

сотрудников уже в совершенно ином духе, предлагая обращать больше внимания на «положительную сторону текущих событий, на признаки оздоровления русской жизни, на деятельность учреждений и организаций, стремящихся к созидательному разрешению назревших вопросов». В частности, корреспондентам следовало шире освещать ход земельной реформы, случаи противодействия агитационной деятельности, выдачу властям революционеров¹¹.

На спаде революции произошло полное изменение в тактике агентства, что выразилось в полной замене старых инструкций. Корреспондентам предписывалось сосредоточить внимание на деятельности земских, городских и других общественных учреждений. В телеграммах должно было найти отражение «всё, что характеризует укрепление религиозного чувства, поднятие нравственности населения, пробуждение в нём национального самосознания в духе российской государственности, проявление со стороны общественных учреждений и групп населения доверия к правительственной власти и её органам, готовность идти навстречу правительственным мероприятиям»¹².

¹¹ Там же, д. 101, л. 150.

¹² Там же, д. 1155, л. 35.

Живописное искусство и революция 1905–1907 гг.

Лидия Березовая

The fine arts and the revolution of 1905–1907

Lidiya Berezovaia (Russian State University for the Humanities, Moscow)

Как известно, искусство не только отражает текущие события и чувства людей, но и является мощным инструментом создания представлений о прошлом, настоящем и будущем. Эта функция искусства особенно значима в острые, переломные моменты истории. Перефразируя булгаковского профессора Преображенского, можно сказать, что революция, как и разруха, совершается прежде всего в головах людей, в общественном и индивидуальном сознании участников событий. Визуальная культура, в первую очередь живопись, особенно сильно апеллирует к эмоциям, создавая устойчивые образы событий, формируя стереотипы восприятия. Живопись революционного времени способна иногда точнее передать чувства и настроения людей, их понимание происходящего, чем письменные документы.

События 1905–1907 гг. так или иначе отразились в творчестве более 60 художников – современников революции¹. Много картин и зарисовок было создано известными мастерами, но ещё больше – художниками «второго ряда» и вовсе неизвестными рисовальщиками, спешившими зафиксировать свои впечатления от увиденного и пережитого.

Визуальная история революции – не фотографическое её отражение. Живопись превращает любое событие в знак, символ, создавая визуальный образ

© 2016 г. Л.Г. Березовая

¹ Шлеев В.В. Революция и изобразительное искусство. М., 1988. С. 146.

времени. В то же время картины социально ориентированных художников из числа «передвижников», как правило, являлись прямыми иллюстрациями революционных событий, непосредственными участниками которых нередко были их авторы. Так, С.В. Иванов оказался свидетелем и участником вооруженных боёв в Москве в декабре 1905 г. Свои впечатления он выразил в картине, по цензурным условиям выставленной только в 1911 г. под нейтральным названием «Этюд», а название «Расстрел» получившей уже после Октябрьской революции 1917 г. Почти всё пространство картины занимает белое полотно заснеженной улицы, где красочными пятнами выделены два убитых человека и убегающая собака. Противоборствующие стороны – стреляющие солдаты и демонстранты с красным знаменем – едва угадываются в противоположных сторонах полотна. С документальной точностью Ивановым были написаны картины «У стенки. Эпизод 1905 года», «Митинг 18 октября 1905 г.». В 1905–1909 гг. Иванов работал над картиной «Едут! Карательный отряд», на которой кучка жмущихся к друг другу крестьян с иконой в заснеженном поле с трепетом ожидает приближающийся отряд конных жандармов.

По цензурным причинам из картин революционной тематики другого художника-реалиста Н.А. Касаткина лишь две появились на выставках 1905–1907 гг., причём одна была сразу же снята, а другая фигурировала под измененным названием². И.А. Владимиров, формировавшийся как художник-баталист, написал в стиле передвижников картины «Расстрел на Дворцовой площади 9 января 1905 г.», «Арест студента», «Не ходи (Дружинник)». Добротное бытописание в зарисовках и акварелях 1905 г. И.С. Горюшкина-Сорокопудова «Баррикады в 1905 году», «Погром барской усадьбы», «Горе», «Шлиссельбургская тюрьма» отражают не только реальные сюжеты, но и энергетику революционного времени.

В феврале 1906 г. в Петербурге должны были открыться очередная «весенняя» выставка Академии художеств и XIV годовая выставка Петербургского общества художников. Перед их открытием в прессе появилась информация, что распоряжением цензуры из обеих экспозиций изъяты все произведения на тему революционных событий, в том числе «Похороны» И.И. Бродского, «Обыск» И.М. Шлуглейта, «Военное положение» и «Не ходи» И.А. Владимирова, «После погрома» П.И. Геллера, «Опять на родине» М.Л. Маймона, акварели и рисунки М.Г. Малышева к горьковской «Песне о Соколе», работа скульптура Аргентова «Реквием»³. Но гонения лишь усилили интерес публики к обеим выставкам и наплыв посетителей оказался намного выше ожидаемого, а на конфискованные картины тут же поступили заказы. Фотографии запрещённых цензурой произведений появились в литературно-политическом альманахе «Красное знамя», выпущенном в Париже А.В. Амфитеатровым⁴. Поскольку публикация репродукций сопровождалась обширными редакционными и литературными комментариями, причём они соседствовали в альманахе с революционными статьями и призывами, то возбуждающий эффект произведений искусства оказался даже сильнее, чем мог быть от экспонирования их на выставке.

Зачастую рисунки профессиональных художников использовались в пропагандистских листовках. Однако для осознания масштаба и смысла разворачивающихся событий реалистических и пропагандистских «картинок» было явно недостаточно. Общественный эффект живописи теперь зависел не

² Ситник К.А. Николай Алексеевич Касаткин. М., 1955. С. 236.

³ Слово. 1906. 17, 19 февраля.

⁴ Красное Знамя (Париж). 1906. № 1.

столько от точности изображения, сколько от мощи эмоционального воздействия, которую лучше обеспечивал модернистский стиль. Огромный эффект произвёл знаменитый эскиз непосредственного свидетеля событий 9 января В.А. Серова «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?». Набросок был воспроизведён на страницах массового сатирического журнала «Жупел», а подлинник художник подарил А.М. Горькому. В 1907 г. тот же рисунок украсил январскую обложку в запрещённом цензурой «Календаре русской революции». Другие зарисовки и эскизы Серова также обладали психологическим эффектом больших картин: «После усмирения», «14 декабря 1905 г. Сумской полк», «Разгон казаками демонстрантов в 1905 году», «Похороны Баумана», «Виды на урожай». Образы казаков и солдат в них были утрированы, выделены только зловещие черты: заломленные фуражки и чубы, лихо закрученный ус, хищный блеск выхваченной сабли, неудержимый бег лошадей. Автор целой галереи «серьёзных» портретов императорской семьи, Серов в 1905 г. лишь беглым карандашом обрисовывает изломанную карикатурную фигуру Николая II, который с ракеткой для тенниса под мышкой вешает награды brave казакам — усмирителям толпы⁵. После 1905 г. художник уже никогда не писал портретов императора, а в ответ на предложения этого рода отвечал: «В этом доме я больше не работаю»⁶.

Е.Е. Лансере в 1905–1906 гг. создал целый цикл этюдных «зарисовок с натуры» с аллегорическим подтекстом: «Бой», «Тризна», «Радость на земле основных законов ради», «Рады стараться, ваше превосходительство». Необычное, символическое решение образов революции доходило до гротеска и использовало не формат больших станковых картин, а более динамичные эскизы и зарисовки, лаконичные техники живописи — темперу, карандаш, мел, уголь, акварель. В то же время после того, как в 1906 г. Ф.А. Малявин представил петербургской публике картину «Вихрь», на полотнах живописцев началось настоящее пиршество красного цвета. Учитель Малявина И.Е. Репин назвал полотно «самой яркой картиной революционного движения». Критикам чудились в малявинских картинах отблеск пожаров, «красный петух», запах крови, залившей русскую деревню⁷. Все самые значимые вехи Первой русской революции — Иваново-Вознесенская стачка, Лодзинские события, всероссийская политическая стачка, восстания на броненосце «Потемкин», в Кронштадте и Ревеле — отмечены присутствием красных флагов. Манифест 17 октября городская публика приветствовала красными бантами в петлицах. Русская революция приобретала мифологическую колористику противостояния «чёрного» и «красного».

Накануне и во время революции некоторые художники обратились к почти забытому живописному жанру — портрету. Наиболее известные образцы этого жанра принадлежат кисти В.А. Серова. В созданной им портретной галерее присутствуют значительные личности времени (Ермолова, Горький, Дягилев, Шаляпин), весомые политические деятели (Витте, Победоносцев, Муромцев). В серии портретов царских сановников выделялся портрет К.П. Победоносцева, на котором обер-прокурор Святейшего Синода напоминает средневекового

⁵ Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2 т. Т. 1. Л., 1971. С. 187.

⁶ Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М.; Л., 1937. С. 166–167.

⁷ Глаголь С.С. Художественные выставки в Петербурге // Зори (приложение к газете «Книговедение»). 1906. 4 марта. № 32.

инквизитора. Портреты Серова доходили порой до гротеска и шаржа, но когда художника упрекали в налете карикатурности, он говорил: «Что делать, если шарж сидит в самой модели, чем я то виноват? Я только высмотрел, подметил»⁸.

Особой популярностью пользовался у художников А.М. Горький. Один из лучших его портретов 1905 г. также выполнил Серов. Горький изображён и на картинах И.А. Гринман, Е.С. Зарудной-Кавос, Л.М. Евреинова, а также на некоторых пропагандистских листовках⁹. К революционному времени относится и появление в пропагандистском пространстве портрета К. Маркса. Офорт А.Л. Пятигорского в 1906 г. был репродуцирован в журнале «Наша мысль», в 1907 г. – в «Календаре для всех на 1908 год», а в 1908 г. открытку с портретом Маркса выпустило издательство «Зерно».

Новое звучание в 1905–1907 гг. обрёл социальный портрет, представлявший не конкретного человека, а социальный тип. Здесь не было равных Н.А. Касаткину, который после знаменитой «шахтёрской» серии обратился к героям 1905 года: «Рабочий-боевик», «Студент», «Лихая ткачиха». Аллегорические изображения рабочего (в виде льва, побеждающего царизм, богатыря с дубиной или мечом и т.п.) создавались И.М. Грабовским, П.Д. Бучкиным, А.А. Чикиным, М.М. Чемодановым и др.¹⁰ Привычное соседство с рабочим обретает красное знамя и графический силуэт фабрики.

Даже цитадель классической живописи – Академия художеств – склонялась к некоторым переменам. В 1905 г. студенческие занятия в Академии были прерваны, а выставки, в том числе В.М. Васнецова и «плановая» осенняя, отменены вообще. Но уже с 1906 г. выставки в ней устраивались на более демократических основаниях, среди авторов стало больше молодёжи. Именно в здешних залах появилась скандальная картина Ф.А. Малявина «Смех», вызвавшая неприятие академиков и резкую критику В.В. Стасова. Только заступничество И.Е. Репина позволило Малявину получить звание художника. «Весенняя» выставка Академии художеств в 1906 г., волей цензора лишившись ряда картин с революционными сюжетами, смогла представить публике лишь три актуальных экспоната: скульптуру И.Я. Гинцбурга «На митинге», картину П.Д. Шмарова «Ждут (Цепь лопнула)» и этюд Н.И. Верхотурова «Прикованный к тачке». Всё остальное, как писали газеты, «сплошная идиллия: закаты, восходы, замки, весны, девочки среди цветов, мальчики на снегу, портреты, портреты, портреты»¹¹.

Взбурдаженная бурными событиями публика оказалась восприимчивой к дерзким выставкам с обилием новинок. В 1905–1907 гг. она узнала имена художников новых направлений: А.Н. Бенуа, В.Э. Борисова-Мусатова, П.В. Кузнецова, Ф.А. Малявина, С.Ю. Судейкина, М.С. Сарьяна, Н.Н. Сапунова, Н.П. Ульянова. На выставках Союза русских художников в 1906 г. впервые появились работы авангардистов Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова, представлялись будущие представители объединений «Голубая роза» и «Бубновый валет». Малявинский «Вихрь» и серовские портреты произвели потрясающее

⁸ Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. М., 1965. С. 157.

⁹ Горький в изобразительном искусстве. 1868–1968. Описание изобразительных материалов Музея А.М. Горького. М., 1969.

¹⁰ Пулемёт. 1905. № 2; Жало. 1905. № 1; Календарь для всех на 1908 год. СПб., 1907.

¹¹ Русь. 1906. 19 февраля.

впечатление на посетителей, вызвали широкую полемику в прессе о назначении искусства, его роли в обществе¹².

Но самой масштабной и популярной в 1905 г. неожиданно оказалась выставка исторической живописи, именовавшаяся Таврической по названию дворца, где она размещалась. Она была организована С.П. Дягилевым и его товарищами из «Мира искусства», сумевшими получить поддержку не только вел. кн. Николая Михайловича, но и самого Николая II, что открыло им двери всех музеев, частных коллекций и дворцовых сокровищ¹³. В колонном зале Таврического дворца Дягилев устроил нечто вроде зимнего сада с полным собранием портретов всех императоров России. Выставка открылась торжественным посещением императора Николая II – правда, в силу «эмоционального паралича» (по выражению Бенуа) его визит был «безмолвным».

Общественный эффект Таврической выставки 1905 г., как писали газеты, получился поистине грандиозным. Зритель впервые видел лица Радищева, Новикова, Чаадаева, Герцена, Ник. Муравьёва. В Колонном зале и галереях была воспроизведена атмосфера XVIII в. с работами Левицкого, Боровиковского, Аргунова, Рокотова, пейзажами Щедрина и Алексева. В связи с выставкой на страницах петербургских газет «Речь» и «Русь» развернулась полемика об общественном назначении искусства во время революции. Скульптор И.Я. Гинцбург заявил, что «независимость искусства от жизни» совершенно невозможна¹⁴. Дягилев в ответ утверждал, что делать задачей художника «изображение жизни общественной» – «ветхая, запылившаяся мерка», «допотопная эстетика»; она не может родить вдохновения, а значит, не будет и искусства как такового. В ответ на упрек на невнимание к «общественным вопросам» Дягилев писал: «И если русскому искусству суждено сыграть роль в великой освободительной борьбе, то, конечно, она будет заключаться не в протокольном изображении текущих событий, а в свободном развитии индивидуального творчества. Ни одно искусство... не ищет своего содержания в политической или общественной злободневности»¹⁵. На обеде в свою честь в ресторане «Метрополь» Дягилев произнес прочувствованную речь, в которой поделился впечатлениями от путешествия по России во время подготовки выставки. «Мы живём в страшную пору перелома, мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре... – утверждал он. – Это говорит история, то же подтверждает эстетика»¹⁶. В связи с подготовкой дворца к работе Государственной думы, выставка была закрыта раньше, но в думских «кулуарах» ещё долго висели портреты императоров и екатерининских вельмож. А с организованных Дягилевым на материале Таврической выставки экспозиций русского искусства в Париже, Венеции, Берлине и других европейских городах начались знаменитые «Русские сезоны»¹⁷.

На время революции пришёлся расцвет искусства графического рисунка. Эффективной площадкой для графического искусства революционного времени стали массовые журналы, настоящий бум издания которых пришёлся на 1905–1906 гг.: их вышло свыше 250 наименований тиражом более 40 млн

¹² См.: Луначарский А.В. Выставка картин «Союза русских художников» // Вестник жизни. 1907. № 2.

¹³ Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 101, 289, 503.

¹⁴ Гинцбург И. Выставки // Речь. 1906. 3 и 4 марта.

¹⁵ Дягилев С.П. В защиту искусства // Русь. 1906. 8 марта; Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. М., 1982. С. 204, 205, 206.

¹⁶ Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 193.

¹⁷ Бенуа А.Н. Воспоминания. В 2 т. Т. 2. Кн. 4. М., 1993. С. 418.

экземпляров (подавляющее большинство – в Петербурге и Москве). Авторами сатирических рисунков значились почти 120 художников, и среди них было несколько настоящих мастеров: Серов, Арцыбушев, Кустодиев, Гржебин, Билибин, Лансере, Чехонин. Их рисунки появлялись в наиболее популярных журналах: «Зритель» Ю.К. Арцыбушева, «Пулемет» Н.Г. Шебуева, «Сигнал» К.И. Чуковского, «Жупел» З.И. Гржебина и И.Я. Билибина, «Адская почта» П.Н. Трояновского и Е.Е. Лансере. Несмотря на краткосрочность существования таких изданий, в области политической сатиры была создана оригинальная школа.

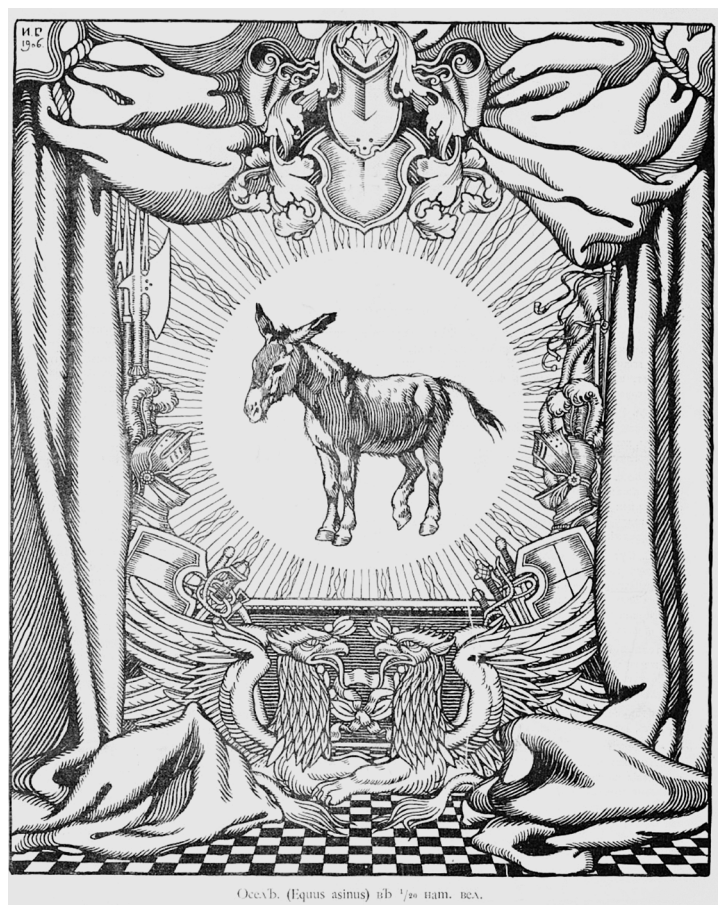
Каждый политический персонаж приобрёл определённую символику в карикатуре. Лживость и коварство премьера С.Ю. Витте, который «и водкой торговал, и японца надувал», послужили основанием для его «анималистической» символизации: «мудрость змия и пушистый лисий хвост». Министра внутренних дел П.Н. Дурново сатирики изображали в виде осла и свиньи (припомнив резолюцию Александра III «Убрать эту свинью в 24 часа!» на докладе об одном из неприглядных «подвигов» Дурново и слухи о его афёрах с поставками овса)¹⁸. Многие «герои» бюрократического Олимпа представлены великолепной галереей художественных шаржей в № 3 журнала «Адская почта» за 1906 г. (художники Гржебин, Лансере, Кустодиев). Символизация образов была доведена до такого совершенства, что отпадала надобность в портретном сходстве. Знаменитый карикатурный сериал «Бой усов», где «усы колечком» противостояли «усам торчком» легко прочитывался как диалог премьера П.А. Столыпина и председателя II Государственной думы Ф.А. Головина. Эти сатирические портреты перекочевали со страниц журнала на открытки, и московскому градоначальнику пришлось издать специальный указ, который запрещал изображать известных людей на юмористических открытках¹⁹.

Не обошли вниманием карикатуристы и императора. Невероятно популярен был знаменитый рисунок Н.Г. Шебуева с изображением кровавого отпечатка ладони Трепова на тексте царского Манифеста 17 октября 1905 г.²⁰ Номер журнала с этой обложкой был раскуплен мгновенно, вечером того же дня за него предлагали 10–15 руб. Невозможность прямо изображать государя заставила карикатуристов изобрести специальную «царскую» символику, которая легко определялась читателями. Сатирическая графика сформировала образ неразумного ребенка, который хорошо «ложился» на представление современников о Николае II как о слабом и нерешительном правителе с заурядной внешностью. Позорное поражение в Русско-японской войне напомнило об инциденте, произошедшем с императором, когда он ещё цесаревичем посещал Японию. По недоразумению японский полицейский ударил гостя по лбу, отчего у него остался шрам. Первой «эзоповской» карикатурой на императора и стало изображение маленького мальчика на тоненьких ножках с огромной шишкой на лбу в заставке С.В. Чехонина под названием «Чёрная сотня» в журнале «Зритель». В ней чёрными силуэтами были представлены чуть не все политические знаменитости России: от медвежьей фигуры Александра III до скелетообразного Победоносцева. А под их ногами путалась фигурка рахитичного мальчика с шишкой. Читатели поняли сатирический намёк, моментально

¹⁸ Зритель. 1905. Экстренный номер. С. 2.

¹⁹ Альманах. 1906. № 1; Русское слово. 1906. 15 февраля.

²⁰ Пулемёт. 1905. № 2.



Билибин И.Я. Осе́л (*Equus asinus*) в 1/20 натуральной величины. 1906

раскупив номер журнала, переизданный четыре раза в течение месяца. После этого стоило только нарисовать силуэт курносого мальчика с шишкой на лбу, чтобы все понимали, о ком идёт речь. Популярность образа была такова, что даже простое изображение еловой шишки публика прочитывала как образ Николая II. На венценосного героя намекали также изображениями горностаевой мантии, двуглавого орла, «пылающего сердца» или «червонного туза» вместо головы и т.п. На знаменитом портрете «Осе́л (*Equus asinus*) в 1/20 натуральной величины» художника И.Я. Билибина изображение осли, решенное в манере парадных императорских портретов, было прозрачным намеком на ничтожество монарха²¹.

Сатирическая галерея депутатов Думы, заметно уступая серии государственных деятелей, также была представлена в жанре политических шаржей²². С.В. Чехонину, будущей «звезде» советского плаката, принадлежит одно из наиболее образных визуальных толкований нового политического строя после Манифеста 17 октября 1905 г. — в виде карточного домика с надписью: «Просят не дуть». Журнал «Современные записки» отмечал, что «все сатирические листки, без исключения

²¹ Жупел. 1906. № 4.

²² Букет. 1906. № 4; Леший. 1906. № 2. С. 2; № 4. С. 10; № 1. С. 4, 10.



Кустодиев Б.М. Вступление. 1905 год. Москва. 1905

почти, ультрарадикальны. Они знаменуют, что общественное течение круто изменилось»²³.

Сильное воздействие на массовое сознание оказала знаменитая «Московская серия» («Бой», «Вступление», «Умиротворение») на страницах сатирических журналов 1905–1906 гг., созданная Е.Е. Лансере, М.В. Добужинским, Б.М. Кустодиевым. Здесь реалистическая «картинка» полностью уступила место страшным аллегорическим образам. Кремль представлен островом в залитом кровью городе под кровавой радугой, по улицам которого стремительно шествует огромный скелет. Б.И. Анисфельд завершил эту апокалипсическую серию о расстреле Москвы изображением погибающего города с затмившимся солнцем и неподвижно сидящими над ним кошмарными чудовищами – пятью василисками («Новый год»)²⁴.

Лучшие рисунки графиков революционного времени вошли в подготовленное Е.Е. Лансере и В.Л. Бурцевым в 1907 г. и немедленно запрещённое уникальное издание «Календарь русской революции». В 1917 г. его переиздали с предисловием Бурцева на основе экземпляров, сохранившихся в архивах Охранного отделения.

С поиском динамичных образов революции связан и расцвет в 1905–1907 гг. политической и социальной открытки, которая перекликалась с плакатом, журналом и листовкой. Открытка художника-любителя М.М. Чемоданова «Два

²³ Современные записки. 1906. № 1. С. 68.

²⁴ Жупел. 1905. № 2. С. 3, 7, 4-я с. обложки; 1906. № 3. 4-я с. обложки.

приговора к повешению» напоминает лубок: на одной её половине нарисован повешенный крестьянин, а на другой – полицейский, на мундире которого «повешен» орден «За усердие» – буквальная иллюстрация к полицейской хронике. Аналогичное решение в сюжете, где противопоставлены гимназист с перочинным ножиком и дюжий полицейский с саблей, отражало реальный случай «курского избиения» учащихся 12 февраля 1905 г. «Неизвестные художники» под псевдонимами почти документально запечатлели главные события 1905–1906 гг.: нарушение автономии университетов, провалившийся проект Булыгинской думы, Манифест 17 октября, Московское восстание, расстрелы и аресты, обыски и репрессии. Существовали открытки, связанные с восстанием на броненосце «Потёмкин», посвящённые лейтенанту П.П. Шмидту²⁵. Выполненные акварелью, пером, применявшие коллаж с фотографиями, часто довольно примитивные по рисунку, они были доходчивее газет и имели массовое распространение.

Живописная культура революционного времени формировала то самое «смущение умов», с которых и начинаются повороты истории. Постепенная смена ценностей, десакрализация власти проходила через распространение зрительных образов и символов, накапливая отрицательную энергетику общества. Власть удостоилась не просто критики, а насмешки, освобождая обывателя от пиетета перед нею. Силами живописи всех жанров были созданы доминирующие образы противоборствующих сил: с одной стороны – страдающий народ и яркий красный вихрь «общенародной» революции, с другой – злобная и лживая власть. Позднее Лансере писал в воспоминаниях: «Мы тогда революцию воспринимали ещё не как борьбу класса против класса, а как борьбу “всего народа” против самодержавного строя»²⁶.

²⁵ Подробнее см.: *Забочень М.С.* Иллюстративная хроника первого дня революции // *Филателия СССР*. 1975. № 4. С. 53–54; *он же*. Бойцы «непобеждённой территории революции» // Там же. 1978. № 8. С. 38–39; *он же*. «Командую Черноморским флотом. Шмидт» // Там же. 1976. № 12. С. 34–35.

²⁶ *Лансере Е.Е.* «Жупел» и «Адская почта» // *Советское искусство*. 1935. 23 декабря.