Сер. Studia philologica). 920 с.
296. Светлов И.Е. Советский скульптурный портрет. Москва: Наука, 1968. 91 с.
297. Семенов Ю.И. О русской религиозной философии конца XIX – начала XX века // Скепсис. [Б.м., б.г.]. URL: http://scepsis.net/library/id_7.html (дата обращения: 10.03.2024).

298. Символы и Емблемата// Библиохроника.рф. URL: <http://библиохроника.рф/Сюжеты/символы-и-емблемата-1705-год> (дата обращения: 10.03.2024).
299. Символы и Емблемата [Амстердам, типография Генриха Ветстейна, 1705] RARUS'S GALLERY. URL: <http://www.raruss.ru/slavonic/slav4/1736-symbols-emblemats-petri.html> (дата обращения: 10.03.2024).
300. Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века. Сборник статей / Ответственные редакторы: доктор философских наук Н.А. Хренов, доктор искусствоведения И.Е. Светлов. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. 462 с.
301. Синявский А.Д. Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003. 418с.
302. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / Под общей ред. Н.И. Толстого. М., 1999.
303. Соболева Н.А. Очерки истории российской символики: От тамги до символов государственного суверенитета. М.: Языки славянских культур; Знак, 2006. 488 с.
304. Соболева Н.А., Артамонов В.А. Символы России. Очерки истории государственной символики России. М.: Панорама, 1993. 208 с.
305. Соболевский Н.Д. Скульптурные памятники и монументы в Москве [Текст] / Н. Соболевский. Москва: Моск. рабочий, 1947. 107 с., 2 л. фронт. (ил.); 22 см. (800 лет Москвы).
306. Спирина Э.М. Философско-антропологическое содержание символа \ Э.М. Спирина. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 336 с.
307. СССР: Жизнь после смерти [Текст] / Под ред. И.В. Глущенко, Б.Ю. Кагарлицкого, В.А. Куренного; Нац. Исслед. Ун-т «Высшая школа экономики».- М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2012. 304 с.
308. Стригалева А.А. Теория композиции в советской архитектуре / [Л. И. Кириллова, А. А. Стригалева, С. О. Хан-Магомедов и др.]; Под ред. Л. И. Кирилловой; ЦНИИ теории и истории архитектуры. М.: Стройиздат, 1986. 255 с.

309. Струмилин С.Г. Проблемы экономики труда / С.Г. Струмилин. М.: Наука, 1982. 471 с.
310. Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Изд. 3-е, испр. и доп. Краткий биографический словарь русского зарубежья / Р.И. Вильданова, В.Б. Кудрявцев, К.Ю. Лаппо-Данилевский. Вступ. ст. К.Ю.Лаппо-Данилевского. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. 448 с.
311. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2004. 991 с.
312. Тетеревлева Т.П. Послереволюционное русское зарубежье, его центры и периферия: теоретические аспекты междисциплинарных исследований. Статья в Вестнике Северного (Арктического) федерального университета 2005. С. 5-15.
313. Толстой В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии / Отв. ред. О. И. Сопоцинский; Ред. колл.: Б. В. Веймарн, А. И. Зотов, Ю. Д. Колпинский, Н. Г. Машковцев; Академия художеств СССР. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 58 с.
314. Троцкий Л. Д. Сочинения. Т. 2, часть 1. Москва-Ленинград, 1925.
315. Троцкий Л.Д. Сочинения [Текст] / Л. Троцкий. Москва: Госиздат; Ленинград: Госиздат, 1925-1927. 24 см. Т. 21: Культура переходного периода. 1927. 520 с.
316. Троцкий Л.Д. Наша первая революции. URL: <http://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotl101.htm> (дата обращения: 10.03.2024).
317. Тумаркин Н. Ленин жив!: Культ Ленина в Советской России: Пер. с англ. СПб.: Акад. проект, 1997. 285 с.
318. Успенский Б.А. Избранные труды, том I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Издательство «Гнозис», 1994. 432 с.
319. Успенский Б.А. Царь и патриарх: харизма власти в России: (византийская модель и ее русское переосмысление) / Б. А. Успенский. М.: Яз. рус. культуры, 1998. 676 с.

320. Уваров С.С. Доклады министра народного просвещения императору Николаю I. URL: http://az.lib.ru/u/uwarow_s_s/text_1847_doklad.shtml (дата обращения: 10.03.2024).
321. Февраль 1917 глазами очевидцев/составл., предисл., комментарии д.и.н. С.В. Волкова. М.: АЙРИС-пресс, 2017. 480 с. (Белая Россия).
322. Фельдман Д.М. Терминология власти: советские политические термины в историко-культурном контексте. М.: ФОРУМ: НЕОЛИТ, 2015. 480 с.
323. Фельдман Д.М. Красные белые: советские политические термины в историко-культурном контексте // Вопросы литературы. М., 2006. № 4. С. 5-25.
324. Хеллман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы / Бен Хеллман; авториз. пер. с английского О. Бухиной. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 560 с.
325. Хорошкевич А.Л. Символы русской государственности. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. 96 с.
326. Хренов Н.А. Символизм в искусстве начала XX века на фоне бифуркационного взрыва в русской культуре // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 2. С. 148-155.
327. Хренов Н.А. Русская революция в контексте истории столкновения цивилизаций // Вопросы культурологии, издательство Панорама (М.). № 12. С. 35-45.
328. Чукуров А.Ю. Искусство как способ интерпретации феноменов повседневности // Интерпретация культурных смыслов: Культурологические исследования 05: сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2005. С. 108-112.
329. Чукуров А.Ю. Механизмы конструирования идентичности в XXI в. (к постановке вопроса) // Мир культуры и культурология: альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Выпуск 6. Санкт-

- Петербург: Научно-образовательное культурологическое общество, 2018. С. 236-240.
330. Чукуров А. Ю. Современные стратегии конструирования идентичности и их репрезентация в художественной культуре конца XX в. – начала XXI в.: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии / Чукуров Андрей Юрьевич, 2022. 368 с.
331. Чуковский К. Собр. соч.: в 15 т. М.: Terra- Книжный клуб, 2006. Т.13: Дневник: 1922–1925 / коммент. Е. Чуковской. 656 с.
332. Чегодаева М.А. Там за горами горя... [Текст] : Поэты, художники, издатели, критики в 1916-1923 годах / Чегодаева М. А. ; РАН Гос. ин-т искусствознания МК РФ. Дмитрий Буланин. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 424 с.
333. Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда [Текст] / И.М. Чубаров; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 344 с.
334. Шалаева Н.В. План советской монументальной пропаганды: проблемы реализации. 1918—1921 годы // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. Вып. История. Вып. 59. № 8 (337). С. 30-35.
335. Шэнь Чжэньхуэй. Очерк китайской культуры / Шэнь Чжэньхуэй; пер. с кит. Фитуни О.Л. М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2019. 319 с.
336. Шубин А.В. Диссиденты, неформалы и свобода в СССР. М.: Вече; 2008. ISBN 978-5-9533-3285-9
337. Эмблемы и символы / Вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. Изд. 2-е, испр. и доп., с ориг. грав. 1811 г. М.: Интрада, 2000. 366 с.
338. Эстетико-культурологические смыслы праздника / Отв. Ред. И.В.Кондаков; Сб. ст. памяти А.И.Мазаева. М.: ГИИ, 2009. 460 с.

339. Шлегель К. Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1919—1945) / Пер. Л. Лисюткина. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 632 с.

340. Ямпольский М. Живописный гнозис. М.: Ш.П. Бреус, 2015. 144 с.: ил.

III. Интернет-ресурсы:

341. «Опыт 1917 года стал неудобен». Режиссер Владимир Хотиненко о своем вкладе в лениниану // Огонек. 09.09.2019. №35. URL: <https://yandex.ru/turbo?text=https%3A%2F%2Fwww.kommersant.ru%2Fdoc%2F4081570> (дата обращения: 10.03.2024).

342. 1917 год на «Российском Давосе»: когда революция закончилась. Экспертная дискуссия гайдаровского форума. URL: http://1917daily.ru/gaidar_forum_discussion/ (дата обращения: 10.03.2024).

343. 1917daily.ru. URL: https://www.facebook.com/1917daily/?ref=page_internal (дата обращения: 10.03.2024).

344. 25 мая 1919 г. Первый парад РККА на Красной площади. URL: <https://www.youtube.com/watch?t=25&v=JIJFQNeMfQM&feature=youtu.be> (дата обращения: 10.03.2024).

345. Беседа режиссера В. Хотиненко с журналистами в преддверии выхода будущего фильма «Меморандум Парвуса». URL: lubnarkom.ru/memorandum-hotinenko (дата обращения: 10.03.2024).

346. Виталий Комар: «Поначалу нас не любили ни в официальном, ни в неофициальном кругу». О самоиронии, саморазрушении и Фемиде с весами.. COLTA.RU (25.02.16). URL: <https://www.colta.ru/articles/art/10227-vitaliy-komar-ponachalu-nas-ne-lyubili-ni-v-ofitsialnom-ni-v-neofitsialnom-krugu> (дата обращения: 10.03.2024).

347. Галина Ельшевская. Как Хрущев дал жизнь неофициальному искусству, а потом сам загнал его в подполье — и что в этом подполье водилось. URL: <https://arzas.academy/materials/1205> (дата обращения: 10.03.2024).

348. Выступление Си Цзиньпина на XIX Всекитайском съезде Коммунистической партии Китая. URL: http://russian.news.cn/2017-11/03/c_136726299.htm (дата обращения: 10.03.2024).
349. Интервью председателя КНР Си Цзиньпина «Российской газете» и ТАСС накануне государственного визита в нашу страну. Российская газета. Федеральный выпуск. 120(7878). URL: <https://rg.ru/2019/06/04/si-czinpin-druzhba-rossii-i-kitaia-izo-dnia-v-den-tolko-krepnet.html> (дата обращения: 10.03.2024).
350. О Серпе и Молоте. URL: <http://www.gazeta-nd.com.ua/rubrics/o-klouny/318.php> (дата обращения: 10.03.2024).
351. О Красной Звезде. URL:<http://hramtroicy.prihod.ru/neopublikovannoe/view/id/1179233> (дата обращения: 10.03.2024).
352. Основатель соц-арта Виталий Комар: «Ирония способна очищать, это в своем роде оружие». URL: <https://daily.afisha.ru/brain/628-ironiya-sposobna-ochishat-eto-v-svoem-rode-oruzhie> (дата обращения: 10.03.2024).
353. Полемика В. Ильина и Н. Бердяева. URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/ilin.html> (дата обращения: 10.03.2024).
354. Постановление Президиума Верховного Совета СССР «Об амнистии в ознаменование 40-й годовщины великой октябрьской социалистической революции». URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5243.htm (дата обращения: 10.03.2024).
355. Пресс-релиз порталу «Русский Мир», по случаю успеха телефильма «Троцкий» в Каннах. URL: <https://russkiymir.ru/en/news/232110/> (дата обращения: 10.03.2024).
356. Тессинг Ян. Энциклопедический словарь Академик. URL: <http://fr.academic.ru/dic.nsf/es/89983/ТЕССИНГ> (дата обращения: 10.03.2024).
357. Энциклопедия Китая. URL: <https://infokitai.com/flag-kitaya.html> (дата обращения: 10.03.2024).

IV. На иностранном языке:

358. Dobrokhotov A. The Revolutions of 1917 in the Philosophy of the Russian Symbolism (April 12, 2017). URL: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2951595 (дата обращения: 10.03.2024).
359. Gary Hamburg ed. with Randall Poole, A History of Russian Philosophy, 1830 - 1930: Faith, Reason and the Defense of Human Dignity (Cambridge, 2010).
360. Figs O.G., Kolonitskii B. I. Interpreting the Russian Revolution: The Language and Symbols of 1917. New Haven; London: Yale University Press, 1999. 198 p.
361. Orlando Figs. Peasant Russia, Civil War: The Volga Countryside in Revolution, 1917-21, 1989.
362. Rex Arvin Wade. The Russian Search for Peace, 1917 (1969).
363. Rex Arvin Wade. The Russian Revolution, 1917 (2000).
364. Rex Arvin Wade. The Bolshevik Revolution and Russian Civil War (2001).
365. Joel Carmichael. A Short History of the Russian Revolution (Nelson, 1964).
366. Wendy Z. Goldman. Women, the state, and revolution: Soviet family policy and social life, 1917-1936 (1993).
367. Russian Revolutions «rock n roll star» Trotsky gets centenary TV series. URL: <https://www.theguardian.com/world/2017/nov/03/russian-revolutions-rocknroll-star-trotsky-gets-centenary-tv-series> (accessed: 10.03.2024).
368. Russian TV series claims Jewish Trotsky masterminded bloody 1917 revolution. URL: <https://www.timesofisrael.com/russian-tv-series-claims-jewish-trotsky-masterminded-the-bloody-1917-revolution> (accessed: 10.03.2024).
369. What Happened During the Russian Revolution of 1917. URL: <https://www.thoughtco.com/the-russian-revolution-of-1917-1779474> (accessed: 10.03.2024).
370. Russian Revolution – Facts & Summary. URL: <https://www.history.com/topics/russian-revolution> (accessed: 10.03.2024).
371. Red Star Over Russia: A Revolution in Visual Culture. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Kd_GHlMkwpQ (accessed: 10.03.2024).

Приложение



Рис. 1. Герб РСФСР 1918 г.



Рис. 2. Герб РСФСР, 1923 г.



Рис. 3. Герб СССР, 1923 г.

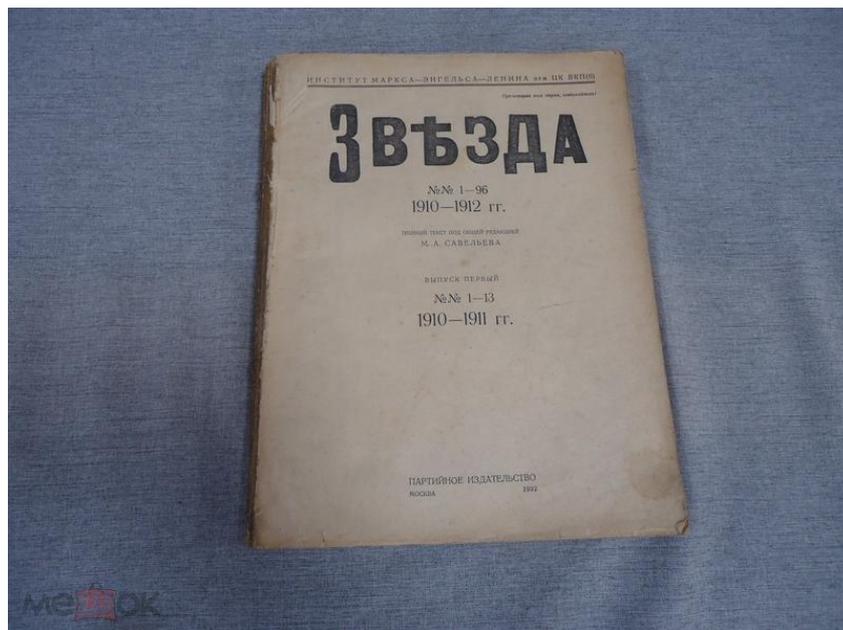


Рис. 4. Газета «Звезда»

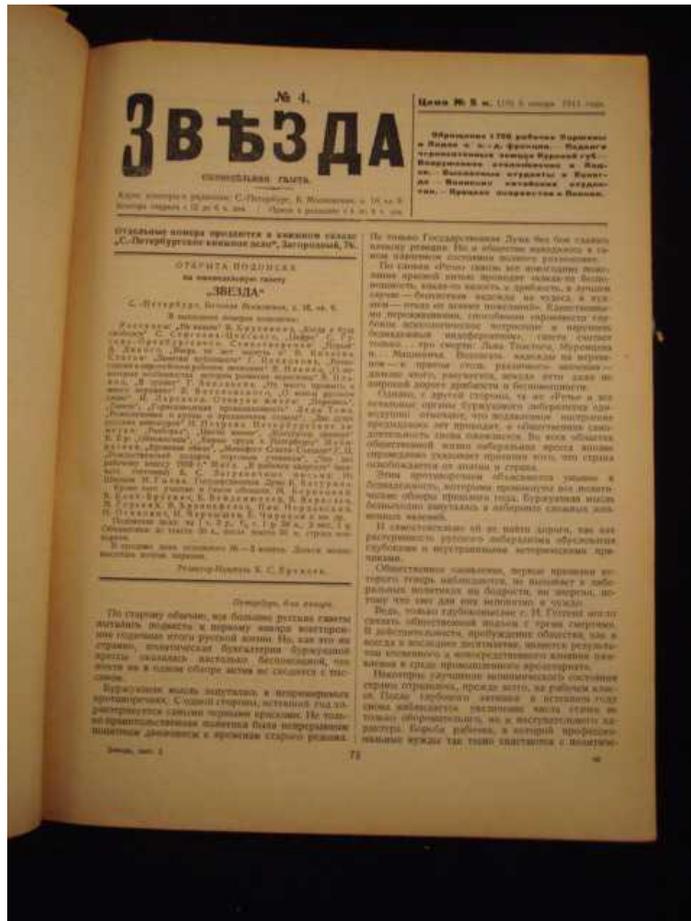


Рис. 5. Газета «Звезда»

Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика.
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Смотри, Товарищ!
ВОТ  **КРАСНАЯ ЗВЪЗДА**

Ее носит красно-армейцы на фуражках. Она — отличительный знак красно-армейца.

КРАСНАЯ ЗВЪЗДА — знак Красной Армии.

Почему Красная Армия носит КРАСНУЮ ЗВЪЗДУ?
 Потому, что каждая армия носит изображение того, чему она служит.
 Что такое изображала кокарда старой армии? Она изображала ленту из царского флага и сияла лучей.
 И обозначала то, что солдат служит царю.
 И прежде армия служила царю и по его приказу, убивала крестьян и рабочих и помогала помещикам и буржуазии угнетать народ, пользоваться его трудом и, ничего не давая, жить за его счет.

Что же изображает КРАСНАЯ ЗВЪЗДА? СЛУШАЙ, ТОВАРИЩ!
 Знаешь ты сказку, как жила-была на свете красная девочка — Правда?
 Была она прекрасна-распрекрасна и на лбу у нее звёздка горела.
 От сияния той звёзды светало было на свете, всё люди по правде жила, всё жилось хорошо, и всё всего хватало было, никто никого не убивал и не обижал.
 И жила-была на свете черная Кривда.
 Завидя она людей светить и счастье у них видеть.
 Пыталась потемнела к Правде и украла у нее звёздку.
 Украла и под спуд спрятала.
 И сразу темно стало на блонд свете.
 И в темноту стали темные люди свои темные делюшки обильничать. Стали слабых обижать, все добро у них отнимать, да на себе работы заставляли.
 Стала Кривда царить на всей земле.
 И стала блонд Правда зречуть.
 — Люди добрые, идите ко мне звёздку.
 Берите звёздку. Берите свету Правды миру!
 И нашёлся добрый молодец, пошел искать звёздку правды, аступая в бой с Кривдой, долго боролся с ней.
 Наконец измученный, весь израненный и орожденный одолел Кривду и отнял у ней спрятанную звёздку.
 Превратил эту звёздку себе на лоб и пошел к Правде...
Вот, что означает Красная Звезда Красной Армии!

А злые люди, сторонники Кривды, ищали ему итти и старались отнять у него звёздку и своим потушить ее.
 Но добрый молодец всё правду, всё зряго разогнал и аринел к Правде и принёс ей звёздку.
 И своим стало светло на свете и даже люди, сторонники Кривды, от света разблалась, как сомы или мыши летучия, попрятались по темным углам и врондам.
 И снова всё жилось по правде.
 И снова всё стало хорошо и правильно жить при свете звёзды правды!

Слышал ты эту сказку, товарищ?
 Так вот Красная Звезда красной армии это — ~~Звезда~~ Правда! А красно-армейцы это всё доброе молодцы, что с ариндой и её сторонниками злыми людьми-угнетателями борются за то, чтобы на земле правда царствовала и чтобы всё угнетенным, всё обиженым ариндой, всё блондам и трудившимся хорошо и прилично жилось.
 Потому на красно-армейской звёздке и изображены плуг и молот.
 Плуг пазарь-мушкет.
 Молот молотобойца-работого.
 Это значит, что красная армия борется за то, чтобы звёздка правды светила пазарь-мушкету и молотобойцу-работогому, чтобы для них была воля и доля, отды и хлеб, а не одна только мушкет, мушкет и безпрерывная работ.
 И всё, кто хочет, чтобы Правда Кривду одолела, чтобы звёздка правды всё блондам и трудившимся всегда светила, чтобы им легкая жизнь была...
 Всё должны в Красную Армию итти, себя на лоб **красную звёздку** прикрывать и с сторонниками Кривды — царями, князьями, помещиками да буржуазными бороться!

Всё под КРАСНУЮ ЗВЪЗДУ, товарищ!
 Ибо она есть звёздка правды!
 Она есть звёздка освобождения всё трудившимся от голода, труда, войны, нищеты и рабства.
 Она есть звёздка счастья всё блондам, крестьян и рабочих.

Издано ВОЕННОГО ОТДЕЛА Штаба Центр. Ист. Ком. Сов. Р., С. К. и К. Дирекции.
 Москва, Типограф. 11.

Рис. 6. Листовки 1918 г.

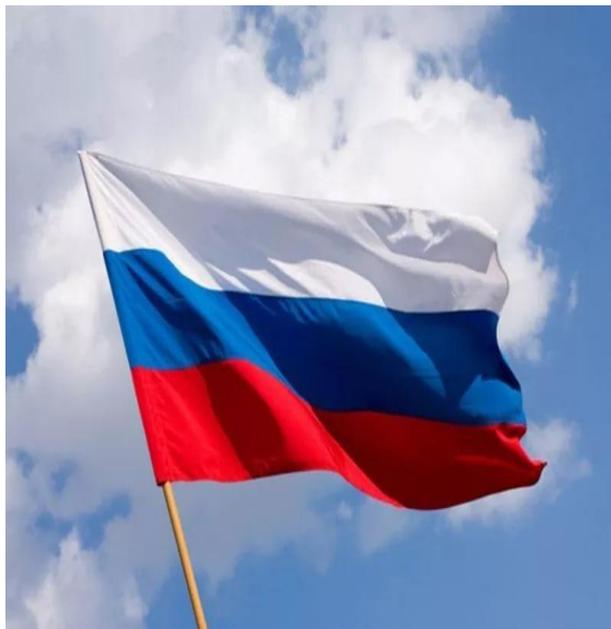


Рис. 7. Флаг РФ, 1993 г.



Рис. 8. Герб РФ, 1993 г.



Рис.9. Флаг и герб КНР, 1949 г.



Рис. 10. Флаг и герб СССР, 1923 г.

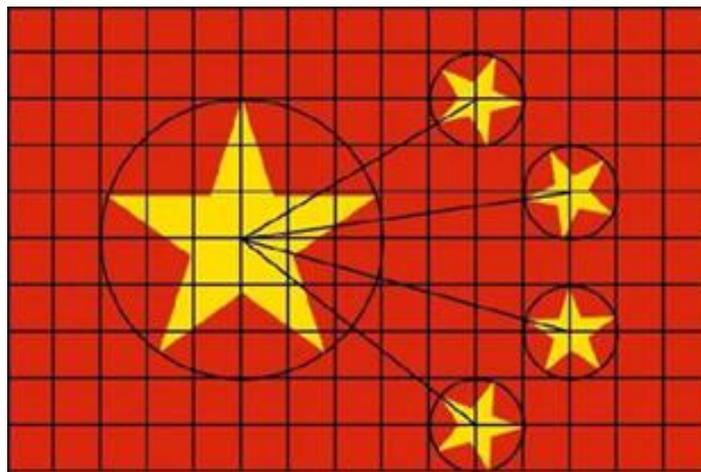


Рис. 11. Звезда на флаге КНР, 1949 г.

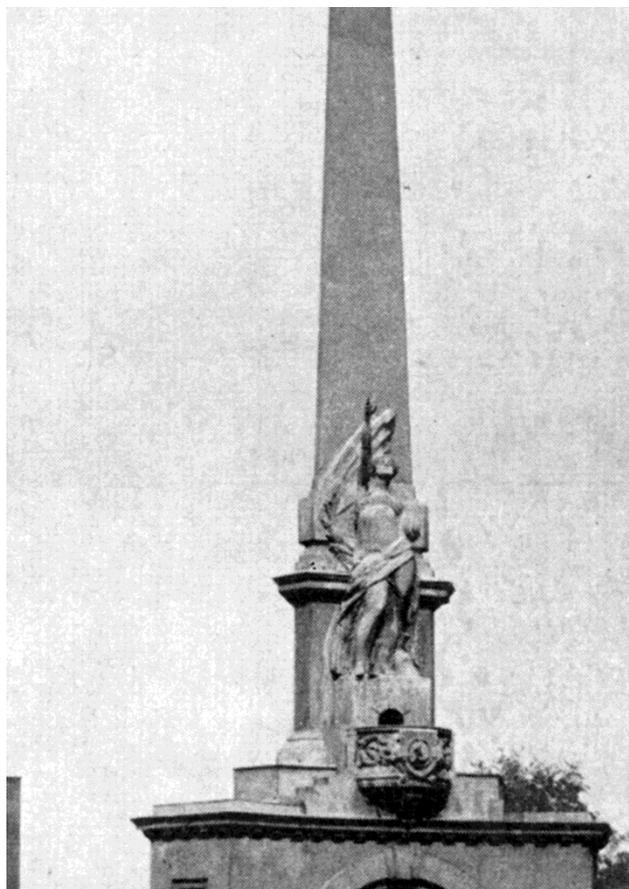


Рис. 12. Монумент советской конституции, 1919 г.



★ pastvu.com/110505

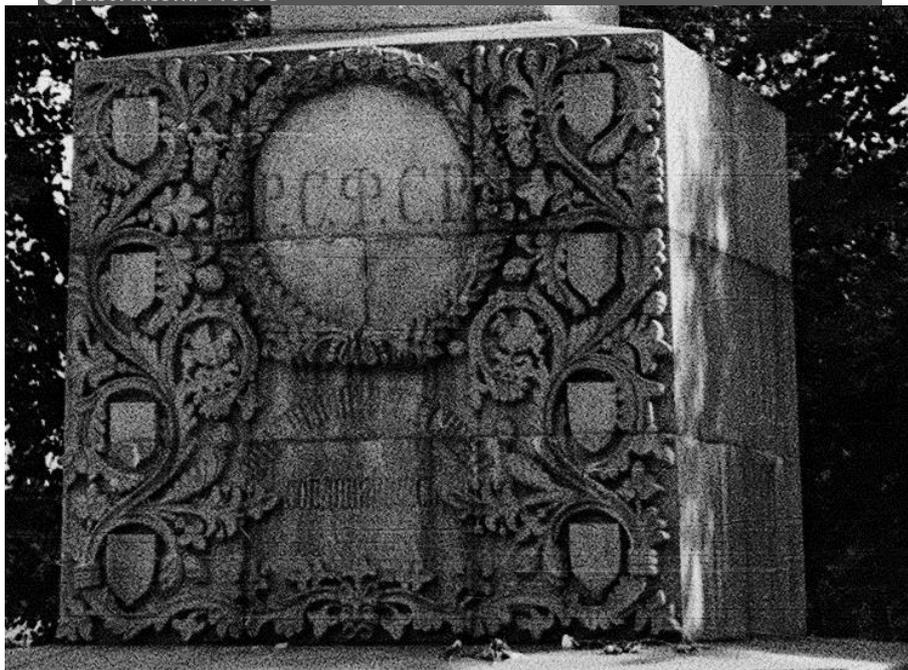


Рис. 13. Памятник «Революционным мыслителям и деятелям борьбы за освобождение трудящихся», 1918 г.



Рис. 14. Обелиск «В память 300-летия воцарения Дома Романовых», 1917 г.

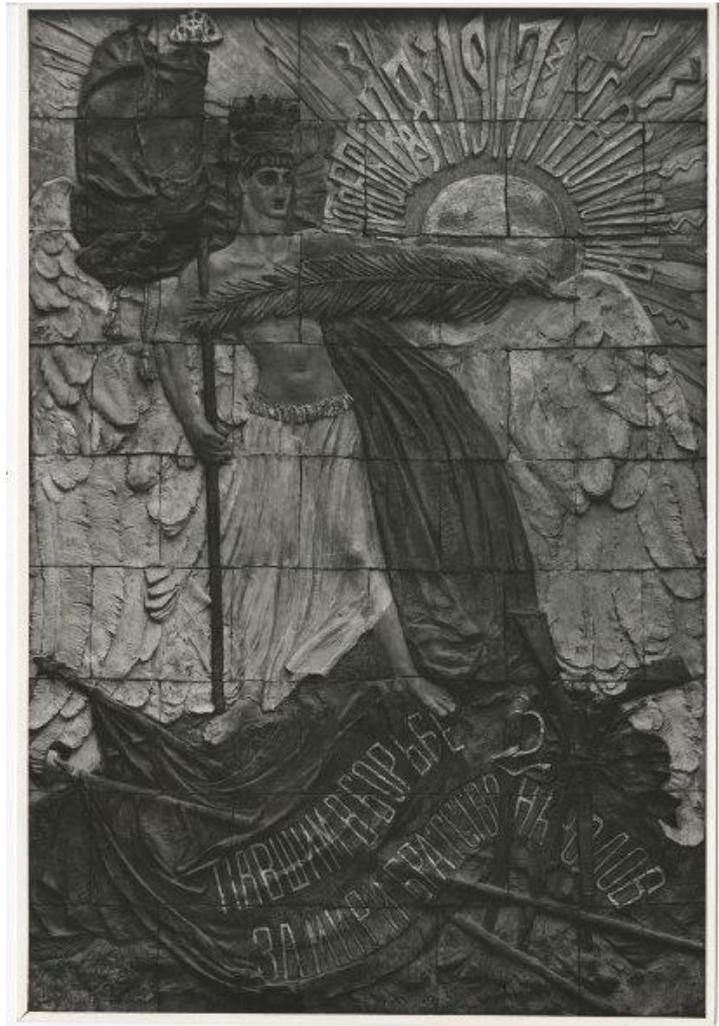


Рис. 15. Барельеф «Павшим в борьбе за мир и братство народов», С. Коненков, 1918 г.

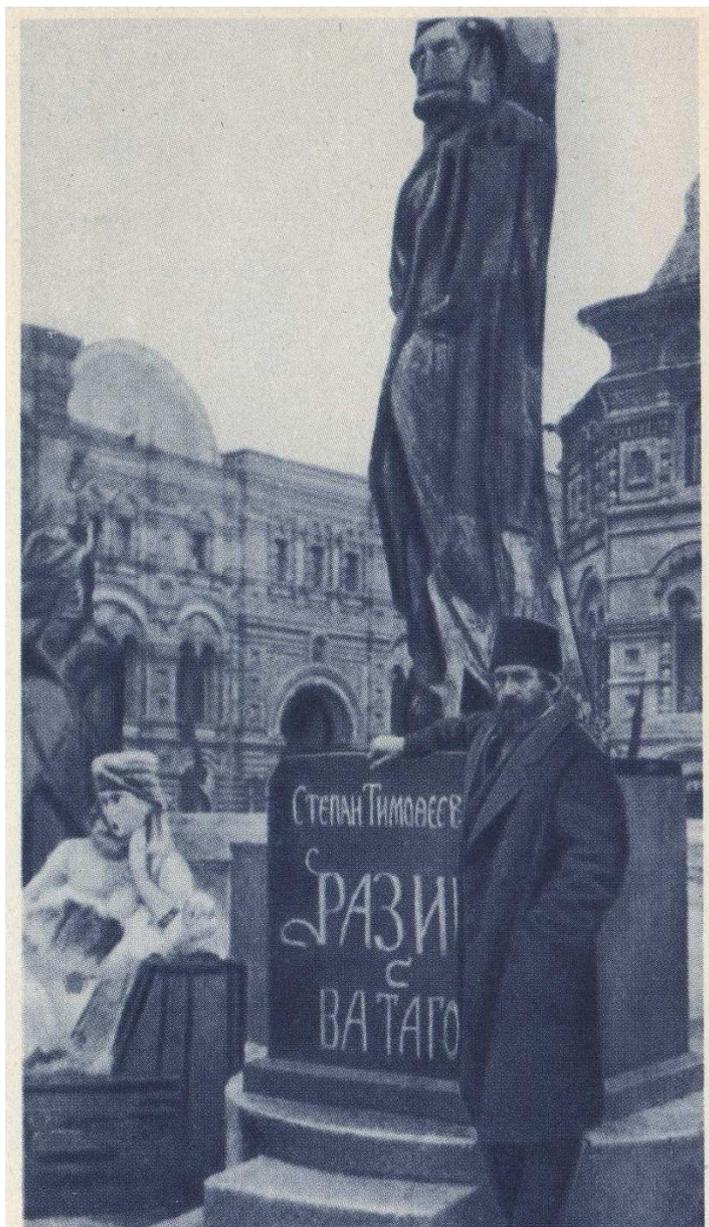


Рис. 16. Памятник Степану Разину, С. Коненков, 1919 г.



Рис. 17. Открытие памятника С. Разину на Красной площади, выступление В.И. Ленина



Рис. 18. Открытие памятника Д. Гарibaldi, К. Зале, 1919 г.

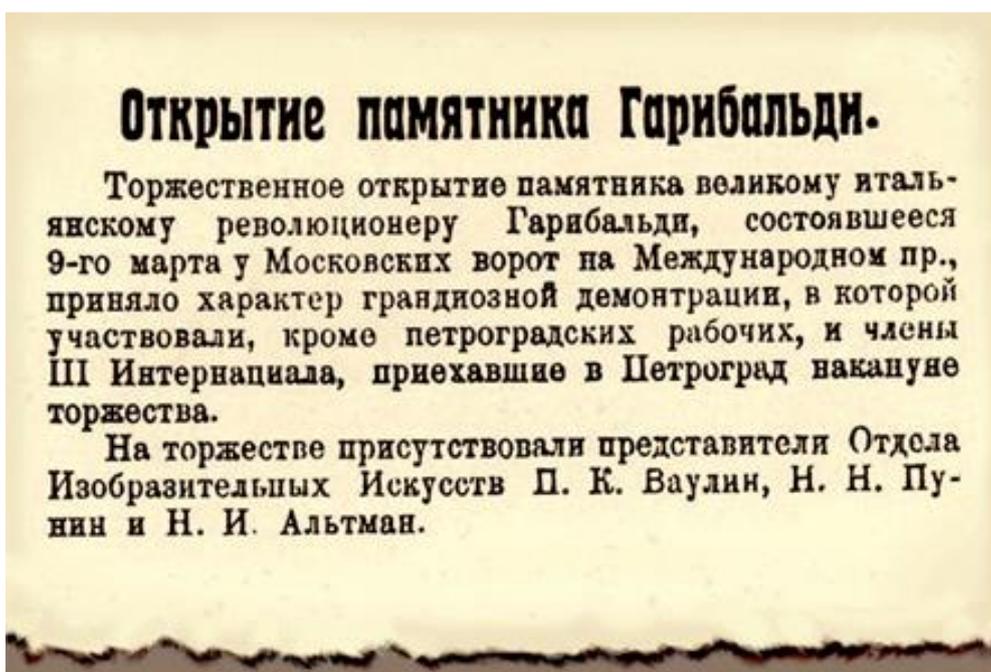


Рис. 19, вырезка из газеты «Петроград», 1919 г.



Рис. 20. «Пламя революции», В. Мухина, 1922 г.



Рис. 21. «Рабочий и колхозница», 1937 г.

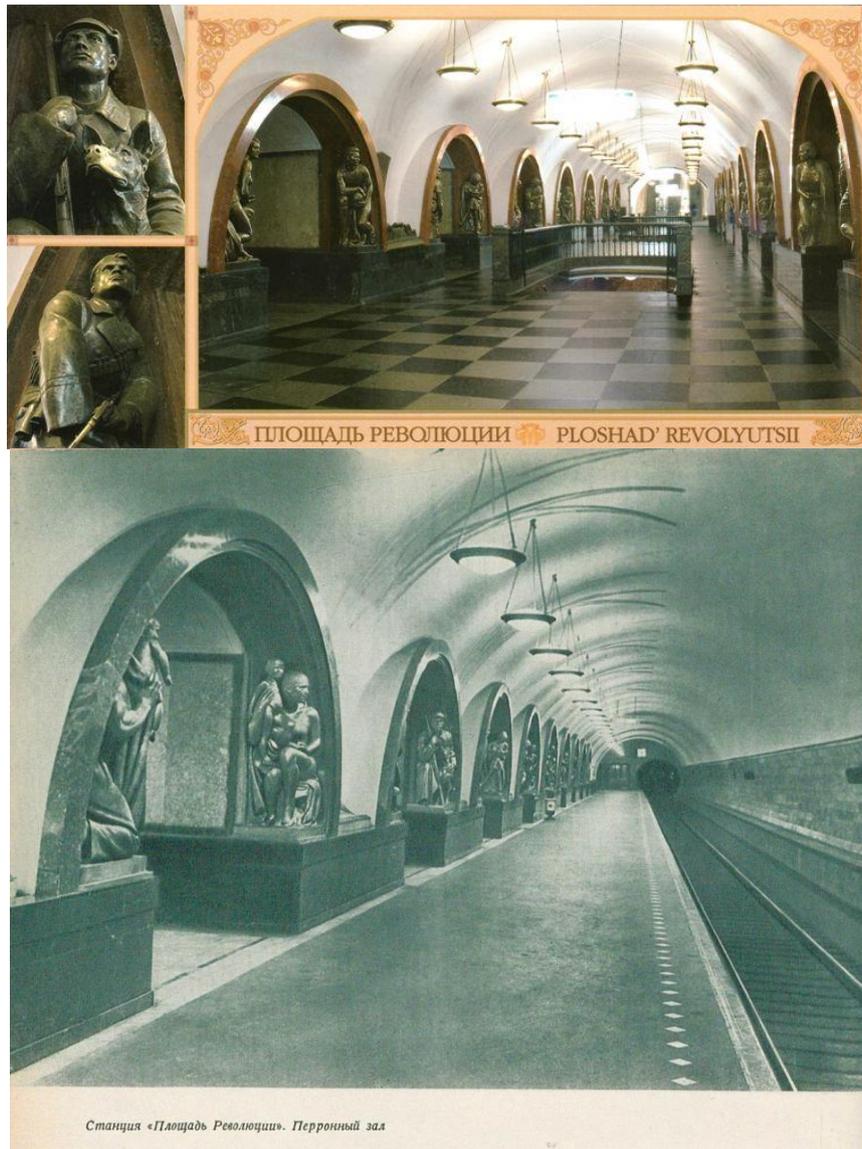


Рис. 22. Проект станции «Площади Революции», Матвей Манизер



Рис. 23. Мозаики, посвященной 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции на станции «Площадь Революции»



Рис. 24. Проект станции «Белорусская» (кольцевая), Н. Быкова и И. Таранов



Рис. 25. Фрагмент мозаичного полотна, посвященного жизни белорусского народа в период СССР



Рис. 26. Станция «Комсомольская» (кольцевая), 1952 г.

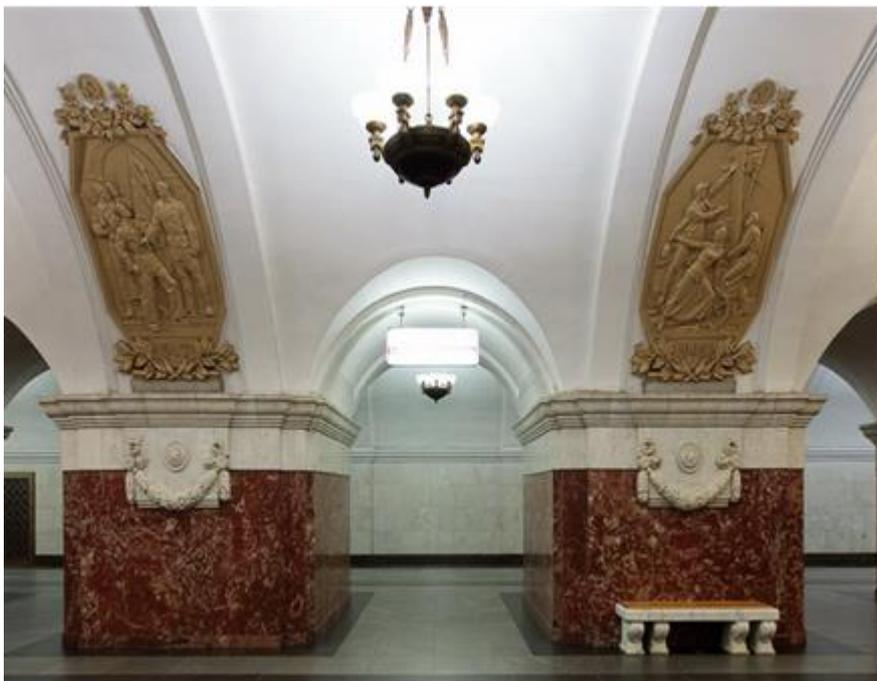


Рис. 27. Станция «Краснопресненская», 1954 г.



Рис. 28. Фрагмент панно, посвященного революции 1905 г. на станции «Краснопресненская»



Рис. 29. Фрагмент панно, посвященного революции 1917 г. на станции «Краснопресненская»



Рис. 30. Статуя вождей революции – В. И. Ленина и И. В. Сталина (до 1960-х годов)



Рис. 31. Проект станции «Киевская», Е.И. Катонин



Рис. 32. Портреты И. В. Сталина до 1953 г.

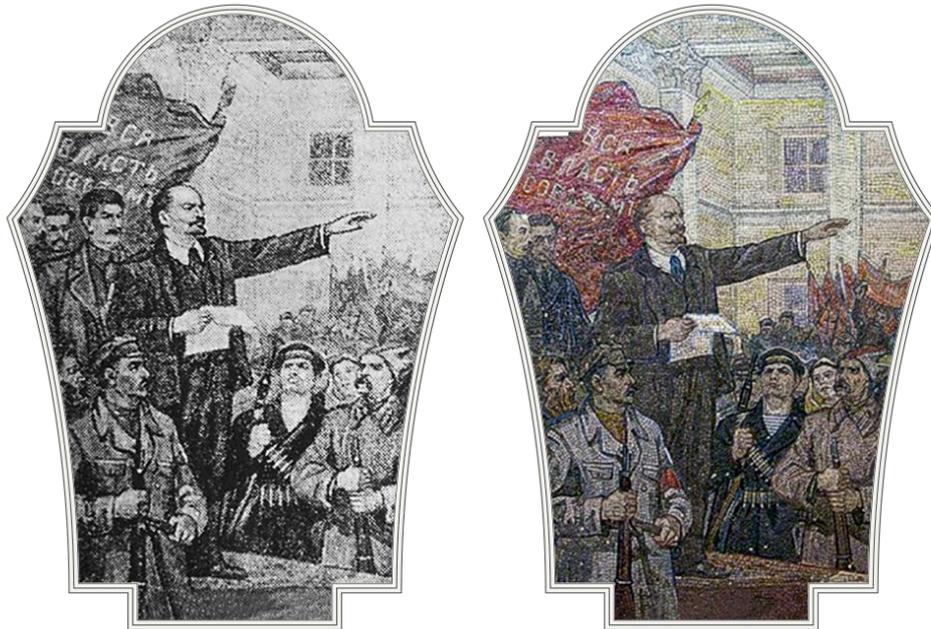
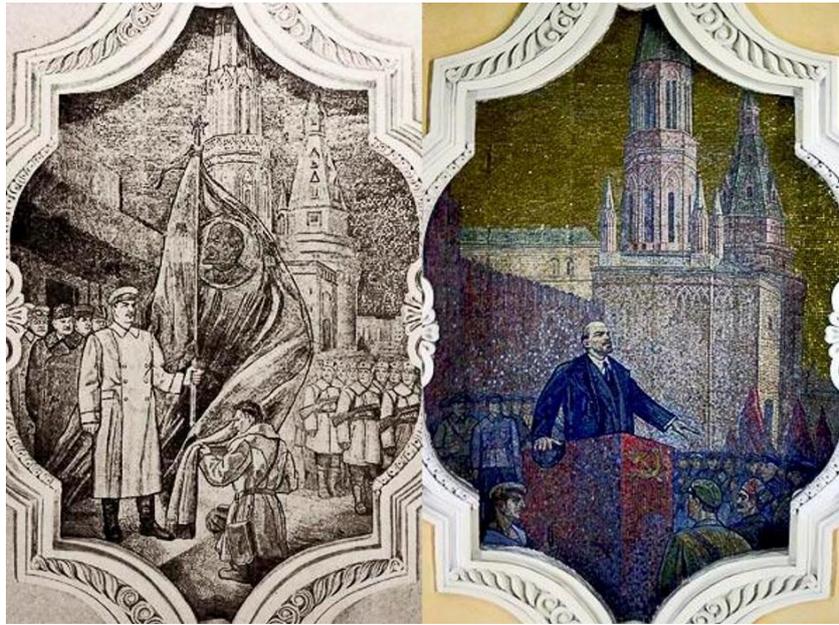


Рис. 33. Фрагмент переделанного изображения после 1956 г.

Народный Комиссариатъ
по
иностраннымъ деламъ.

№

191 г.

г. Петроградъ

Проектъ декрета о введеніи въ Россій-
ской республикѣ западно-европейскаго кален-
даря.

Въ цѣляхъ установленія въ Россіи одинаковаго со всѣ-
ми почти народами исчисленія времени, Советъ Народныхъ Ко-
миссаровъ постановляетъ ввести по истеченіи января мѣсяца
сего года въ гражданскіе ^и обиходъ ^и новый календарь. Въ силу
этого:

- 1/ Первый день послѣ 31 января сего года считать не 1-ымъ февраля, а 14-ымъ февраля, второй день - считать 15-ымъ и т. д.
- 2/ Сроки всѣхъ обязательствъ, какъ по договору, такъ и по закону, которые наступили бы по до сихъ поръ действовавшему календарю, между 1 и 14 февраля, считать наступившими между 14 и 27 февраля, путемъ прибавленія къ каждому соотвѣствующему сроку 13 дней.
- 3/ Сроки всѣхъ обязательствъ, которые наступили бы, по до сихъ поръ действовавшему календарю, между 14 февраля и 1 іюля с. г., считать по желанію ^{отъ} каждой изъ сторонъ наступившими на 13 дней позже.
- 4/ Сроки всѣхъ обязательствъ, которые наступили бы, по до сихъ поръ действовавшему календарю, начиная съ 1 іюля с. г. считать наступившими въ тѣ же самыя числа и по вводимому новому календарю.

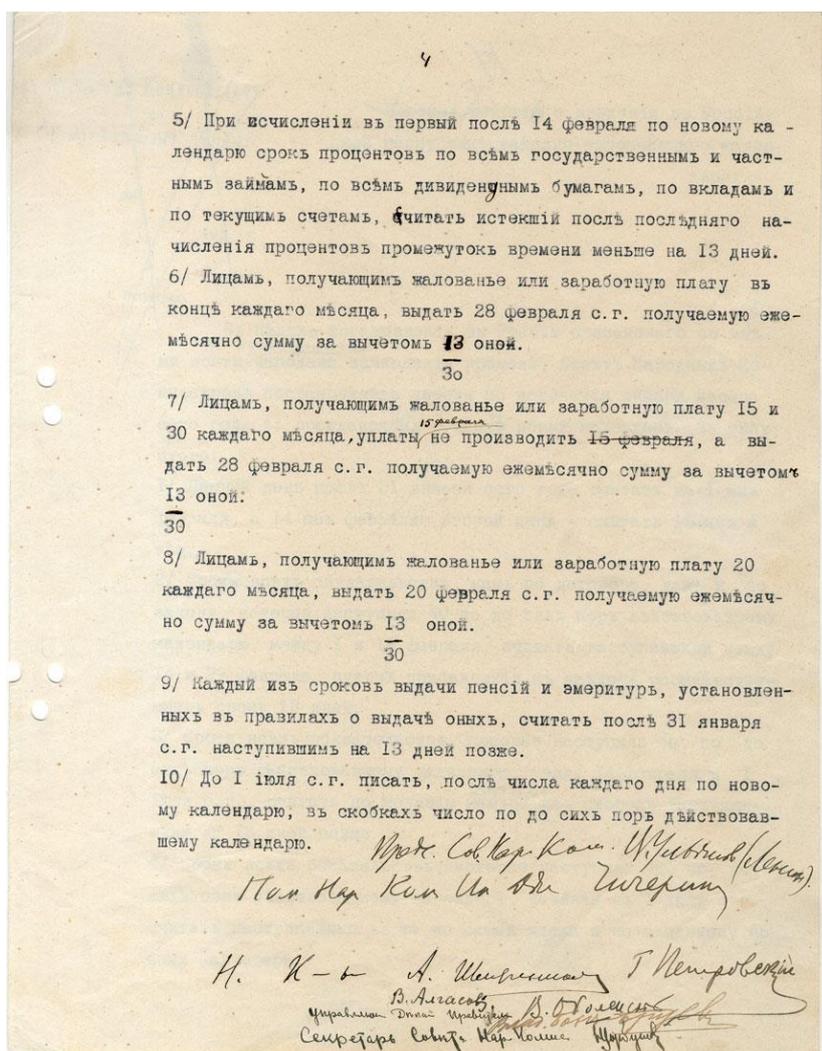


Рис. 34. «Декрет о введении в Российской республике западноевропейского календаря», 1918 г.

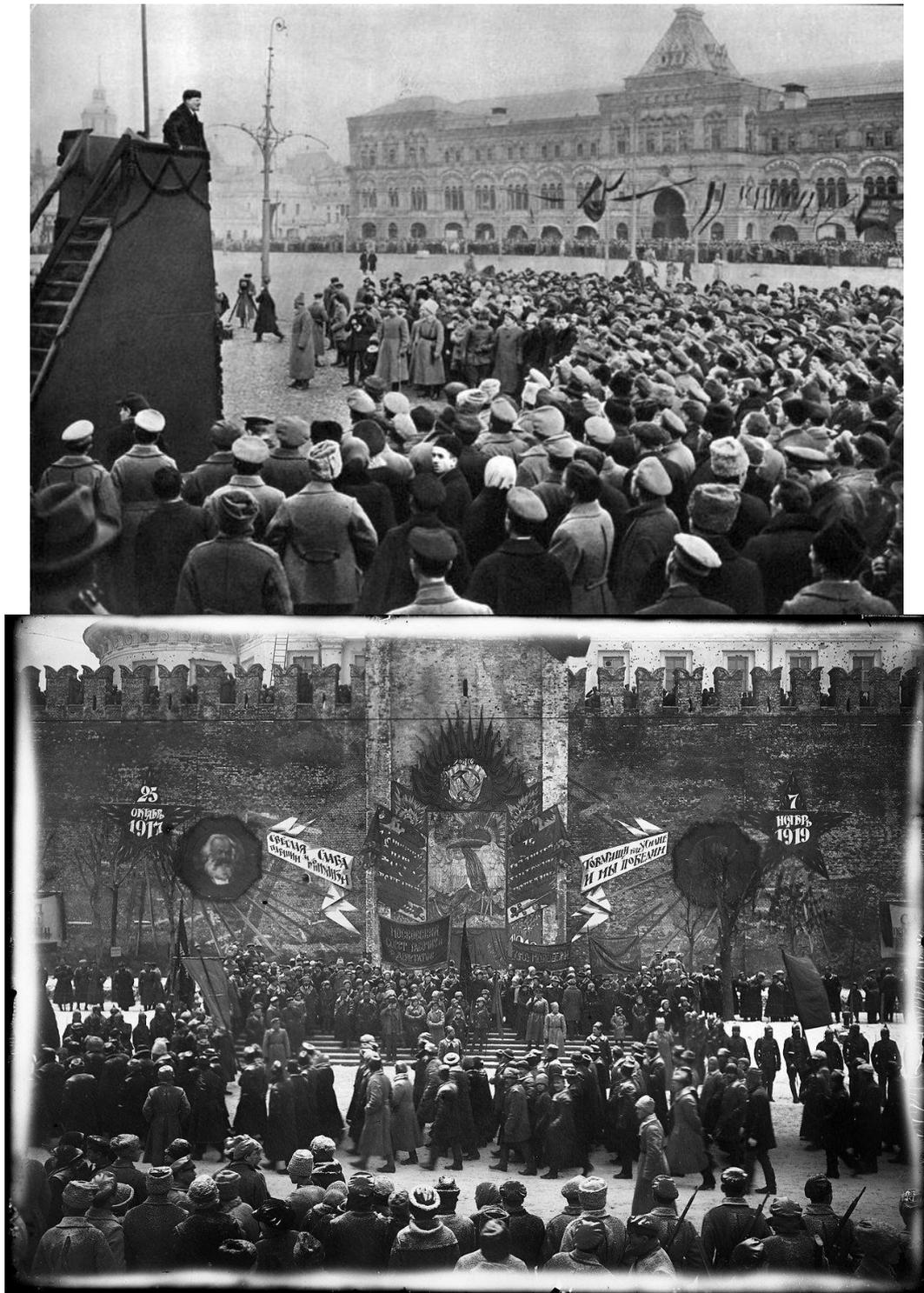


Рис. 35. Парад 7 ноября, 1919 г.



Рис. 36. Парад 7 ноября, 1941 г.



Рис. 37. Женский митинг, 1917 г.



Рис. 38. Открытая демонстрация на 1 мая, 1918 г.



Рис. 39. Пример воспитания молодежи в духе атеистической идеологии



Рис. 40. Плакат «Хлеб нам даст только Красная Армия», 1919 г.



Рис. 41. Плакат «Отступая перед Красной Армией, белогвардейцы жгут хлеб», 1919 г.



Рис. 43. Плакат «Крестьянин», 1920 г.



Рис. 44. Плакат «Красный подарок белому пану», 1920 г.



Рис. 45. Плакат «Дружно за общее дело», 1919 г.



Рис. 46. Плакат «За единую Россию», 1919 г.

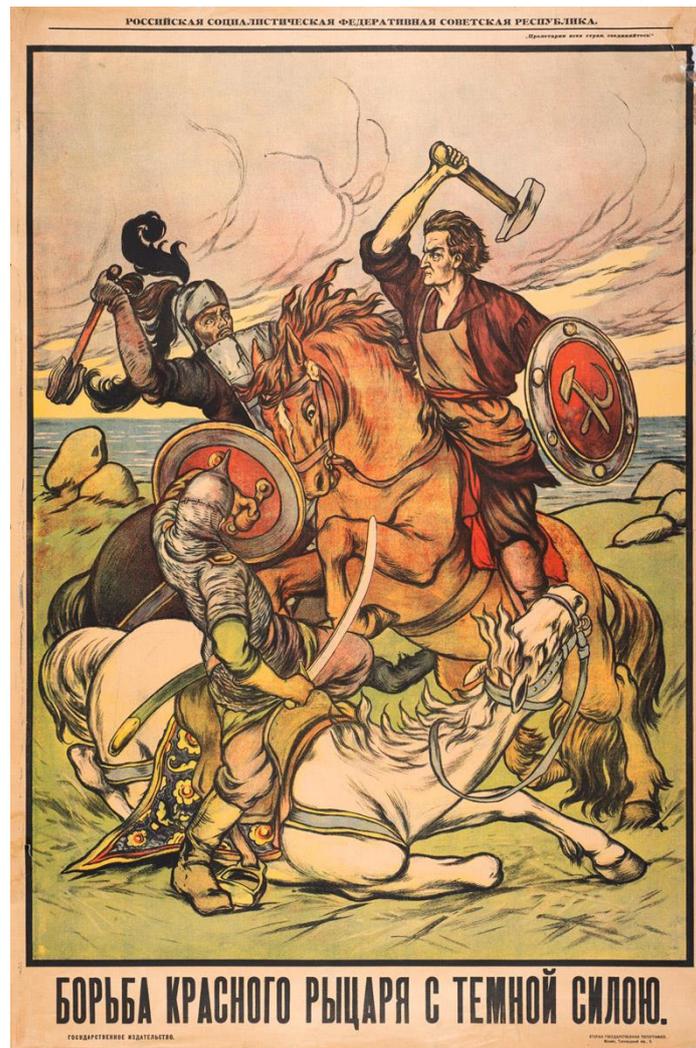


Рис. 47. Плакат «Борьба красного рыцаря с темной силою», 1919 г.

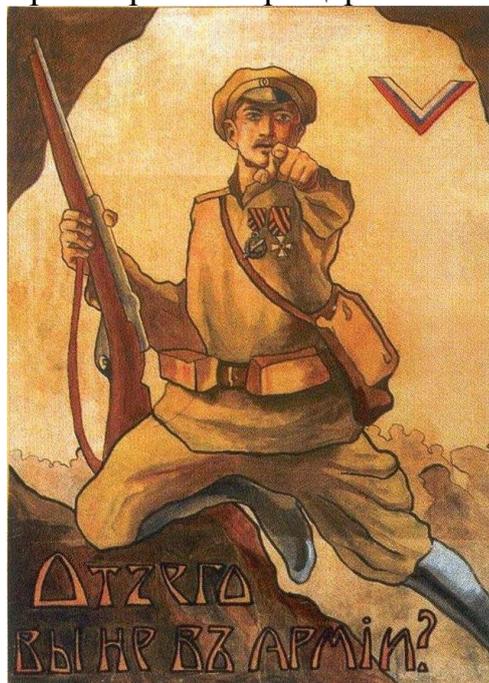
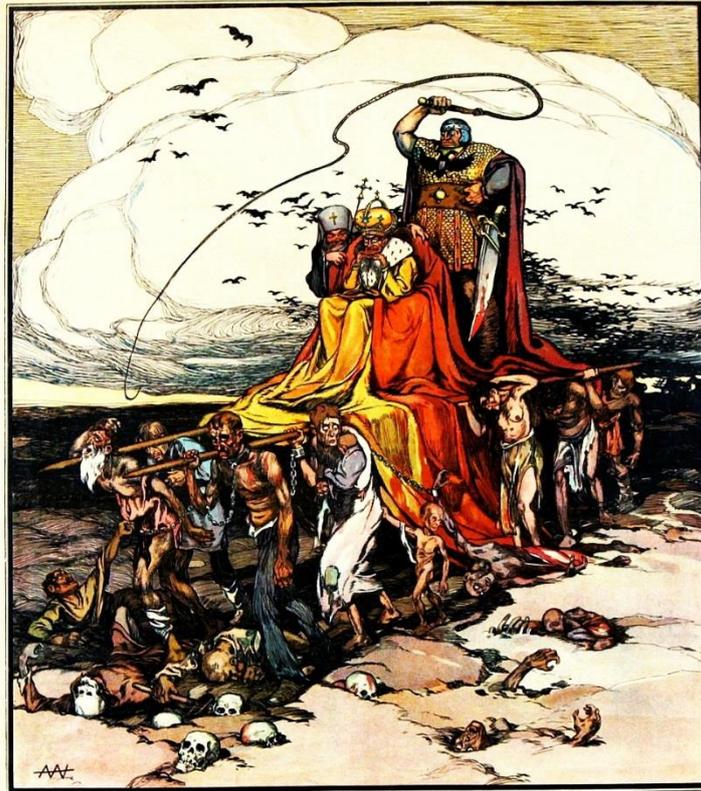


Рис. 48. Плакат «Отчего Вы не в Армии?»», 1919 г.



Рис. 49. Плакат «Ты записался добровольцем?», 1920 г.

Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика.



ЦАРЬ, ПОП И БОГАЧ

НА ПЛЕЧАХ У ТРУДОВОГО НАРОДА.

Три владыки, три господина мира едут на плечах рабочих и крестьян по тощей разоренной земле, по трупам и костям погибших бедняков. Эти три владыки — царь, поп и жадный, ненасытный богач-капиталист. В руках у капиталиста — бич, на боку у него висит меч, покрытый кровью. Бичом он хлещет рабочий народ, заставляет тащить проклятую ношу. Мечом он гонит народ на войну, на бойню. Пускай бедняки завоеют скуд в чужих странах новые земли и богатства. Так было раньше в России. Теперь рабочие и крестьяне сбросили жадных кровопийц! Но во Франции, Англии, Америке короли, попы и богачи

еще уцелели. Они гонят теперь свои полки на Россию, хотят помочь царскому отродью, попам, кулакам снова сесть на шею русского народа. Рабочие и крестьяне! Хотите ли вы опять проливать для грабителей пот и кровь? Хотите ли жить в голоде и холоде и отдавать бездельникам все свои богатства? Хотите ли опять катать на своих плечах царя, попов, помещиков, богачей? Если не хотите, отбивайте поход иностранных королей и богачей. Помогите Советской власти, давайте побольше хлеба, работы, солдат в Красную Армию! Поднимайтесь все защищать свою власть, землю и волю!

ЦАРЬ, ПОП И БОГАЧ

НА ПЛЕЧАХ У ТРУДОВОГО НАРОДА.

Три владыки, три господина мира едут на плечах рабочих и крестьян по тощей, разоренной земле, по трупам и костям погибших бедняков.

Эти три владыки — царь, поп и жадный, ненасытный богач-капиталист.

В руках у капиталиста — бич, на боку у него висит меч, покрытый кровью. Бичом он хлещет рабочий народ, заставляет тащить проклятую ношу. Мечом он гонит народ на войну, на бойню. Пускай бедняки завоеют ему в чужих странах новые земли и богатства.

Так было раньше в России. Теперь рабочие и крестьяне сбросили жадных кровопийц! Но во Франции, Англии, Америке короли, попы и богачи

еще уцелели. Они гонят теперь свои полки на Россию, хотят помочь царскому отродью, попам, кулакам снова сесть на шею русского народа.

Рабочие и крестьяне! Хотите ли вы опять проливать для грабителей пот и кровь? Хотите ли жить в голоде и холоде и отдавать бездельникам все свои богатства? Хотите ли опять катать на своих плечах царя, попов, помещиков, богачей?

Если не хотите, отбивайте поход иностранных королей и богачей. Помогите Советской власти, давайте побольше хлеба, работы, солдат в Красную Армию! Поднимайтесь все защищать свою власть, землю и волю!

Рис. 50. Плакат «Мщение царям», 1918 г.

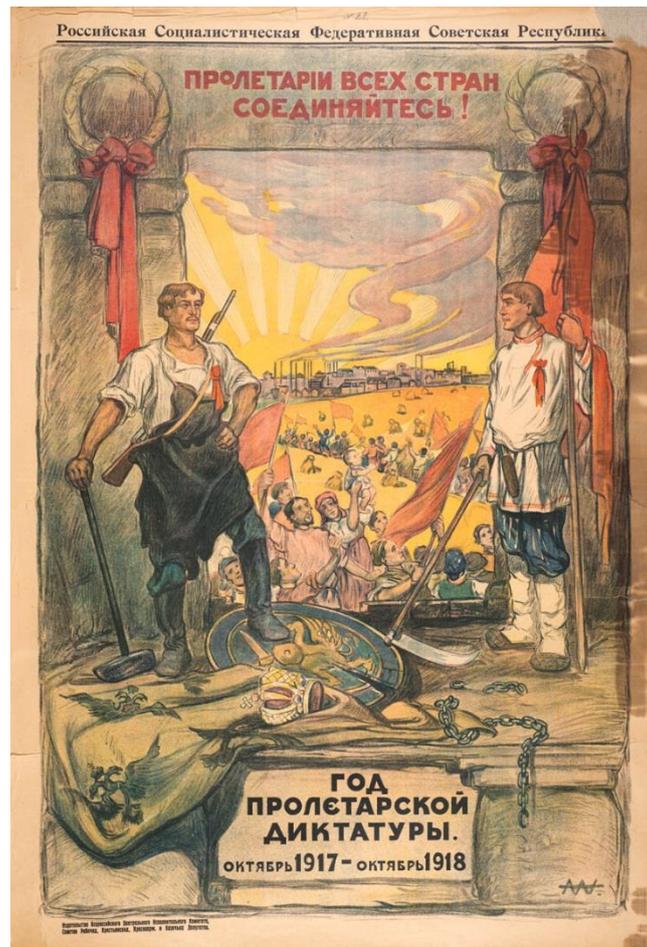


Рис. 51. Плакат «Год пролетарской диктатуры», 1918 г.



Рис. 52. Плакат «Товарищ Ленин очищает Землю от нечисти», 1919-1920 гг.



Рис. 53. Плакат «До Октября. 1917. После Октября», 1920 г.



Рис. 54. Плакат «Разруха и армия труда», 1920 г.



Рис. 55. Плакат «Красный пахарь», 1920 г.



Рис. 56. Плакат «Каждый удар молота – удар по врагу», 1920 г.



Рис. 58. Плакат «Самодержавный строй», 1917 г.



Рис. 59. Плакат «Советская Репка», 1920 г.



Рис. 60. Окна Роста №132, июль 1920 г.

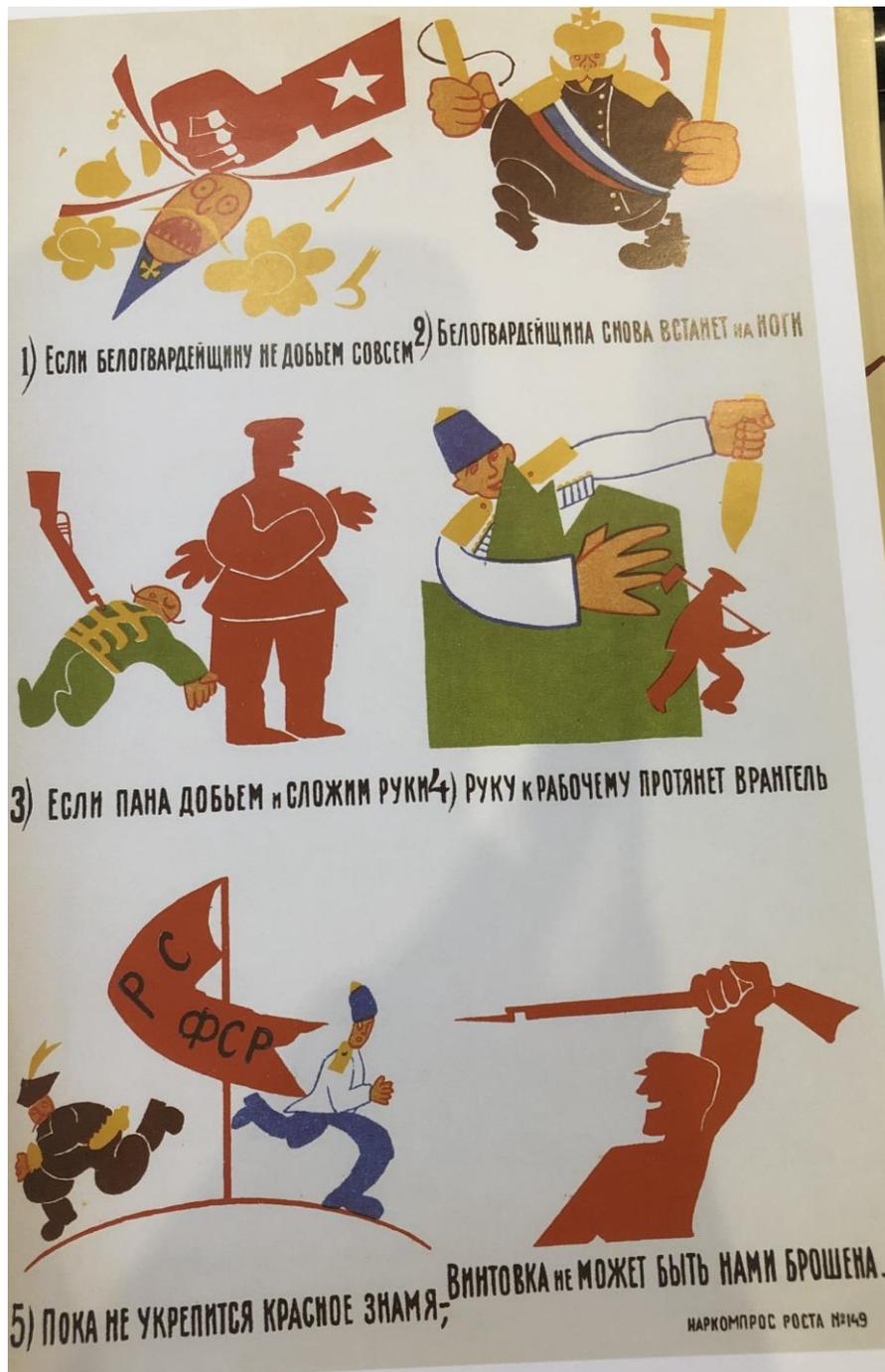


Рис. 61. Окна Роста №149, июль 1920 г.



Рис. 62. Окна Роста №355, конец сентября - начало октября 1920 г.



Рис. 63. Окна Роста №362, конец сентября – начало октября 1920 г.



Рис. 64. Окна Роста №536, ноябрь 1920 г.



Рис. 65. Окна Роста №498, ноябрь 1920 г.



Рис. 66. Окна Роста ГПП №4, февраль 1921 г.



Рис. 67. Окна Роста ГПП №12, февраль 1921 г.



Рис. 68. Окна Роста ГПП №183, май 1921 г.



Рис. 69. Окна Роста ГПП №265, конец июля - начало августа 1921 г.



Рис. 70. Окна Роста ГПП №157, апрель 1921 г.

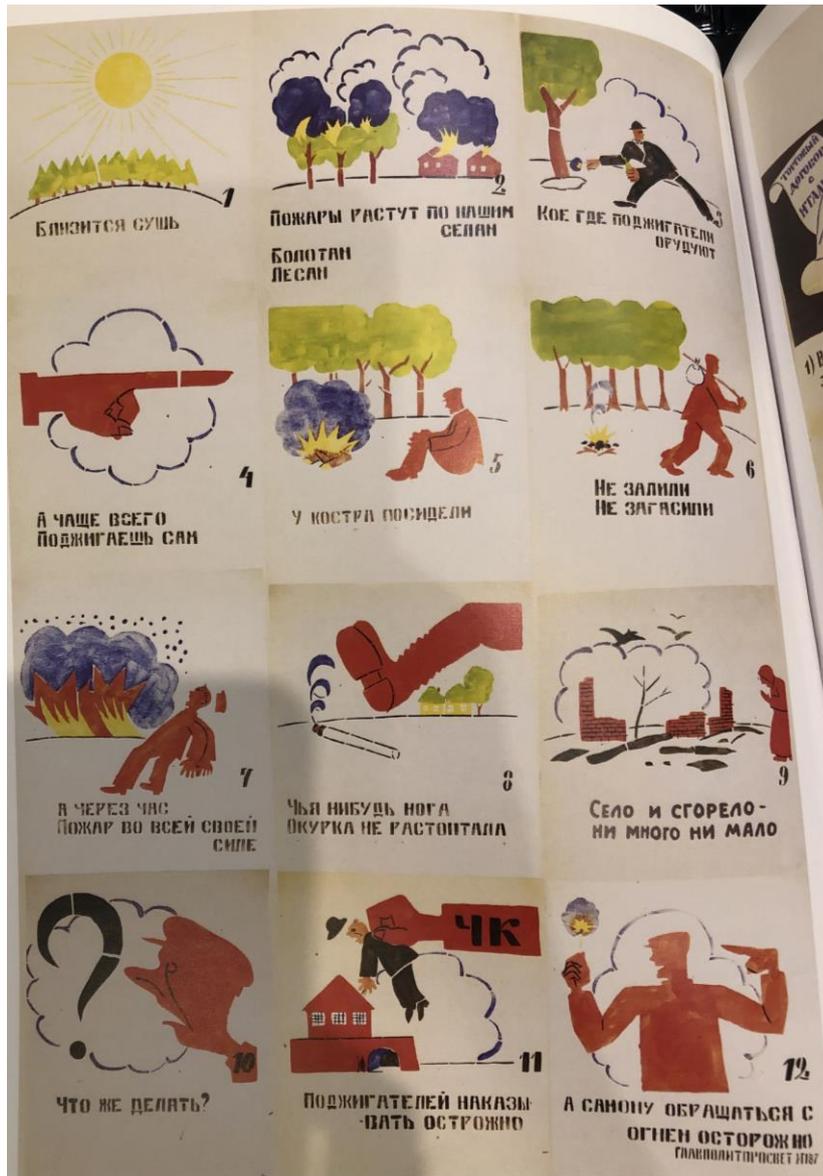


Рис. 71. Окна Роста ГПП №187, май 1921 г.



83



Парад войск Всеобуча 1919 года. Строй красных бойцов обходит с соратниками Владимир Ильич Ленин. Молодая Красная Армия испытывала тогда нужду в одежде, продовольствии. Не хватало и боевого опыта.

Но именно они, совершившие Великую Революцию, сумели защитить ее от врагов, наступавших со всех сторон. В честь этих полков 7 ноября разливается на Красной площади красное море знамен.

Рис. 71. Парад, посвященный всенародному шествию физкультурников и рабочих отрядов Всеобуча, 25 мая 1919 г.



Рис. 72. «В.И. Ленин в Смольном», И.И. Бродский 1937

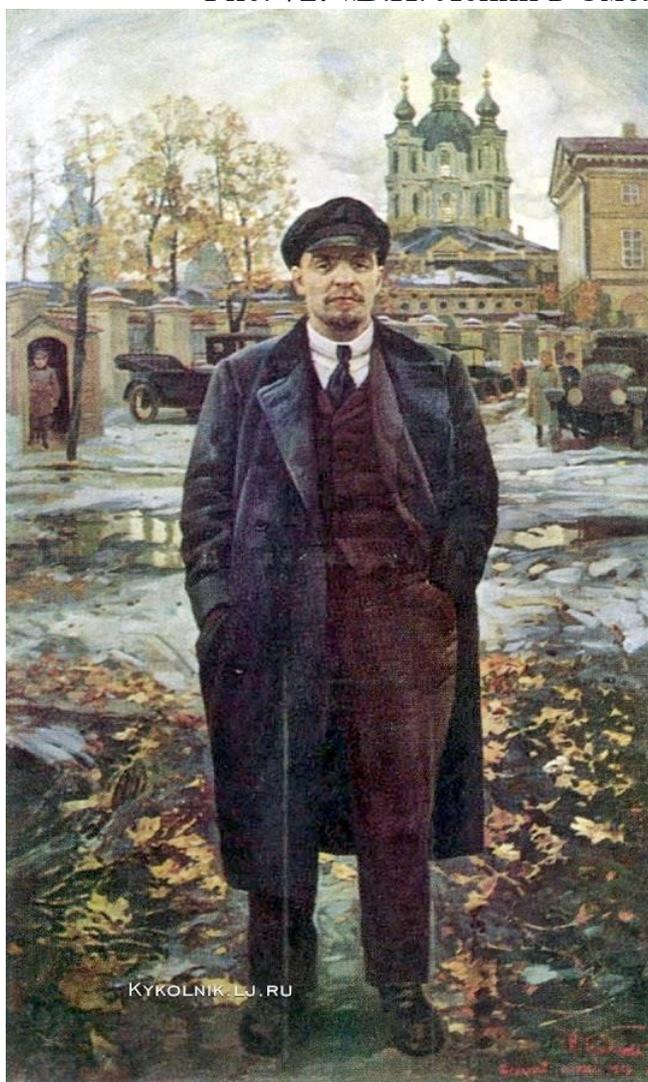


Рис. 73. «В.И. Ленин на фоне Смольного», И.И. Бродский, 1925

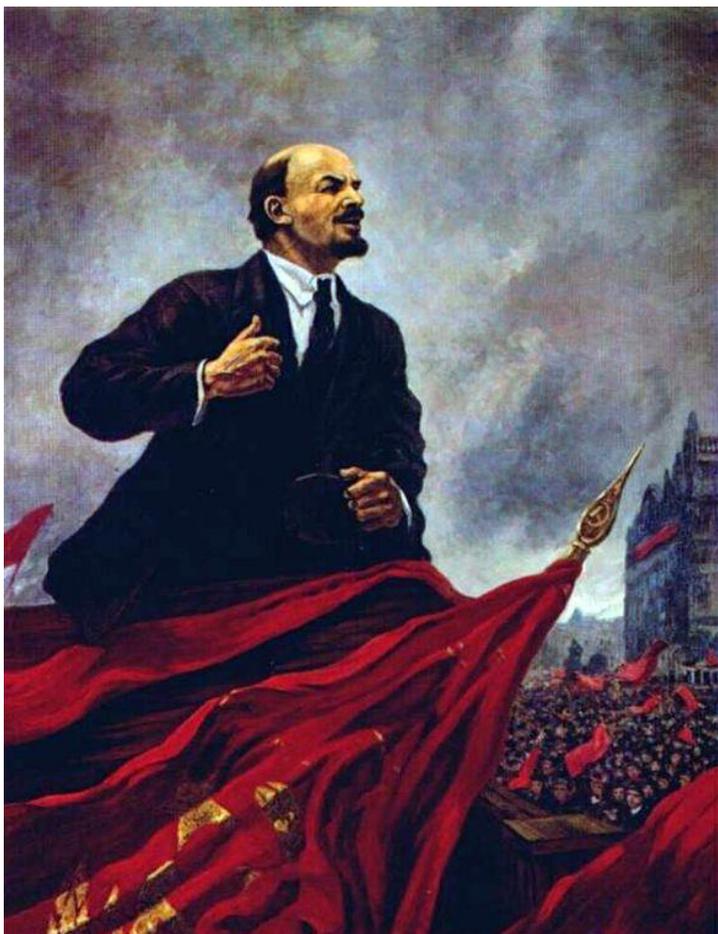


Рис. 74. «Ленин на трибуне», А. М. Герасимов, 1929—1930



Рис. 75. «В.И. Ленин среди крестьян села Шушенское», В.Н. Басов, 1953 г.



Рис. 76. «В. И. Ленин и Н. К. Крупская среди крестьян дер. Горки в 1921 году», Н.А. Сысоев, 1949 г.



Рис. 77. «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна»), К.С. Петров-Водкин, 1920 г.



Рис. 78. «После боя», К.С. Петров-Водкин, 1923 г.



Рис. 79. «Смерть комиссара», К.С. Петров-Водкин, 1928 г.



Рис. 80. «Утро офицера царской армии», Кукрыниксы 1938 г.



Рис. 81. Медаль «Третья годовщина Великой Октябрьской социалистической революции»



Рис. 82. Медаль «8-й съезд Советов Российской Советской Федеративной Социалистической Республики»



Рис. 83. Платежное обязательство «100 рублей золотом», 1923 г.



Рис. 84. Денежный знак «15000 рублей», 1923 г.



Рис. 85. Казначейский билет «1 рубль золотом», 1924 г.



Рис. 86. Медаль «30 лет Великой Октябрьской социалистической революции», 1947 г.



Рис. 87. Государственный денежный знака номиналом 25000 рублей, 1923 г.



Рис. 88. Билет «Три червонца»



Рис. 89. Казначейский билет «5 рублей золотом»



Рис. 90. Медаль «Жизнь и деятельность В.И. Ленина. За ленинской правдой. План коллективизации сельского хозяйства. 1918 года», 1957 г.



Рис. 91. Медаль «40 лет Великой Октябрьской социалистической революции», 1957 г.



Рис. 92. Медаль «Вторая годовщина Великой Октябрьской социалистической революции»



Рис. 93. Плакета (медаль) «Последнее подполье В.И. Ленина близ станции Сестрорецк 17 июля 1917 г.», 1925 г.



Рис. 94. Медаль «Жизнь и деятельность В.И. Ленина. Ленин в Разливе. Август-сентябрь 1917 г.»



Рис. 95. Медаль «Жизнь и деятельность В.И. Ленина. Ленин на Втором съезде Советов. 25 октября 1917 г.»



Рис. 96. В. Мухина «Рабочий и колхозница», 1937 г.