

**“РОДИНА-МАТЬ”
В ИСТОРИИ РОССИИ****В.Б.Аксенов**

Аксенов Владислав Бэнович (Москва, Россия) — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института Российской истории РАН; Email: vlaks@mail.ru

**ОТ РОДИНЫ-ЦАРИЦЫ К РОДИНЕ-БАБЕ:
ОСОБЕННОСТИ ФЕМИНИННОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ РОССИИ
В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

В статье рассматривается динамика женских образов России в годы Первой мировой войны в контексте модернизации гендерных отношений. Автор отмечает, что еще в период первой революции символом народного бунтарства становится образ русской бабы, который в годы Первой мировой войны оттесняет как абстрактные модернистские женские типажи, так и образ России в виде царицы. Воспевая активное женское начало, новую телесность, выраженную здоровой фертильностью, он становится антагонистическим декадентским женским типажам и в будущем оказывается эталоном при рождении образа Родины-матери.

Ключевые слова: Первая мировая война, революция, репрезентация, «Родина-мать», лубок, пропаганда, патриотизм.

V.B. Aksenov

Vladislav Benovich Aksenov (Moscow, Russia) — PhD in Historical Sciences, Senior Researcher at the Institute of the Russian History of the Russian Academy of Sciences; Email: vlaks@mail.ru

**FROM THE MOTHERLAND AS TSARINA
TO THE MOTHERLAND AS BABA:
DEVELOPMENT OF THE FEMININE ALLEGORIES OF RUSSIA
IN THE WORLD WAR I**

The article deals with development of Russia's female allegories in the time of World War I in the context of modernization of gender relations in Russian society. The author demonstrates that the image of Russian peasant-woman, baba, became a symbol of Russian revolt during the Russian revolution of 1905-1907. In the time of World War I this image served as an allegory of Russia, being in competition with both abstract modernist female images and image of Russia as a tsarina. The author makes suggestion that the image of baba, symbolizing active, fertile female type, later contributed to the creation of visualizing Motherland in the Soviet culture.

Keywords: World War I, Revolution, Representations, the Motherland, Popular print, Propaganda, Patriotism.

**“РОДИНА-МАТЬ”
В ИСТОРИИ РОССИИ**

Фемининные образы России, эксплуатировавшиеся в годы Первой мировой войны, были связаны с несколькими традициями. Прежде всего, это уходящая в историю Древней Руси религиозная практика почитания Богородицы как покровительницы России. Во-вторых, это в значительной степени определявшееся религиозным дискурсом переосмысление природы России многими религиозными философами, в которой они усматривали женское начало [20]. В-третьих, это изменения гендерной структуры и гендерных отношений в империи начала XX века, вытекавшие из процессов урбанизации и неизбежной феминизации общества. С последним было сопряжено возрастание роли женщин в годы войны, связанное с оттоком мужского населения и объективной необходимостью их включения в сферу мужского труда. Сплетение всех этих пластов можно обнаружить в вербальной и невербальной (прежде всего визуальной) символике России начала XX века. В настоящей статье речь преимущественно пойдет о социальной подоплеке фемининной символики России эпохи модернизации и особенностях функционирования этих образов в обществе военного времени.

Рубеж XIX – XX столетий ознаменовался изменениями в различных сферах общества. Эпоха модерна оказалась тесно связанной с научно-техническим прогрессом, новым вектором социальной динамики, в которой заметную роль играли гендерные отношения. Динамику данных отношений условно можно рассмотреть в трех направлениях: борьба за расширение юридических прав женщин (правовая сфера); изменение репродуктивно-брачного поведения (социальная сфера); появление новой телесной эстетики (культурная сфера). Как следствие – на смену женским образам XVIII – XIX вв. приходят новые женские типы. Если традиционным для предшествующей эпохи женским типом был тургеневский образ Лизы Калитиной – набожной, строгой к себе и окружающим молодой девушки, ушедшей в монастырь после провала первых в жизни любовных планов, то в литературно-художественном пространстве эпохи модерна появляются другие эталоны; распространение получают чувственно-эротические образы декадентствующих дам [2].

«Сексуальная революция» не ограничивалась одной только культурно-эстетической сферой. В России изменялись традиции брачного поведения. Хотя в начале XX века в империи господствовал традиционный тип брачности (ранняя и всеобщая), наметился достаточно явный переход к нуклеарным отношениям как норме семейной жизни. Естественно, что ценности нуклеарной буржуазной семьи утверждались, в первую очередь, среди городских слоев и, особенно, в среде интеллигенции. Но на рубеже веков изменения брачности коснулись в целом всех образованных слоев общества. Л.Н.Толстой в образе Анны Карениной уже в 70-е гг. XIX в. рефлексировал по поводу уходящих в прошлое патриархальных ценностей, но если для XIX в. «каменинский тип» все же являлся исключением, то с начала XX в. он становится нормой в городской субкультуре.

В отечественной беллетристике начала XX века рождался новый тип социально-активной женщины. Она не обязательно соответствовала идеалам феминизма, но обязательно восставала против подчиненной роли в отношениях с мужчинами: будь то философские либо политические дебаты, или любовные отношения. Критика неоднозначно воспринимала образы новых героинь, и нередко в адрес писателей-певцов «сексуальной революции» – Ф.Сологуба, А.Арцыбашева, А.Каменского – раздавались обвинения в порнографичности. Одна из самых известных героинь А.Каменского, автора скандально известной теории «социализации красоты», Леда рассуждала о появлении нового типа женщин – «женщины - донжуан», – за которой не нужно ухаживать (это ее оскорбляет), она не уступает мужским мольбам (Леда не видела разницы, между теми кто «отдается беззаветно» и теми, кто торгует собой), а сама ищет, заво-

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ

евывает и берет [12, с.175]. Эти взгляды явно пересекались с взглядами феминисток на право сексуального самоопределения [см. подробнее: 21], а также находили поддержку в философской литературе. В.Розанов в работе «Семейный вопрос в России» доказывал огромное значение смены изжитых форм супружества свободными любовными отношениями, основанными на естественной чувственности людей [19]. Позиция Розанова в целом соответствовала ценностям «сексуальной революции»; на рубеже веков в русском обществе распространились всевозможные движения за свободную любовь, стоявшие на позициях полной свободы в смене партнеров и нередко пропагандировавшие публичные занятия сексом [см. подробнее: 2].

Эмансипированные модницы были постоянными героинями довоенного рекламного плаката. Например, плакат-анонс декадентского бала-маскарада 1901 г. в залах Санкт-Петербургского благородного собрания не обошелся без образа экзальтированной декадентки в годах, а на рекламе табачной фабрики Я.М. Серебрякова в Омске под сенью экзотического растения лежала курящая, томная брюнетка (Илл.1).



Илл.1. Поль Ассатуров. Афиша бала-маскарада «Монстр» в залах Санкт-Петербургского Благородного собрания. 1901

Нужно отметить разнообразие композиционных решений, использовавшихся художниками-модернистами, а также их колористические эксперименты. Достаточно высокий художественный уровень ряда рекламных плакатов был определен расцветом жанра иллюстрации, в котором работали такие знаменитые европейские художники, как А.Муха и Г.Климт. В России расцвет символизма и жанра иллюстрации, в частности, был связан с деятельностью объединения «Мир искусства», основанного А.Н.Бенуа и С.П.Дягилевым. В «Мир искусства» так же входили известные иллюстраторы Е.Лансере, К.Сомов, Л.Бакст; тесно сотрудничал с мирискусниками И.Билибин. «Сексуальная революция» начала XX века нашла отражение в живописи символизма, привнеся в него эротизм, расширив представления о телесном. Наиболее полно эстетика модерна применительно к женским образам, вероятно, была выражена в работах Бакста, создававшего эскизы костюмов театральных постановок, а также в творчестве Сомова, заметное внимание уделявшего теме плотских утех мужчин и женщин (например, в иллюстрациях к «Книге маркизы»).

Вместе с тем, женские декадентствующие образы искусства Серебряного века оказывались безжизненно-холодными, чересчур эстетизированными. Не случайно А.Эткнд в каче-

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ

стве одной из значимых черт эпохи отмечает андрогинность: «Новое религиозное сознание пыталось соединить мужское и женское, природное и культурное, земное и небесное в единых мистико-эротических образах» [26, с.73]. Кроме того, поиски новых фемининных образов в контексте модернистских течений литературы и живописи в большей степени соответствовали социодинамике городской субкультуры, оставаясь далекими от крестьянского мира. Визуальному мышлению крестьянских слоев более соответствовали либо реалистические женские типы, знакомые по повседневной жизни (типаж хозяйствующей крестьянки), либо сказочно-архетипические образы крестьянских девиц, цариц, боярынь, либо иконописные типажи Богородицы (как в официальном иконописном, так и сектантском канонах), которые мало походили (за исключением отдельных сектантских традиций) на сексуально-самоопределяющихся декадентов. Примечательно, что крестьяне, развешивая в своих избах портреты царствующих особ, получивших особое распространение в эпоху правления Николая II, всматриваясь в них, искали индивидуальные особенности изображенных, нередко вынося вердикты относительно их умственных, нравственных качеств, отторгая чуждые народному визуальному мышлению образы [см. подробнее: 3; 9]. Большой популярностью в крестьянской среде пользовалась лубочная открытка, сочетавшая иконописные приемы (например, обратная перспектива, использование «чистых» цветов) с реалистическим изображением конкретных героев Первой мировой войны.

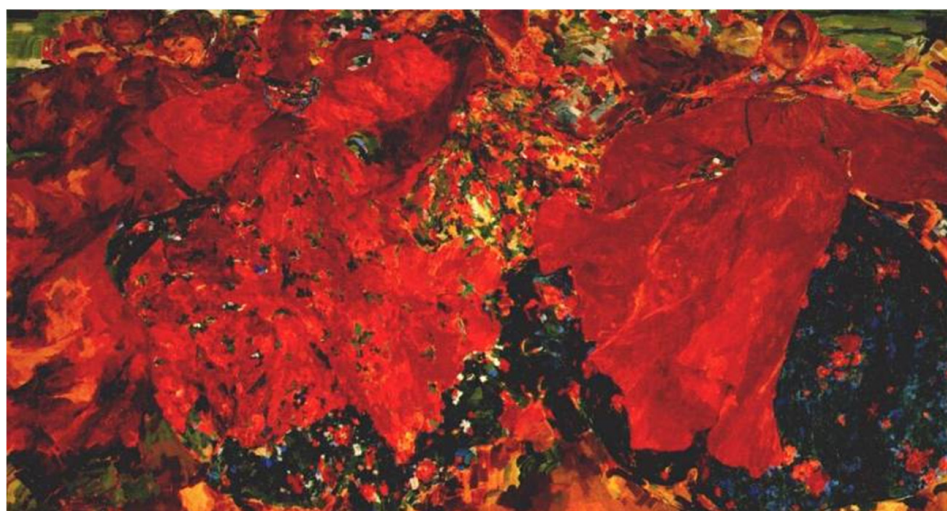
Женские «народные» образы Н.Некрасова, В.Гиляровского мало походили на эмансипированных декадентствующих дам. Вместе с тем начавшаяся эпоха войн и революционных потрясений так же отражалась на женском облике России. Только в этом случае на первый план выступало не женское сексуальное начало, а разрушительная энергия бабьего бунта. По мнению исследователей «русской смуты», именно бабий бунт – бессмысленный и беспощадный, – в полной мере проявлял стихийно-иррациональную природу революции [8]. В собранных В.И. Далем поговорках слово «баба» иллюстрировало средневековое ортодоксально-патерналистское отношение к женщинам, в котором презрение к умственным способностям сочеталось со страхом перед буйным характером: «Добрая кума живет и без ума», «Курица не птица, а баба не человек», «Еще тот и не родился, кто бы бабий норы узнал», «Лучше раздражить собаку, нежели бабу», «Где сатана не сможет, туда бабу пошлет» [10].

Несколько иная трактовка женского начала была предложена русским философом Н.Бердяевым в известной работе «О “вечно бабьем” в русской душе». Написанные в качестве отклика на книгу В.Розанова «Война 1914 года и русское возрождение», размышления Бердяева противопоставили «вечно-женственное» «вечно-бабьему». Отличительными признаками последнего выступили иррациональная беспринципность и «первородная физиология». Алогизм работ Розанова, его истерические шатания из одной крайности в другую, заставили Бердяева назвать его «гениальной русской бабой, мистической бабой» [6]. Бердяев относился к «бабьему» как к родовой патологии, застарелой болезни русской души. По мнению философа, возрождение России возможно лишь при победе над «розановщиной» – «вечно-бабьего» шовинизма, бахвальства и духовно-вампирического отношения к войне (хотя подобные нелестные эпитеты не мешали ему восторгаться гениальностью Розанова как стилиста-мыслителя). Противопоставляя «женственное» и «бабье», Бердяев связывал последнее с крахом России. Вместе с тем, и женственность России, по мнению философа, была серьезной проблемой в войне с Германией. В этой связи Бердяев ассоциировал Германию с мужским началом, а Россию с женским: «Мужественный германский дух совершает насилие над женственной русской душой, злоупотребляя ее болезненной пассивностью и истеричностью. Германизм предполагает

**“РОДИНА-МАТЬ”
В ИСТОРИИ РОССИИ**

быть женихом невестящейся русской земли» [5, с.52].

Визуальная символика так же отразила бабий образ, одним из самых «невинных» трактовок которого можно считать серию одноименных живописных работ художников Ф.Малявина и А.Архипова «Бабы». Малявин, обращаясь к тематике крестьянской жизни, стремился показать безудержную стихию женского начала, в котором революционный мотив прослеживался в буйстве ярких красок и смуглых лицах героинь. На таких полотнах, как «Смех» (1899), «Баба в желтом» (1903), «Две бабы» (1905) крестьянские женщины имели иронически-высокомерный и таинственно-распущенный вид, чей смех скорее пугал, нежели веселил зрителя. Накануне первой революции в 1904 г. критик С.Глаголь писал о «бабах» художника: «Разве не веет от этих образов какой-то особой, смутной, титанической силой? Сила эта темна, стихийна и животна, но не таковы ли и должны быть бабы, рожавшие сподвижников Ермака, чудо-богатырей Суворова и понизовую вольницу? В этих кроваво-огненных красках чудится отблеск каких-то необъятных пожаров, какой-то оргии кровавой» [22, с.72]. Одной из самых знаменитых работ художника, продолжавшей серию «Баб», стала написанная в разгар революции в 1906 г. картина «Вихрь», на которой его бабы вдруг пустились в безудержный пляс, имевший что-то от древнеязыческой мистерии (Илл. 2). И.Е. Репин в эссе «О моде в искусствах и о последней моде в изобразительном искусстве» оставил о ней восторженный отзыв, почувствовав кроваво-оргиастическую атмосферу картины: «...А у нас в России гениальным представителем нового вида искусства я считаю Ф.Малявина. А самой яркой картиной революционного движения в России – его “Вихрь”. Еще издали это большое полотно поражает вас цветом свежей крови, залившей всю картину... Подходя, вы замечаете в хаосе окровавленных лохмотьев загадочно пляшущих русских баб... В лицах и движениях фигур видна холодная оргия медленных движений и затаенной жестокости на спокойных с виду лицах» [17, с.20].



Илл. 2. Ф.Малявин. Вихрь. 1906.

Примечательно, что Архипов, обращаясь к тем же, что и Малявин сюжетам бытописания крестьянской жизни, женскому портрету, использовал ту же самую стилистику, в которой доминируют красные оттенки и обращает внимание использование объемного, экспрессивного мазка. Начав писать «красных крестьянок» задолго до революции 1917 г. (работы «Крестьянка в розовом»; 1910), «Баба в розовой кофте»; 1915) и не вкладывая в название политический подтекст, Архипов продолжает свою серию в советские годы, когда «красная баба» однозначно ассоциируется с определенной политической принадлежностью.

**“РОДИНА-МАТЬ”
В ИСТОРИИ РОССИИ**

В пропагандистском плакате и лубке периода Первой мировой войны женские типажи встречались реже, чем в модернистской станковой живописи. Так, по нашим подсчетам из 391 лубка событийно-исторического типа, хранящихся в фондах Государственного Центрального музея современной истории России, лишь на 23 изображены женщины (что составляет 5,8%); из 86 плакатов и лубков сатирического плана фемининные образы встречаются 15 раз (17,4%), однако при этом 6 изображений касаются вражеских женщин, и, исключив их, можно говорить о доле в 10,4% позитивных женских образов в сатирическом лубке [15; 16]. Общая доля изображений российской женщины в историческом и сатирическом лубке, таким образом, составляет 6,7%, на основании чего можно сделать вывод, что в данной группе изобразительных документов женские образы не являлись доминирующими в традиции визуальной репрезентации России.

Доминирование маскулинных образов, вероятно, объясняется консервативным традиционализмом работавших в этом жанре художников, направленностью патриотического лубка на крестьянские слои, чуждые модернистско-фемининной эстетики, а так же общими представлениями о том, что война – не женское дело. Официально женщина не могла служить в царской армии (в Великобритании, США и Германии женщин допускали до определенных военных специальностей, ограничивая их участие в непосредственных боевых действиях), и редкие случаи, имевшие место, требовали высочайшего соизволения.

Вместе с тем женщины заменили мужчин в тыловых профессиях – на заводах, работали водителями автомобилей, трамваев, дворниками, строителями, приказчиками. Синод допустил женщин до исполнения псаломщических обязанностей и разрешил вести делопроизводство без права подписи. Понимая, что допуск женщины в сферу мужского труда дело во многом вынужденное, некоторые противники эмансипации женщин шутили, что после борьбы с немецким засильем придется начинать борьбу с «засильем бабским» [25, с. 230].

Таким образом, скромное место женщины в визуальной пропаганде Первой мировой войны отчасти объясняется традиционно-патриархальными стереотипами, господствовавшими в обществе. Кроме того, фемининные образы часто использовались в пропагандистской сатире с целью дискредитации врага. О.В. Рябов обратил внимание на тенденцию пропаганды, отраженную и в официальной визуальной символике, заключающуюся в феминизации «чужих» и маскулинизации «своих» [27]. Представление глав враждебных государств в образе падшей женщины или старика-импотента, а то и просто в женском платье, должно было поднять боевой дух солдата, укрепить его в вере в победу. Также, вероятно, сыграла определенную роль предшествовавшая визуальная практика высмеивания «врага с востока», подчеркивавшая перверсии мужской сексуальности на Востоке сквозь призму темы гарема, что показала в своем исследовании Т.А. Филиппова [24].

Однако если женские образы были малопригодными для того, чтобы вести за собой мужчин в бой, они обозначали объект, нуждающийся в защите – мать, жену, сестру, дочь, или персонифицированную в них Родину. Не случайно, что из 23 изображений женщин в историческом событийном лубке 11 из них иллюстрируют зверства германцев по отношению к мирному населению, 5 раз используются в качестве стаффажа, и 7 раз женщина занимает активную позицию, выступает главным действующим лицом сцены [15]. Тем самым, образам женщин, встречающихся лишь в 5,8% изображений историко-событийного лубка, в большей степени характерна пассивная роль второго плана (69,5% из всех изображений женщин историко-событийного лубка).

Доминирующими в репрезентации образов России оставались мужские типажи. В 1914

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ

г. московской литографией М.А.Стрельцова был издан плакат под названием «Могучая Русь», на котором был изображен огромный богатырь на фоне восходящего солнца и стен Кремля. Были распространены и другие изображения, на которых русский богатырь сражался с трехголовым змеем, олицетворявшим Германию, Австрию, Турцию. Часто аллегорические женские образы олицетворяли ужасы эпохи – войну, смерть. На одном из плакатов по небу на вороном скакуне летела женщина-война, с горящим факелом в руке, а позади нее сидела старуха-смерть с косой.

В иллюстрациях официальных периодических изданий, открытках, выпускавшихся Скобелевским комитетом, издательством Сытина, условно можно выделить два типа героико-патриотического фемининного образа России: античный и древнерусский. В первом обнаруживаются признаки модерна, воспевавшего чувственность, мистицизм. Так, на одном из плакатов с аллегорическим изображением трех союзниц – России, Франции, Англии, – в виде женщин, обращает на себя внимание откровенное, граничащее с эротизмом, одяние России: обнаженные плечи, руки, с золотыми кольцами-браслетами на предплечьях, противоречат смыслу всей позы женщины, поднявшей над головой православный крест (Илл.3).



Илл. 3. Плакат «Согласие»

Подобная эклектика, смешавшая в одном образе символы античности (одежда), средневековой Руси (шапку Мономаха) и православия (крест), едва ли могла сделать данный образ официальным символом России. Также нельзя не заметить особенности прически – распущенные волосы, – и темные, выразительные глаза с тенями, которые выступали атрибутом декадентствующих дам-наркоманок. В этом образе можно усмотреть аллюзии на известные портреты женщин-декаденток начала века, например, на «Красавицу-декадентку» кисти Н.К. Бодаревского, в образе которой так же сочетаются открытые плечи, распущенные волосы и корона на голове (Илл.4).

Говоря о причинах эклектичности российского патриотического плаката, стоит отметить, что зачастую отечественные художники использовали аналоги своих западных союзников. Так, например, русский плакат «Отчего вы не в армии?» имел значительное сходство с плакатами, изданными ранее

в Великобритании и Италии. Античные мотивы (особенно в случаях, где получает развитие женский образ с картины Э. Делакруа «Свобода на баррикадах»), очевидно, также были позаимствованы русскими художниками у своих западных коллег (при этом, однако, следует признать, что греческое или римское вооружение смотрится гармоничнее на итальянском плакате, как и эротические мотивы более подходят французской патриотической пропаганде, тиражировавшей образы Делакруа). Российский патриотический плакат, использовавший фемининные образы, хоть и заимствовал европейскую эстетику модерна и делал ставку на чувственность, в плане сексуального подтекста заметно уступал своим западным аналогам (в качестве примера последних можно привести американский плакат, агитировавший к всту-

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ



Илл. 4. Н.К. Бодаревский. Красавица-декадентка. 1903.

плению в военно-морские силы США, надпись которого, помещенная рядом с соблазнительной красоткой в военной форме, гласила: «I want you... for the navy», а также ряд французских плакатов с полуобнаженными женщинами), что объясняется патриархальными традициями российского общества. Тем не менее, стремление создать образ современной и модной женщины-России в условиях, когда «гендерная модернизация» оставалась во многом привилегией городской субкультуры, а человеческий ресурс войны поставлялся патриархальной деревней, не могло увенчаться успехом. Именно

поэтому другой вариант патриотического изображения России-женщины эксплуатировал национально-фольклорный образ России, в котором, в свою очередь, можно выделить два типа. Их общими атрибутами выступали национальная одежда, православная символика, царские регалии (шапка Мономаха или корона, скипетр и держава); однако, если первый тип изображал Россию-защитницу, богатырку, вооруженную мечом или пикой, нередко одетую в кольчугу, в шлеме и со щитом в руке, то второй являл ее мирную версию – царицу в русском национальном наряде. Бывало, что признаки обоих типов сливались в одном образе: царевна в платье и кокошнике, но с мечом в руке.

Фольклорные мотивы плаката были не только лучше понятны крестьянскому населению, но и, учитывая дидактическую роль сказок, привычку поиска в них подтекста, в том числе политического, запускали в массовом сознании механизм интерпретации визуального сообщения. Еще в самом начале XX в. крестьяне зачитывались запрещенной властями «политической» сказкой «Конек-скакунок», написанной по мотивам сказки П. Ершова, а когда началась Первая мировая война, пытались объяснить ее события в контексте сказочного дискурса [3]. Поэтому образ России-богатырки, низвергнувшей многоглавого змея, был распространен в российском пропагандистском плакате (Илл. 5). Помимо сказочного дискурса тема змея отсылала и к православной визуальной традиции: мотив Георгия Победоносца часто встречался в изобразительной культуре периода Первой мировой войны.

Несмотря на то, что данные образы были куда как ближе простому населению, нежели экзальтированная «Россия-декадентка», следует отметить, что акцентирование плакатных и лубочных визуальных сообщений на православной символике не достигало в



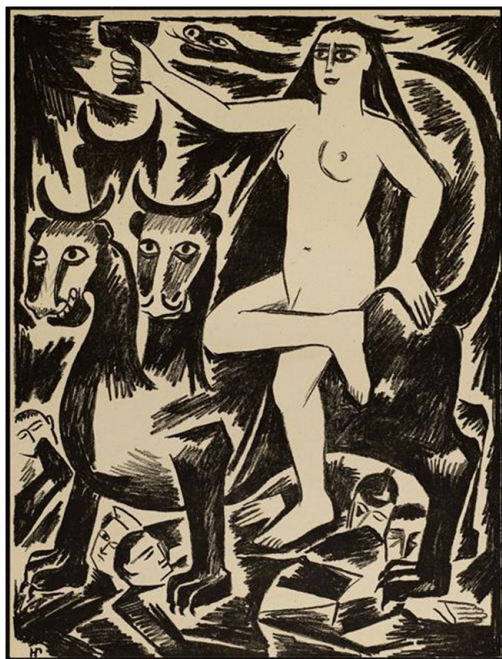
Илл. 5.

**“РОДИНА-МАТЬ”
В ИСТОРИИ РОССИИ**

полной мере нужных целей ввиду расцерковления россиян, наметившегося еще в годы первой революции. В начале мировой войны власть и церковь пытались сыграть на религиозности обывателей, включая в пропаганду православную символику, однако на уровне приходов конфликты священников и прихожан продолжали расти, повышая в народе популярность «братцев» и различных сект. В отдельных епархиях начался переход населения из православия в другие религии (так, например, в 1915 г. в Ставропольской епархии православную церковь покинул 481 человек¹).

Церковный кризис не означал рационализации или, тем более, атеизации населения. Религиозная символика продолжала играть важную роль в массовом сознании. В патриотическом плакате появляются образы Богородицы, которая считалась покровительницей России, явившейся к солдатам. Однако все чаще на место официальных символов православия приходила апокрифическая символика, мистицизм. В частности, это можно увидеть на примере получивших распространение на фронте слухах о «белой даме» – в одном случае речь шла о мистическом призраке, в другом – о явлении Богородицы. Вместе с тем официальная церковь пресекала всякие разговоры о чудесных явлениях, усматривая в этом признаки сектантства.

Вероятно, лучше всего тема подобных мистических видений была представлена в серии литографий Н.С.Гончаровой. В работах Гончаровой переплелись летописные, православно-ка-



Илл. 6. Н.С.Гончарова. Мистические образы войны. 1914.

нонические и апокрифические сюжеты, объединенные темой апокалипсиса – именно в контексте эсхатологического дискурса значительная часть крестьянского мира воспринимала события Первой мировой, предсказывая приход или констатируя свершившееся пришествие Антихриста (русские крестьяне Антихристом считали как Вильгельма II, так и Николая II [3]). На одной из литографий Гончаровой обнаженная дева сидит на многоголовом звере, топчущим павших воинов, и держит в руке чашу грехов, что является переосмыслением фрагмента Апокалипсиса Иоанна, рассказывающего о вавилонской блуднице (Илл. 6). Конечно, серию Гончаровой никак нельзя отнести к патриотической пропаганде. Тем не менее, забегая вперед, отметим, что подобные мистические образы стали популярны в иллюстрированных журналах периода второй российской революции, а тема блудницы оказалась связанной в визуальном и поэтическом дискурсе 1917 г. с судьбой России.

Часть художников предпочитала использовать нейтральные в религиозном плане национально-исторические женские типажи. В этом смысле интересна серия московских плакатов, рекламировавшая помощь фронту. На них происходила персонификация Москвы в образе боярыни или царицы, помогающей воинам (Илл.7). В данном случае образ Москвы вполне мог сойти за образ всей России, тем более что атрибуты царицы-Москвы соответствовали атрибутам царицы-России.

1 Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф.797. Оп. 86. Отд.3. Ст.5. Д.136а. Л.159.

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ



Илл. 7. Плакаты «Москва – русским воинам в плену» и «Москва – Румынии»

Вместе с тем и у «нейтрального» национально-исторического образа царицы-России был как минимум один недостаток (не говоря об этноконфессиональных особенностях империи, затруднявших патриотическую пропаганду в этом направлении) – он был опошлен рекламными штампами с эксплуатировавшими этот образ рекламных плакатов.. Спасти ситуацию с использованием национальной визуальной культуры попытались художники, участвовавшие в организации в марте 1915 г. Общества возрождения художественной Руси – И.Билибин, В.Васнецов, К.Маковский, М.Нестеров, Н.Рерих, – которое среди прочих просветительских мероприятий занималось выпуском художественной открытки, а целью провозглашало «распространение в русском народе широкого знакомства с древним русским творчеством во всех его проявлениях и дальнейшее преемственное его развитие в применении к современным условиям» [23]. Однако в полной мере реализовать программу общества не удалось как из-за чересчур масштабных планов, нарушенных начавшейся революцией, так и по причине скатывания мероприятий в русло казенного патриотизма, высмеянного частью русской художественной интеллигенции.

Таким образом, в официальной визуальной пропаганде среди фемининных типов персонализации родины доминировали образы России-царевны, России-богатырки, России/Москвы-боярыни, а так же встречались невнятные, эклектичные модернистские типажи. Несмотря на то, что первые три типа были хорошо понятны простому народу и вызывали у них вполне очевидные патриотические ассоциации, их общим недостатком была абстрагированность от текущего момента. Кроме того, такие рисунки, как правило, не отличались оригинальностью композиции, позы героинь были статичны. Пропаганде нужен был свежий и оригинальный образ, в котором легко можно было бы обнаружить знак времени, социальный признак данной эпохи. Как всегда, подсказку дала сама жизнь: пример поведения обеих императриц и великих княгинь, занявшихся благотворительной и медицинской деятельностью. Организация Марией Федоровной Красного креста, вступление в него простыми санитарками Александры Федоровны с дочерьми отразилась в аллегорическом плакате, на котором царица-Москва, сняв с себя царские одеяния и украшения и оставшись в форме медицинской сестры, жертвует в пользу раненых воинов (Илл.8).

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ



Илл. 8. Плакат «Москва в дни Священной войны. 1914»

Сестра милосердия становится постоянным героем визуальной пропаганды, регулярно появляясь на плакатах и отрывных календарях. В иллюстрированном каталоге патриотического плаката и лубка, составленного по фондам Государственного центрального музея современной истории России, из 23 рисунков женщин 7 раз (30%) изображены медсестры, уступая по частоте лишь изображениям женщины-жертвы немецких зверств – 9 раз (39%). Этот образ оказывается востребованным всеми слоями общества, будучи понятным и крестьянам, и аристократам. Даже противники войны считали этот образ позитивным. Некая москвичка Варя, описывая в письме своей подруге обстановку в Москве 22 июля 1914 г., противоречащую официальным сообщениям о всеобщем патриотическом подъеме, заканчивала его словами: «Я ненавижу войну, но не думаю, как Леля, что идти в сестры на войну значит признавать ее»². Актуальный, подсказанный самой жизнью образ сестры милосердия олицетворял высшие христианские добродетели (в этом контексте красный крест заключал в себе двойное значение): милосердие, смирение, готовность к самопожертвованию. Патриотический плакат наделил образ сестры милосердия почти сакральной ценностью, противопоставив его профанному, модернистскому образу декадентствующей «дамочки». В этом столкновении двух фемининных образов в условиях войны, называемой современниками второй или великой отечественной, модернистские типы в пропаганде были обречены.

Будучи, вероятно, одним из самых жизнеспособных и универсальных образов, персонафицировавших Россию в военное время, он, однако, оказался дискредитированным излишне-навязчивой пропагандой. От абстрактных образов Москвы/России-сестры милосердия художники вскоре перешли к изображению подвигов реальных сестер-героинь. Одной из первых стала сестра Евгения Коркина, которая в марте 1915 г. под обрушившимся на лазарет неприятельским артиллерийским огнем самостоятельно эвакуировала в безопасную зону оставшихся раненых. Однако пропагандистская машина дала сбой на воспевании подвига другой сестры – Риммы Ивановой, которая 9 сентября 1915 г., вынося раненых с поля боя и обнаружив, что все старшие чины погибли, сама попыталась повести оставшихся солдат в наступление, но была убита. Практически все газеты России написали о подвиге 21-летней девушки, прозванной «ставропольской девой» на манер «орлеанской девы» Жанны д'Арк. Началась повсеместная визуализация героической смерти санитарки, и очень скоро из обычной медсестры она превратилась в очередной символ. Даже британский журнал «The War Illustrated» в октябрьском выпуске поместил картину, изображавшую подвиг Ивановой, на обложку номера (Илл. 9).

Кинематографисты, почувствовав прибыльность подобных сюжетов, в кратчайшие сро-

2 Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Ф.102. Оп. 265. Д. 976. Л. 14.

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ



Илл. 9. Подвиг Е.Коркиной на русском плакате и подвиг
Р. Ивановой в британском журнале

ки по заказу военного ведомства сняли фильм «Героический подвиг сестры милосердия Риммы Михайловны Ивановой», в котором актриса, игравшая Иванову, со зверским выражением лица и саблей наголо бежала на высоких каблуках в атаку, стараясь при этом не растрепать модную прическу. Фильм вызвал возмущение родителей Ивановой и ее сослуживцев. 9 декабря 1915 г. газетами было опубликовано письмо отца Риммы коллежского асессора Михаила Павловича Иванова, в котором он киноленту назвал грубым фарсом и отметил, что образ, созданный в картине, не имел ничего общего с его дочерью³. Под давлением общественности особым циркуляром товарища министра внутренних дел в феврале 1916 г. фильм был снят с проката по всей территории России. Однако определенный удар по образу сестры милосердия уже был нанесен.

Дискредитация образа так же была связана с получившими в годы войны распространение травестийными делинквентными практиками: дезертиры и обычные преступники переодевались в военную форму, в том числе офицерскую, желая сойти за героев, а проститутки носили форму медицинских сестер. Так, 1 марта 1915 г. в Петрограде на улице внимание прапорщика Холодовского привлекла странная парочка: не по уставу одетого нижнего чина с двумя георгиевскими крестами и сестры милосердия подозрительного вида. После проверки они оказались дезертиром и проституткой⁴. Профанация образа сестры милосердия проходила параллельно десакрализации монархии: в среде низов бытовали мнения, что единственная причина, по которой члены императорской фамилии активно поддерживают Красный крест – склонность к разврату. Например, 13 декабря 1915 г. в Курске мещанин И. Забежинский заявил: «Старая государыня, молодая государыня и ее дочери ... (брань); для разврата настроили лазареты и их объезжают»⁵. Представления о сестрах милосердия как развратницах были широко распространены в народе. Кроме того, как отмечает Б.И. Колоницкий, массовое тиражирование этого образа в бульварной литературе, лубке привело к его опошлению, в результате чего исследователь считает репрезентационной ошибкой использование образа сестры милосердия Александрой Федоровной [13, с.326-343].

3 ГА РФ. Ф.102. Д.-2. 1915. Д.64.Л.1.

4 Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф.1352. Оп.1. 1916. Д.1960. Л.67-67(об).

5 ГА РФ. Ф.1405. Оп.521. Д.476. Л.481-481(об).

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ



Илл. 10. Плакат «Иди за Родину»

Если модернистско-декадентским, национально-историческим, социально-профессиональным образам России мешали излишние коннотации, то свободные от последних понятные социальные типы простых женщин воспринимались вполне однозначно и не вызывали недомолвок: прежде всего это тип матери, провожающей сына на фронт – один из самых распространенных образов во все эпохи. Российскому народу, пережившему несколько призывных волн за 1914 – 1916 гг., он был особенно знаком. Трагические картины проводов на войну существовали в отечественной графике как в форме обобщенно-коллективного события, разворачивавшегося на публичном пространстве вокзала, так и индивидуально-частного действия, происходившего в интимной обстановке крестьянской избы (Илл.10).

Визуальные типы матери появляются в патриотической открытке, но не обладают самостоятельной образной значимостью, являются второстепенными в разыгрываемом сюжете: как правило, мать, благословляя, провожает сына на войну, который и выступает главным героем сцены. При этом говорить о персонификации в этих образах

абстрактного понятия Родины не приходится. На открытках изображены усталые, пожилые женщины крестьянского происхождения. Вместе с тем активная роль женщин в войне не могла не привести к развитию данной темы в визуальных практиках. В то время как официальные фемининные образы оказались дискредитированными социальными реалиями, в народном лубке и карикатурной открытке сохранялась уже упомянутая тема русской бабы. В частности, к ней обратился К. Малевич, подготовивший серию лубочных открыток для созданного в августе 1914 г. его товарищами Д. Бурлюком, А. Лентуловым, В. Маяковским издательства «Сегодняшний лубок». На одной из открыток Малевича баба в красном сарафане поднимала австрийца на рогатине. В. Маяковский придумал к этой картинке двестише: «Шел австриец в Радзивиллы, / Да попал на бабы вилы». Рисунок оказался популярным, и сохранилось два его варианта (Илл. 11). На иных лубках крестьянки в своих избах топтали тараканов-пруссаков: «Пруссаков у нас и бабы истреблять куда не слабы» [16].



Илл. 11. В. Маяковский Лубок Лубочная картинка и плакат периода Первой мировой войны.

**“РОДИНА-МАТЬ”
В ИСТОРИИ РОССИИ**

Другие издательства предпочитали обыгрывать в карикатуре менее аллегоричные сюжеты, основываясь на военных сводках или просто слухах. Так, на одной иллюстрации изображался захват крестьянками неудачно приземлившегося немецкого самолета: три женщины кулаками бьют немецкого летчика, который отчаянно палит из пистолета в воздух. Заглавие гласило: «Баба тоже не чурбан – может взять аэроплан» [16].

Несмотря на присутствие фольклорно-национального начала, понятного крестьянам, официальная символика едва ли могла позаимствовать у сатирического лубка те или иные образы, в первую очередь по причине их изначально карикатурной направленности, в то время как для патриотической пропаганды требовались героические типажи. Однако в свободном творчестве художников подобные образы набирали популярность по мере усиливавшегося гендерного измерения войны. Как уже отмечалось, «красная баба» в русской живописи была олицетворением народного бунта. Мировая война, усугубившая сложную ситуацию в деревне, оставшейся без мужчин, городских семей, потерявших кормильцев, породила новую форму социального протеста – бунт солдаток. Беспорядки, устраивавшиеся солдатками на продовольственной почве и почве недополучения пособий, стали происходить с первого месяца войны. В дальнейшем, по мере ухудшения экономической ситуации, бунты и погромы, в которых самую активную роль играли женщины, лишь усиливались. Исследователи отмечают, что только за 1915 г. в России было зафиксировано 654 бунта, вспыхнувших на почве роста цен и недостатка продовольствия, а с января по май 1916 г., т.е. за неполные полгода, произошло уже 510 выступлений [25, с.266].

В 1916 г. разговоры о неминуемой революции охватили представителей различных слоев империи. Ощущения надвигающейся бури отразились и в живописи. Причем важно, что зрители подобную революционную символику картин воспринимали именно в социально-политическом ключе. В конце 1916 г. в Москве состоялась очередная выставка работ Малявина, на которой он представил своих как прежних, так и новых «баб». Критик записал впечатления от выставки: «Красная баба идет... Кажется, она все испепелит и своротит на своей дороге. Гудит эта картина, к зрительному впечатлению как будто примешивается и слуховое... Страшные бабы... Недаром Малявин возвращается к ним так настойчиво. Он в них почуял Россию»⁶. Помимо Малявина тему «красной бабы» в этот период развивали живописцы-абстракционисты: данный образ появляется на картине Л.А. Бруни «Радуга» (1916 г.), а так же весьма примечательно второе название картины К.С. Малевича «Красный квадрат» – «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях» (1915).

Кроме того в этой связи нельзя не вспомнить картину К.С. Петрова-Водкина «Мать» 1915 г. – объединившую тему «красной бабы» с темой материнства. Художник и до революции обращался к сюжету кормления, однако, как правило, размещал своих героинь на просторе деревенской природы, под ясным небом. В картине 1915 г. Петров-Водкин не только помещает модель в ограниченное пространство деревенской избы, делая композицию тесной, гнетущей, но и изменяет свою палитру в сторону теплых цветов и их более плотных оттенков, что создает в картине тягостное напряжение, тревогу. Немаловажно, что женщины на картинах Петрова-Водкина и Бруни, как и бабы Малявина, Архипова, имеют характерные признаки человека физического труда: сильные руки, ноги, широкие плечи, убранные под платок волосы – в будущем это станет характеристиками рабоче-крестьянского происхождения живописных героинь и отразится в образе Родины-матери советской эпохи. Композиционно матери

⁶ Московский листок. 1916. 20 декабря.

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ

Петрова-Водкина периода мировой войны и революции все более напоминают мадонн (приведенная картина «Мать» может быть рассмотрена в иконографической традиции Богоматери-млекопитательницы); подобные аллюзии вряд ли можно считать случайными – в период социальных потрясений обращение к религиозным мотивам предопределяется эсхатологическими предчувствиями.

В условиях революционизации российского общества, усугубления ситуации не только в крестьянской среде, но и в рабочей осенью 1916 г. в патриотическом плакате в поддержку военного займа появляется пролетарский женский тип: женщина стоит за станком на фоне красной стены. В силу социально-политической дифференциации российского общества тип женщины-работницы не мог стать обобщающим, собирательным образом России, но его появление накануне революции говорит о состоянии резонанса патриотического плаката с социально-политической атмосферой в стране (Илл. 12).



Илл. 12. Плакат «Все для войны!»

Тем не менее, несмотря на персонификацию революционных ожиданий в образе «красной бабы», начавшаяся в феврале 1917 г. революция не привела к «окрестьяниванию» или тем более пролетаризации фемининных образов России. Парадоксально, но на знаменах, которые рабочие Петрограда преподносили в дар военным частям, предварительно расписав их красками, часто изображался античный тип женщины. Так, например, на созданном в апреле 1917 г. знамени железнодорожного цеха Путиловского завода маслом была написана женщина в античном одеянии с пальмовой ветвью и горящим факелом в руках. Лозунг на знамени мало соответствовал символике: «Да здравствует Интернационал» [18, с.111]. На знамени обойного цеха Северо-Западных железных дорог изображалась женщина в белых одеждах (вероятно, тунике) и лавровым венком на голове [18, с.116]. Встречались фемининные образы в древнерусском одеянии. Нередко художники, расписывая знамена, переносили на них картины из иллюстрированных журналов. Так, на одном из знамен

была изображена избавившаяся от цепей Россия-царевна из №10 журнала «Огонек» (Илл. 13).

Пытаясь выяснить семантику античного и древнерусского типа, П.К. Корнаков отметил, что первый тип символизировал Свободу, а второй, в национальном костюме, Россию как таковую [14, с.360]. Изучая атрибуты обоих женских

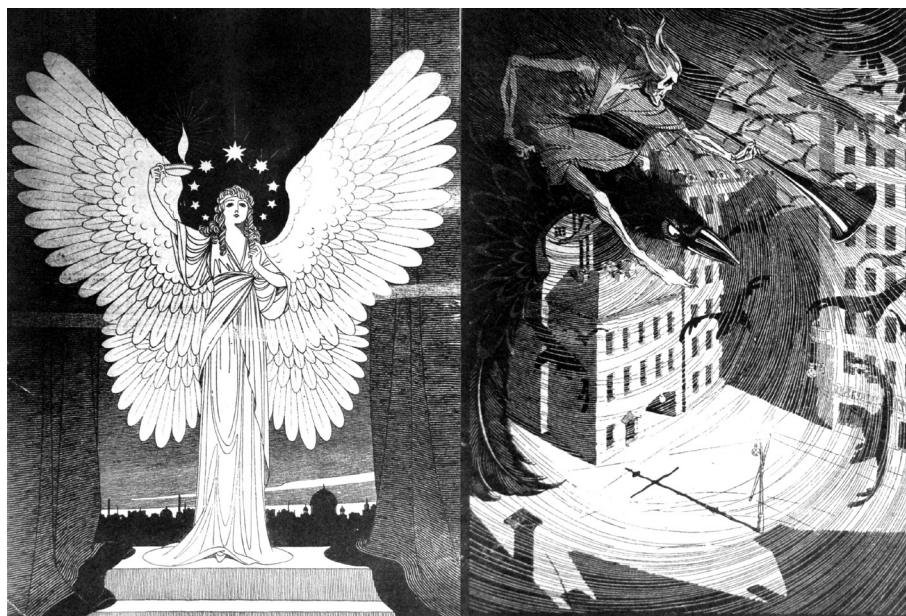


Илл. 13. Слева: Солдаты с революционными знаменами; Справа: иллюстрация из «Огонька», послужившая источником образа для знамени с левой фотографии (знамя в правой верхней части)

“РОДИНА-МАТЬ” В ИСТОРИИ РОССИИ

типов можно прийти к выводу, что античный тип в мирных одеждах олицетворял абстрактную свободную демократическую Россию, а древнегреческие латы дополнительно коннотировали верность России союзническим обязательствам, в то время как женщина в древнерусском одеянии, снабженная приметами времени, выражала актуальное состояние революционной России [см. подробнее: 2].

Интересный материал для размышлений предлагает литературно-художественный журнал «Огонек», титульные листы которого оформлялись графическими работами таких художников, как С. Лодыгин, О. Амосова, В. Эмиров. В их изображениях женщин присутствует определенная динамика образов от женщины-херувима до старухи-смерти, отражавшая субъективное восприятие революционного процесса в России (Илл.14).



Илл. 14 Женщина-херувим и старуха-смерть. Огонек. 1917.

В том же «Огоньке» в качестве карикатуры была предложена иная, хотя и близкая по смыслу динамика состояний женщины-России. На первой стадии она была воплощением непорочной девы-свободы, на втором этапе изображалась курящей, в неприличной позе сидящей рядом с подозрительным типом, на третьем – пьяная, в разорванном платье и с безумными глазами под знаменем анархии. Карикатурный образ пьяной России коррелировал с поэтическим образом блудницы, встречавшемся, в частности, в 1917 г. в творчестве А.Ахматовой:

*«...Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее...» [4]*

В этот период в письменной речи создателя поэтического образа Прекрасной Дамы символиста А.Блока вместо слова «женщины» стало появляться слово «бл...ди», в близком контексте он употреблял и слово «бабы», когда речь заходила о проявлении архаичных форм протеста (женские погромы и драки) [7, с.229,233]. В результате, в процессе российской революции образ женщины-невесты оказался вытеснен образом распутной девки/бабы уже

**“РОДИНА-МАТЬ”
В ИСТОРИИ РОССИИ**

появлявшимся в 1914 г. в «Мистических образах войны» Н.Гончаровой и оказавшимся более подходящим для социально-психологических катаклизмов 1917 г. благодаря своей эсхатологической природе (тема Вавилонской блудницы).

Свободная Россия, персонифицированная в «медовый месяц революции» в образе невесты или русской царевны, осенью преобразилась посредством совершенного над ней акта насилия. Насилие над женщиной, таким образом, в семиосфере отождествлялось с насилием над идеалами русской революции и Свободной Россией. Подобная аллегория краха России встречалась в корреспонденции обывателей накануне революции. Чаще всего Россию изображали изнасилованной или выставленной на продажу дешевой проституткой. Житель Пензы пророчески написал в январе 1917 г.: «Мне будущая Россия представляется в виде раздетой проститутки, выставленной в витрине мирового магазина. А у продавца на физиономии написано: покупайте, а то все равно %% нечем платить. Картина, как видишь, не очень привлекательная...». Примечательно, что насилие над Россией-Женщиной отразилось в пространстве слухов известиями о массовом изнасиловании единственных оставшихся до последнего верными прежнему правительству и охранявших Зимний дворец бойцов женского батальона смерти М.Бочкаревой. Женщины-добровольцы Бочкаревой, вероятно, были лучшим олицетворением образов тех бедовых «красных баб», которыми до революции любовались Малявин, Архипов, Петров-Водкин.

Тем не менее, в будущем фемининные образы советского изобразительного искусства именно из традиции красных баб заимствовали свой главный характерный признак: здоровую, фертильную телесность, в противовес болезненной хрупкости декадентов эпохи модерна. В 1920-30-е гг. на картинах и плакатах А.Самохвалова, А. Дейнеки переосмысливаются знакомые по творчеству Малявина, Архипова, Петрова-Водкина женские типажи. Женщины соцреализма атлетичны, они одинаково легко управляют как с метательным ядром, так и отбойным молотком. Изредка в их руках даже появляются букетики цветов, однако общий вид таких девушек не предполагает романтического настроения: в их взгляде нет томной неги, глаза, губы, подбородок подчеркивают их волю и решительность. Телесность этих женщин по-прежнему связана с изобразительной традицией телесности крестьянок, однако их позы, одежды оказываются неприемлемыми в рамках патриархальных традиций деревни. Лозунг «Колхозник, будь физкультурником» с плаката А.Дейнеки 1930 г. отражал трансформацию бабы-крестьянки в рабочую-физкультурницу в процессе урбанизации России. Здесь нельзя не вспомнить известную, хотя и не бесспорную статью С. Зонтаг «Магический фашизм», в которой исследовательница подчеркнула сходство визуальной «утопической эстетики физического совершенства» нацистской Германии и советской России, основанной на подавлении сексуальной энергии и ее трансформации на служение общественным идеалам [11]. Вероятно, общность визуальной эстетики определялась не столько идеологической составляющей, сколько принципом подчинения сферы искусства задачам государственной пропаганды, а частных интересов – общественным, вследствие чего в живописи «социалистического реализма» практически не оставалось места «правде жизни». Идиллические картины занимающихся спортом на фоне деревенских просторов со стогами сена молодых девушек (как, например, на картине А.Дейнеки «Раздолье») не имели ничего общего с реальными бытовыми особенностями сельской жизни, вместе с тем они символизировали установку на раскрестьянивание деревни. В годы Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. именно эти типажи раскрестьянивавшихся физкультурниц, очень отдаленно напоминавших прежних «красных баб», станут эталонами для создания образа Родины-матери.

**“РОДИНА-МАТЬ”
В ИСТОРИИ РОССИИ**

Таким образом, мы видим, что поиски фемининного образа персонификации России в годы Первой мировой войны прошли определенную эволюцию, predetermined, в том числе, и объективными социальными процессами, а также особенностями массового сознания, традициями восприятия определенных символов теми или иными группами населения (тяготевших к традиционному реализму крестьян, и к модернистскому символизму городской интеллигенции). Будучи представленными в графике начала XX в. преимущественно модернистскими типажам, женские образы пережили в годы мировой войны трансформацию от чувственных и ранимых, нуждающихся в защите аллегорических изображений России, до волевых, способных на героический подвиг, равно как и на революционный бунт, «красных баб». Тем самым сбылось пророчество Бердяева, связывавшего российскую революцию с «бабьей ипостасью» России, а тип некрасовской женщины оказался более жизнеспособным, чем изнеженной декадентки Серебряного века.

Библиография

1. Аксенов В.Б. 1917 год в художественном восприятии современников // Отечественная история. 2002. №1. С.96-101.
2. Аксенов В. Женские художественные образы, сексуальное раскрепощение и революционное насилие // Историк и художник. 2005. №4. С.119-149; 2006. №1. С.119-132.
3. Аксенов В.Б. Война и власть в массовом сознании крестьян в 1914-1917 годах: архетипы, слухи, интерпретации // Российская история. 2012. №4. С.137-145.
4. Ахматова А.А. Лирика. Мн., 2000.
5. Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции. Опыты 1917 – 1918 гг. СПб., 1999.
6. Бердяев Н.А. О «вечно бабьем» в русской душе//Типы религиозной мысли в России. Т.3.Париж, 1989.
7. Блок А. Дневник. М., 1989.
8. Булдаков В.П. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. М., 1997.
9. Григорьев С.И. Придворная цензура и образ верховной власти (1831 – 1917). СПб., 2007.
10. Даль В.И. Пословицы русского народа. М., 2001.
11. Зонтаг С. Магический фашизм // Первое Сентября. №47.
12. Каменский А. Мой гарем. М., 1999.
13. Колоницкий Б.И. «Трагическая эротика»: образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М., 2010.
14. Корнаков П.К. Символика и ритуалы революции 1917г.//Анатомия революции. М., 1997.
15. Лубочная картинка и плакат периода Первой мировой войны. Иллюстрированный каталог. Сост. Панфилова В.П., Слесарев А.П. Ч.1.. М.: Издание Государственного центрального музея современной истории России, 2004.
16. Лубочная картинка и плакат периода Первой мировой войны. Иллюстрированный каталог. Сост. Панфилова В.П., Слесарев А.П. Ч.2.. М.: Издание Государственного центрального музея современной истории России, 2005.
17. Новое о Репине. Л., 1969.
18. Реликвии Великого Октября. Из фондов центрального музея революции СССР и Государственного музея Великой Октябрьской Социалистической революции. Каталог. М., 1987.
19. Розанов В.В. Семейный вопрос в России. В 2 тт. СПб., 1903.
20. Рябов О.В. Женщина и женственность в философии Серебряного века. Иваново, 1997.
21. Стайтс Р. Женское освободительное движение в России: Феминизм, нигилизм и большевизм, 1860-1930. М., 2004.
22. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.
23. Устав Общества возрождения художественной Руси. СПб., 1915.

“РОДИНА-МАТЬ”
В ИСТОРИИ РОССИИ

24. Филиппова Т.А. «Враг с востока». Образы и риторика вражды в русской сатирической журналистике начала XX века. М., 2012.
25. Щербинин П.П. Военный фактор в повседневной жизни русской женщины в XVIII – начале XX вв. Тамбов, 2004.
26. Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996.
27. Riabov O. V. The Symbol of «Mother Russia» Across Two Epochs: From the First World War to the Civil War // Cultural History of Russia in the Great War and Revolution. 1914 – 1922 / Edited by Frame, M., Marks, S., Stockdale, M., Kolonitskii, B. Bloomington: Slavica Publishers, 2013. PP.73-98.

References

1. Aksenov V.B. 1917 god v khudozhestvennom vospriatii sovremennikov // Otechestvennaia istoriia. 2002. №1. S.96-101.
2. Aksenov V. Zhenskie khudozhestvennye obrazy, seksual'noe raskreposhchenie i revoliutsionnoe nasilie // Istorik i khudozhnik. 2005. №4. S.119-149; 2006. №1. S.119-132.
3. Aksenov V.B. Voina i vlast' v massovom soznanii krest'ian v 1914-1917 godah: arkhetypy, slukhi, interpretatsii // Rossiiskaia istoriia. 2012. №4. S.137-145.
4. Akhmatova A.A. Lirika. Mn., 2000.
5. Berdiaev N.A. Dukhovnye osnovy russkoi revoliutsii. Opyty 1917 – 1918 gg. SPb., 1999.
6. Berdiaev N.A. O «vechno bab'em» v russkoi dushe // Tipy religioznoi mysli v Rossii. T.3. Parizh, 1989.
7. Blok A. Dnevnik. M., 1989.
8. Buldakov V.P. Krasnaia smuta. Priroda i posledstviia revoliutsionnogo nasiliia. M., 1997.
9. Grigor'ev S.I. Pridvornaia tsenzura i obraz verkhovnoj vlasti (1831 – 1917). SPb., 2007.
10. Dal' V.I. Poslovitsy russkogo naroda. M., 2001.
11. Zontag S. Magicheskii fashizm // Pervoe Sentiabria. №47.
12. Kamenskii A. Moi garem. M., 1999.
13. Kolonitskii B.I. «Tragicheskaya erotika»: obrazy imperatorskoi sem'i v gody Pervoi mirovoi voiny. M., 2010.
14. Kornakov P.K. Simvolika i ritualy revoliutsii 1917g. // Anatomii revoliucii. M., 1997.
15. Lubochnaia kartinka i plakat perioda Pervoi mirovoi voiny. Illiustrirovannyi katalog. Sost. Panfilova V.P., Slesarev A.P. Ch.1. M.: Izdanie Gosudarstvennogo tsentral'nogo muzeia sovremennoi istorii Rossii, 2004.
16. Lubochnaia kartinka i plakat perioda Pervoi mirovoi voiny. Illiustrirovannyi katalog. Sost. Panfilova V.P., Slesarev A.P. Ch.2.. M.: Izdanie Gosudarstvennogo central'nogo muzeia sovremennoi istorii Rossii, 2005.
17. Novoe o Repine. L., 1969.
18. Relikvii Velikogo Oktiabria. Iz fondov tsentral'nogo muzeia revoliutsii SSSR i Gosudarstvennogo muzeia Velikoi Oktiabr'skoi Sotsialisticheskoi revoliutsii. Katalog. M., 1987.
19. Rozanov V.V. Semeinyi vopros v Rossii. V 2 tt. SPb., 1903.
20. Riabov O.V. Zhenshchina i zhenstvennost' v filosofii Serebriannogo veka. Ivanovo, 1997.
21. Staits R. Zhenskoe osvoboditel'noe dvizhenie v Rossii: Feminizm, nigilizm i bol'shevizm, 1860-1930. M., 2004.
22. Sternin G.Iu. Khudozhestvennaia zhizn' Rossii nachala XX veka. M., 1976.
23. Ustav Obshchestva vozrozhdeniia khudozhestvennoi Rusi. SPb., 1915.
24. Filippova T.A. «Vrag s vostoka». Obrazy i ritorika vrazhdy v russkoi satiricheskoi zhurnalistike nachala XX veka. M., 2012.
25. Shcherbinin P.P. Voennyi faktor v povsednevnoi zhizni russkoi zhenshchiny v XVIII – nachale XX vv. Tambov, 2004.
26. Etkind A. Sodoma i Psikeia. Ocherki intelektual'noi istorii Serebriannogo veka. M., 1996.
27. Riabov O. V. The Symbol of «Mother Russia» Across Two Epochs: From the First World War to the Civil War // Cultural History of Russia in the Great War and Revolution. 1914 – 1922 / Edited by Frame, M., Marks, S., Stockdale, M., Kolonitskii, B. Bloomington: Slavica Publishers, 2013. PP. 73-98.