

Юлия Геннадиевна Воинова

Julia Gennadiievna Voinova

аспирант,

postgraduate student,

Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица

(Санкт-Петербург, Россия)

Saint-Petersburg Stieglitz Academy of Art and Design (Saint Petersburg, Russia)

Julia.artup@gmail.com

ОБРАЗ КРАСНОГО ВСАДНИКА В СОВЕТСКОМ АГИТАЦИОННОМ ИСКУССТВЕ. ИСТОКИ И ТРАНСФОРМАЦИИ THE IMAGE OF THE “RED HORSEMAN” IN SOVIET PROPAGANDA ART. ORIGINS AND TRANSFORMATIONS

Образ Красного всадника на крылатом коне, появившийся в агитационном искусстве в первые послереволюционные годы, вобрал в себя глубокие культурные коннотации: уничтожение старого мира, созидание нового, победа над злом и праведный суд. К наиболее ярким примерам вариаций этого образа можно отнести агитационную тарелку Алисы Голенкиной «Красный гений» (ГФЗ), плакат-литографию Владимира Фидмана «Вторая годовщина Красной армии» (изд. Полит. упр. РСФСР) и плакат-хромолитографию неизвестного художника «Грамота – путь к коммунизму» (Госиздат), выполненные в 1920 году. В этих изображениях обнаруживаются тематическое, образное и композиционное сходство. В статье определяются возможные источники этих изображений, исследуется семантика агитационных посланий и рассматривается процесс влияния иконописных образов на художественные практики послереволюционных лет. Делается вывод о том, что художники агитационного искусства обращались к иконографии древнего сакрального образа Архангела Михаила и создавали на его основе новых героев революционной эпохи.

Ключевые слова: агитационный фарфор, агитационный плакат, ГФЗ, Красный всадник, Архангел Михаил, иконография, Советская Россия, 1920-е годы

Для цитирования: Воинова Ю.Г. Образ Красного всадника в советском агитационном искусстве. Истоки и трансформации // Артикульт. 2024. №2(54). С. 17-29. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-17-29

The image of the Red Horseman on a winged horse, which appeared in propaganda art in the first post-revolutionary years has absorbed deep cultural connotations: destruction of the old world, creation of the new, fight against evil and righteous judgment. The most striking examples of this image include: the propaganda plate of Alisa Golenkina “Red Genius” (State Porcelain Factory), the lithograph poster by Vladimir Fidman “The Second Anniversary of the Red Army” (Political Administration Department of the RMSR) and the poster by an unknown artist “Literacy is the way to communism” (Gosizdat), executed in 1920. These images reveal thematic, figurative and compositional similarities. The article describes the possible origins of these images and explores the semantics of propaganda visual communication. Furthermore, it examines the influence of iconographic images on the artistic practices of the post-revolutionary years. It is concluded that the artists of propaganda art turned to the iconography of the ancient sacred image of the Archangel Michael and created new heroes of the revolutionary era on its basis.

Keywords: propaganda porcelain, propaganda poster, State porcelain factory, Red Horseman, Archangel Michael, iconography, 1920-s

For citation: Voinova J.G. “The Image of the «Red Horseman» in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations.” *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 17-29. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-17-29

В Советской России, согласно принятому в 1918 году ленинскому плану «монументальной пропаганды», все виды искусства включались в выполнение поставленной задачи по утверждению идей нового общественного строя. Утилитарно-декоративные предметы, наряду с плакатами и разнообразной тиражной продукцией, участвовали в общей работе по воспитанию и идеологической настройке масс. Основной аудиторией агитационного искусства были крестьяне и представители рабочего класса, на поддержку которых опиралась советская власть. Их визуальный опыт в значительной мере был сформирован народным искусством, лубком и иконописью. Поэтому в послереволюционные годы художники нередко обращались к хорошо знакомым и понятным широким массам образам с целью агитации и пропаганды. Как отметила исследовательница иконографии советских политических плакатов В. Боннелл: «Художники использовали для воплощения большевистских идей визуальные аллегории и символы,

J.G. Voinova *The Image of the "Red Horseman" in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations*

почерпнутые из неоклассической и религиозной традиций» [Боннелл, 2009, с. 246]. Исследователь российского революционного движения историк Б.И. Колоницкий, говоря об использовании религиозных символов во время февральского переворота, уточняет: «Не следует объяснять это лишь желанием говорить со своей аудиторией на понятном и эмоционально значимом для нее языке. Создатели этих текстов сами находились в поле влияния глубинной религиозной традиции» [Колоницкий, 2001, с. 75]. Глашатаями революции и проводниками в новую реальность становились герои, в изображении которых можно обнаружить иконографические отсылки к искусству предшествующих эпох. Ярким примером таких трансформаций и смысловой полисемантической является образ Красного всадника, который появился в агитационном искусстве первых послереволюционных лет.

Выбранная для исследования тема представляется актуальной в свете возросшего интереса к изучению влияния иконописных традиций на художественные практики советского периода, что подтверждает проведенная в 2022 году в Государственном музее истории религии выставка «Советские иконы: религиозные артефакты эпохи гонений». Красный всадник был одним из первых ярких революционных образов, с которым отождествлялась «новая Россия», поэтому изучение его иконографии, семантики и дальнейших трансформаций необходимо для целостного понимания процесса формирования героических образов, представленных в советском агитационном искусстве. Целью данной статьи является выявление общих иконографических черт образа Красного всадника, заимствованных из религиозного искусства. К поставленным задачам относятся: определение визуальных источников, на которые опирались художники агитационного искусства при создании образа Красного всадника, исследование вариаций этого образа и раскрытие семантики изображений. Предметом исследования является образ Красного всадника на крылатом коне в произведениях агитационного фарфора и плаката 1920 года. Объектом исследования является трансформация заимствованной из религиозного искусства иконографической модели при создании тиражируемых агитационных произведений. В исследовании использованы элементы сравнительного, иконографического, иконологического и структурно-семантического анализа. Иконографический и иконологический методы были использованы для выявления иконографической схемы, лежащей в основе нескольких агитационных произведений, определения возможных источников заимствования и раскрытия символической наполненности образа Красного всадника. Сравнительный анализ был использован при исследовании трансформаций иконографического образа и его вариативности на примере интерпретаций образа в агитационном фарфоре и плакате. Структурно-семантический подход позволил рассмотреть агитационные произведения как совокупность знаков, образующих семиотически насыщенный «агитационный текст».

Хотя некоторые исследователи ранее уже указывали на использование иконописных образов и мотивов в агитационном искусстве, последовательно и подробно это явление еще не изучалось. Так, Н.В. Лобанова-Ростовская, изучавшая советский фарфор послереволюционных лет, в качестве визуальных источников агитационного фарфора указывала на лубок и иконопись. Она отмечала, что в стране с большим количеством неграмотного населения художники агитпропа ориентировались на традицию восприятия иконописных изображений: «В православной церкви икона была не только объектом поклонения, она «читалась» как изобразительный комментарий к текстам Священного Писания» [Lobanov-Rostovsky, 1992, p. 626]. Исследователи также обращали внимание на отсылки к иконописному искусству в агитационных плакатах и говорили об «адаптации иконописного сюжета» [White, 1998, p. 6] или о «заимствовании иконописных образов» [Боннелл, 2009, с. 252-254], однако ограничивались краткими комментариями, объясняя это культурными традициями или иконописным прошлым многих художников. В данном исследовании впервые представлен подробный иконологический анализ заимствованного из православного искусства образа Красного всадника и предпринята попытка раскрыть его семантику с учетом общего культурного и исторического фона революционной эпохи.

Красный всадник на агитационной тарелке и обложке календаря

В первые послереволюционные годы художники агитационно-массового искусства активно работали над созданием особого образного языка, выполняющего важные идеологические задачи.

Оставшееся на Императорском фарфоровом заводе «белье» оказалось подходящим материалом для отражения революционных настроений молодого Советского государства. Декоративные тарелки и чайные сервизы, расписанные лозунгами и цитатами, украшенные советской символикой, аллегорическими сюжетами и тематическими композициями, прославляли Октябрьскую революцию и страну Советов. Тематами росписей часто становились важные политические события и празднование «красных дат календаря». В 1920 году на Государственном фарфоровом заводе была выпущена агитационная тарелка с росписью А.Р. Голенкиной «Красный гений», посвященная III Интернационалу¹.

В зеркале тарелки «Красный гений» изображен Красный всадник на красном крылатом коне, летящий над горящими руинами. Над разрушенными зданиями и античными колоннами клубятся облака, сквозь которые пробиваются золотые солнечные лучи. Крупная фигура всадника изображена на переднем плане и составляет центр композиции. Всадник одет в воинские доспехи, за его спиной развевается красный плащ, на голове фригийский колпак. В согнутой правой руке всадника горящий факел, а в его левой руке – предмет, напоминающий финиковую ветвь. По борту тарелки расположен лозунг «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала». Нижняя часть бортика тарелки декорирована красной лентой с круглой эмблемой «серп и молот». Колористическое решение построено на активном контрасте теплых и холодных цветов. Красный цвет, доминирующий в этой росписи, является своеобразной приметой революционного времени. Огненно-красный «коралл», созданный в 1918 году в лаборатории ГФЗ, отличался особой насыщенностью и чистотой тона [Советское декоративное искусство, 1980, с. 62]. В агитационном фарфоре он использовался как маркер революции, новой власти и миропорядка. Фон тарелки белый с тонким красным ободком по краям (рис. 1).



Рис. 1.
А. Голенкина. Агитационная тарелка «Красный гений», 1920 г.
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 2,4х24,3 см.

¹ Петербургская художница Алиса Рудольфовна Голенкина (1892-1973), автор росписи агитационной тарелки, в 1910 г. окончила ЦУТР барона Штиглица. На ГФЗ Голенкина проработала с 1919 по 1924 г., начав творческую деятельность под руководством Сергея Чехонина в живописной мастерской, открывшейся после революции на базе училища Штиглица.

J.G. Voinova *The Image of the "Red Horseman" in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations*

Главный персонаж с агитационной тарелки Голенкиной является почти точной копией Красного всадника с рисунка для обложки «Советского календаря на 1919 год», выполненного иконописцем, графиком и иллюстратором Б.В. Зворыкиным. Специалист по русскому фарфору М.А. Бубчикова в комментариях к «Красному гению» замечает: «При создании первого советского фарфора мастера-фарфористы использовали старый, традиционный прием работы в материале: перевод на фарфор сюжетов актуальной печатной графики» [Носович, Попова, 2005, с. 281]. Народный календарь, составленный в лучших традициях типографии Товарищества И.Д. Сытина, был издан в 1918 году по решению рабоче-крестьянского правительства и представлял собой своеобразный справочник-энциклопедию советской жизни. Это был один из первых календарей, изданных по-новому, григорианскому стилю с разделами по естествознанию, истории революционного движения, экономики, праву, культуре и просвещению, включающими подробные объяснения новой государственной системы и основных преобразований. Иллюстрации к календарю выполнены в свойственном для Зворыкина «неорусском стиле» с обилием орнаментальных украшений и декоративных вставок. В центре обложки календаря изображен вписанный в круг Красный всадник на красном крылатом коне на фоне схематично обозначенного солнца. Изображение носит эмблематический характер, вокруг всадника расположен зодиакальный круг, а в углах в овальных медальонах изображены фигуры, символизирующие основные виды труда: ремесленник, крестьянин, ученый и воин. В созданном Зворыкиным сказочном образе взлетевшего к солнцу Красного всадника на красном крылатом коне можно увидеть соединение двух мифологем. Это отсылающий к календарному циклу бегущий по небосводу славянский солярный конь, как обновляющее и созидальное начало, защищающее от темных сил, и христианский Архангел Михаил, предводитель небесного воинства и заступник.

Зворыкин добавил к узнаваемому образу новые, еще не столь привычные для российской массовой аудитории детали – горящий факел и фригийский колпак, использовавшиеся в искусстве предшествующих эпох как символы равноправия и свободы. Смысл этих атрибутов раскрывается содержанием календаря. Так, в иллюстрации к статье «История революционного движения на Западе» в качестве аллегории социализма изображена молодая женщина в красном одеянии, красном плаще и с фригийским колпаком на голове [Советский календарь, 1918, с. 65]. Ее правая рука протянута к крестьянам разных рас, а левая к фигурам рабочего, ученого и воина. Там же объясняется, что Великая французская революция открыла собой новую эру политических революций, ярким пламенем озаривших XIX век и очистивших дорогу для нового и конечного этапа – революции социальной. В статье «Женщины в пролетарском движении» используется метафора «революционный факел», а заставкой к статье «Светочи человечества» служит эмблема с горящим факелом, тем самым, который держит в руке изображенный на обложке Красный всадник. [Советский календарь, 1918, с. 93, 95]. Эмблема «серп и молот» на фоне складок красной ленты, которую Голенкина впоследствии использовала в композиции росписи «Красный гений» является частью эмблематической иллюстрации к статье «Народное хозяйство России» [Советский календарь, 1918, с. 117].

Создавая роспись для агитационной тарелки Голенкина не просто «перерисовала» элементы оформления популярного советского календаря. Образ Красного всадника, помещенный в центр белого зеркала тарелки и окруженный лозунгом «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала», получает новое прочтение. Сам лозунг при этом как будто вторит строчке из текста этого календаря: «Идущая на смену политическим революциям революция социальная неизбежно будет под красным знаменем Интернационала» [Советский календарь, 1918, с. 65].

Красный гений и Архангел Михаил

В росписи «Красный гений» сходство с иконографическим образом Архангела Михаила достаточно очевидно, что позволяет предположить, что художница, разрабатывая композицию для агитационной тарелки, опиралась на иконографию евангельского сюжета. Иконография конного Архангела Михаила восходит к произведениям искусства II пол. XVI века, таким как икона «Благословенно воинство Небесного Царя», «Страшный суд», «Великий стяг Ивана Грозного», «Знамя Ермака», иллю-

страции к Апокалипсису и др. Как отмечала исследовательница иконографии П.А. Тычинская, этот сюжет, вобравший в себя множество значений и смыслов, являлся знаковым для позднесредневековой иконописи и для искусства Нового времени [Тычинская, 2012, с. 165]. В православной традиции к иконографии «Архангел Михаил – грозных сил воевода» относится образ красноликого ангела с распростертыми вверх крыльями, летящего на красном крылатом коне. В верхнем правом углу таких композиций находится благословляющий Спас Еммануил, поддерживаемый десницей, также престол с Евангелием и литургическими сосудами. Архангел изображается облаченным в доспехи с княжеской короной на голове, в его поднятых руках, держащих радугу – книга, крест, кадило и копье, которым он попирает лежащего под копытами коня Сатану. Архангел трубит в трубу, которая будто зависла в воздухе, и возвещает конец времен. Под копытами крылатого коня иногда изображаются объятый пламенем град, рушащиеся земные царства или бушующее море, в котором эти царства тонут. На старейшей из сохранившихся икон с этим сюжетом из Успенского собора в Дмитрове сер. XVII века имеются надписи в верхнем и нижнем регистре со строками из библейских текстов [Тычинская, 2012, с. 166].

Образ Архистратига Михаила (греч. «старший воин», «вождь», «посланник») формировался на основе эсхатологического текста «Откровения Иоанна Богослова», а иконография Архангела Михаила соответствует описанию апокалиптического ангела: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные. В руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, и воскликнул громким голосом, как рыкает лев; и когда он воскликнул, тогда семь громов проговорили голосами своими» (Откровения: гл 10) [Библия, 1992, с. 282].

Сравнительный анализ росписи на агитационной тарелке «Красный гений» с близкими вариантами иконописного извода Архистратига Михаила (как один из возможных первоисточников можно рассматривать икону «Архистратиг Михаил на коне», нач. XVIII века) позволяет обозначить общие черты и детали. Композиционным центром этих изображений является развернутый в сторону смотрящего всадник на красном крылатом коне, изображенном в профиль. Под копытами коня – руины, символизирующие уничтожение старого миропорядка. Склонивший голову крылатый конь, движущийся справа налево, словно застыл в воздухе в напряженном прыжке. «Облеченные облаком» фигуры всадника и коня будто «сходят с неба» и располагаются в ином метафизическом измерении грядущего, которое противопоставляется разрушенному миру земных «царств» (рис. 2).



Рис. 2.
Икона «Архистратиг Михаил на коне»,
нач. XVIII в. Дерево, доска цельная,
две врезные широкие встречные шпонки,
ковчег, паволока, левкас, темпера.
30.9×27.3×2.7 см.

J.G. Voinova *The Image of the “Red Horseman” in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations*

Вместо привычных, указанных выше, атрибутов Архистратига Михаила главный персонаж агитационной тарелки держит в руке факел, являвшийся аллегорией света истины, символом правосудия и свободы. Горящий факел как образ-символ «революционного огня» достаточно широко использовался в риторике этого периода. Например, в статье А.В. Луначарского «Из искры возгорелось пламя» использован образ гонцов грядущего, «с высоко поднятыми факелами рассвета», рассеивающими вековую тьму [Носович, Попова, 2005, с. 218]. Вместо традиционной для Архистратига Михаила короны, на голове у Красного гения фригийский колпак – головной убор, который носили свободные простолюдины и освобожденные рабы в Древней Греции и Риме. В. Боннелл пишет о том, что во времена Великой французской революции образы и символы, отсылающие к республиканскому Риму, являлись репрезентацией нового политического порядка и формировали властный опыт [Боннелл, 2009, с. 249]. Фригийский колпак можно встретить на французском «патриотическом фаянсе», политических плакатах из серии «*Unite et indivisibilité*» (кон. XVIII в.), а также полотне Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ на баррикады» (1830 г.). Заимствованные из репертуара Великой французской революции визуальные коды активно использовались советскими художниками 1918-1920 гг. в печати и праздничном оформлении, что иллюстрирует характерную для того времени «попытку синтезировать различные стили и семантические системы визуальной репрезентации» [Боннелл, 2009, с. 250].

Перерабатывая для агитационных целей иконографическую схему «Архангел Михаил – Грозных сил воевода», художница опускает детали, указывающие на сакральное происхождение героя – нимб, крылья и пчелиный рой возле сапожка всадника. Радуга – символ завета между людьми и Богом, заменена на лучи восходящего солнца, символизирующие в агитационном искусстве победу коммунизма. Светоносная природа Красного гения подчеркнута факелом в его руках и лозунгом «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала», что также сближает его с образом Архистратига Михаила и отсылает к апокалиптическому сюжету с языками пламени, в которых сгорает уничтоженный город.

По результатам сравнительного анализа можно сделать вывод, что роспись агитационной тарелки «Красный гений» создана на основе двух визуальных источников – иллюстрации Зворыкина к «Советскому календарю на 1919 год» и иконографического извода «Архангел Михаил – Грозных сил воевода». Сохраняя ряд узнаваемых иконографических черт (краснолицый всадник на красном крылатом коне, летящий над руинами разрушенного «царства»), автор «Красного гения» вносит определенные изменения в иконографию и сюжет. Исчезают сакральные знаки (крылья, нимб, радуга, пчелы), традиционные символы Архистратига Михаила труба и книга заменяются на факел. Если на иконах этого сюжетного корпуса вздыбленный конь задними копытами топчет землю, то конь на агитационной тарелке отрывается от земли и свободно парит на фоне солнечных лучей. «Огненную тематику» сюжета, переданную красным цветом всадника, коня, атрибутов и языков пламени усиливает лозунг со словами «зажжем» «огнем». Таким образом, сохраняется символическая насыщенность образа Архистратига Михаила – справедливого карателя грешников, связанная с темами Страшного суда, борьбы со злом, уничтожения старого миропорядка, но при этом добавляются новые детали, отсылающие к истории революционной борьбы. Прыжок коня на агитационной тарелке передает ощущения волнующего ожидания, эпохального перехода к революции социальной. Красный гений как будто объединяет две исторические эпохи «под красным знаменем Интернационала».

Красный всадник на агитационных плакатах

В том же 1920 году к трехлетию Октябрьской революции было выпущено два плаката со схожим сюжетом и иконографией – это плакат-литография В.И. Фидмана «Вторая годовщина Красной армии» (изд. отдел Политуправления РСФСР) и хромофотографический плакат неизвестного художника «Грамота – путь к коммунизму» (Госиздат). На этих плакатах также изображен парящий в небе на красном крылатом коне Красный всадник, возвещающий истины нового миропорядка.

На плакате «Грамота – путь к коммунизму» всадник изображается в античном одеянии (в развевающейся за спиной красной накидке и сандалиях) с непокрытой головой. Высоко над головой он держит горящий факел, а в его левой руке раскрытая книга с лозунгом «Пролетарии всех стран

соединяйтесь». В правом и левом верхних углах изображены кулисные облачка, а за спиной у всадника мерцает зарево пожара. Под копытами коня уже не разрушенный «старый мир», а мирный индустриальный пейзаж с заводскими трубами, изображенный сквозь синюю дымку. Лозунг «Грамота – путь к коммунизму» расположен в отдельном нижнем поле, слева от него в вытянутом восьмиугольнике изображена эмблема «серп и молот». Всадник изображен на золотистом фоне, фигуры вписаны в «почти квадрат», что является характерным для иконографических схем сюжета об Архистратиге Михаиле [Тычинская, 2012, с 166]. Присутствует и такой атрибут Архистратига как раскрытая книга, отсылающая к строкам Писания о всадниках и книге за семью печатями, которые будут вскрыты при конце света (Откровения: гл. 5 и 6) [Библия, 1992, с. 278-280]. В агитационном плакате этот атрибут творчески переосмысливается и получает новое значение. Семантика изображения раскрывается через сочетание классицизирующих и православно-иконописных культурных кодов. Агитационный плакат «Грамота – путь к коммунизму» был отзывом на принятый в конце 1919 г. декрет «О ликвидации безграмотности в РСФСР», и Красный всадник с раскрытой книгой в руке становился вестником всеобщей грамотности и вожаком, ведущим к коммунизму (рис. 3).

Еще одну трактовку образа Красного всадника можно увидеть на плакате «Вторая годовщина Красной армии»², текст которого гласит: «Два года тому назад в огне революции родилась Рабоче-Крестьянская Красная армия. За два года Красная армия выросла в могучую силу. Она прошла сквозь тысячи преград. Она разбила десятки империалистических правительств. Близок уже час, когда на развалинах мирового империализма наша армия водрузит красное знамя рабоче-крестьянской коммуны. Да здравствует Красная армия» (рис. 4).

Рис. 3.
Неизвестный автор.
Плакат «Грамота – путь к коммунизму».
Госиздат, 1-я гос. типо-лит. Москва, 1920 г.
Хромолит. 72x54 см.



Рис. 4.
В. Фидман. Плакат «Да здравствует Красная Армия!»
Литературно-издательский отдел Политуправления
РВСР № 66. Москва, 1920 г. Бумага, картон, литография.

² Хотя изображенный на плакате персонаж не облачен в красные одежды, как на предыдущих примерах, знаковая папаха с красной звездой и его принадлежность к Красной армии позволяют рассматривать его в том же образном ряду.

Агитационный плакат В.И. Фидмана³ близок к лубочной традиции изображения Архистратига Михаила. Это проявляется в особом графическом стиле, наивности рисунка, плоскостности изображения, характерном для лубка колорите, специфическом сочетании в одном пространстве текста и изображения. Плакат обнаруживает сюжетное и композиционное сходство с лубочной гравюрой «Святой Архистратиг Михаил – Грозных сил воевода», выполненной в 1820-1830-х гг. в технике офорта (рис. 5).

Особенность этого плаката в том, что позади главного героя виден его двойник, который изображен более обобщенно и схематично. Художник-плакатист использует здесь характерный для иконописи и миниатюры идеографический прием множественности, выраженный путем повторения одной или нескольких характерных деталей на заднем плане. Автор работ по семиотике иконописи Б.А. Успенский, описывая этот прием, отмечал, что целое войско передавалось в виде одной или двух воинских фигур, за которыми изображались схематичные контуры шлемов. А город мог изображаться в виде храма или нескольких сооружений [Успенский, 1995, с. 237]. Таким образом, шлемы и копья, окружившие плотным кольцом пылающее городище под копытами красного коня, символически передают идею многочисленности Красной армии и ее непобедимой силы. На плакате также присутствуют узнаваемые иконографические признаки, относящиеся к сюжету об Архистратиге Михаиле – развернувшийся в три четверти к зрителю всадник с копьем (штыком), красный крылатый конь и горящие под его копытами «царства». В изображении всадника художник использует современные ему детали – воинские доспехи заменены на новую красноармейскую форму, княжеская корона на папаху со звездой,



Рис. 5. Неизвестный автор. Лубок «Архистратиг Михаил – Грозных сил воевода», 1820-1830-х гг. Офорт, резец, раскрашенный оттиск. 34,1x27,7; л.: 42,7x37,5; д.: 36,2x30,5 2,4x24,3 см.

³ Автор плаката художник-архитектор Владимир Иванович Фидман (1884-1949) учился в петербургской Академии художеств и ВХУТЕМАСе. Состоял в группе Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА), был мастером архитектурного рисунка и проявил себя в области плакатной, книжной и журнальной графики.

а «дьявольская сила» представлена разбегающимися фигурами империалистических правительств. В нижней части плаката художник изобразил поверженные императорские регалии и флаги стран Антанты. Всадники изображены на фоне огромной пятиконечной звезды, ставшей эмблемой рабоче-крестьянской Советской власти, которая, как солнце, восходит над освобожденным городом с флагом «РСФСР». По правую и левую сторону от звезды расходятся драпированные ленты с надписями «Красное знамя рабоче-крестьянской коммуны» и «За победу над Колчаком, над Юденичем, над Деникиным». Над верхним лучом звезды, повторяя изгиб радуги, расположен лозунг «Пролетарии всех стран соединяйтесь». Интересно отметить, что, используя этот графический прием, художник-плакатист следует за примером указанного выше лубка, где часть текста вписана в радужную дугу. В этом варианте Красный всадник олицетворяет собой могучую Красную армию – оплот Советской власти, уничтожающую мировой империализм и защищающую рабоче-крестьянскую коммуну.

В какой точно последовательности были выпущены эти три произведения агитационного характера, датированные одним годом, установить не удалось. Их объединяет сходство как с иллюстрацией для обложки «Советского календаря на 1919 год», так и с основным первоисточником – иконографическим образом Архистратига Михаила, помещенным в современный политический контекст. Подобные примеры использования сложившейся иконографии на новый лад можно встретить и в других агитационных произведениях этого периода. Панно с трубящим Красным всадником на крылатом коне, поднявшим над головой лавровый венок, можно увидеть на эскизе Д.К. Степанова для оформления пл. Ломоносова в Петрограде к 7 ноября 1918 года. Красный всадник изображен на плакатах Б.В. Зворыкина «Борьба красного рыцаря с темной силою» (Москва, 1919 г.), Б.В. Силкина «Три года социальной революции» (Киев, 1920 г.) и на плакате неизвестного художника «Октябрь 1917-1920» (Саратов, 1920 г.). На плакате А.П. Апсита «Пролетарии всех стран соединяйтесь» (Москва, 1918 г.) главный герой восседает на белом крылатом коне и держит в правой руке факел, а в левой развевающееся красное знамя. Именно этот плакат указан в каталоге Э.Б. Самецкой как прототип «Красного гения» Голенкиной [Самецкая, 2004, с. 125]. Однако, на наш взгляд, механизм подобного заимствования и использования «цитат» имеет гораздо более сложный характер и глубокий подтекст.

Христианские образы и переосмысление традиций

Сам принцип вольного обращения с сакральными сюжетами и образами в их современной интерпретации широко использовался художниками русского авангарда. Примерами могут служить многочисленные живописные работы В.В. Кандинского со святыми и Библейскими сценами 1911-1917 годов. В 1912 году К.С. Петров-Водкин создает свое программное произведение «Купание красного коня», источником влияния которого считают старообрядческую икону «Архистратиг Михаил Грозный Воевода» со святым Апостолом Андреем и святой мученицей Стефанидой на полях. В этой работе художнику удалось соединить «фантастическое видение» с живой, почти натурной сценой, передать ритм вышедшего за пределы мирского «вечного движения», а также раскрыть символический потенциал интенсивного красного цвета. Возможность ознакомиться с подлинниками иконописного искусства появилась у художников после организованной в 1913 г. Императорским Московским археологическим институтом выставкой древнерусского искусства, на которой были представлены характерные образцы иконописи XIII-XVII вв. из частных собраний. Широкой публике впервые были представлены расчищенные от потемневшей олифы и позднейших записей иконы Новгородского письма периода расцвета, поражающие воображение силой чистого цвета, динамичной композицией и высоким мастерством исполнения, что изменило отношение к русской иконописи как неумелой и однообразной и породило интерес к этому явлению [Выставка древнерусского искусства, 1913, с. 3-4]. Важными культурными событиями того же года стали организованная Д.Н. Виноградовым «Первая выставка лубков» и последовавшая за ней «Выставка иконописных подлинников и лубков», организованная М.Ф. Ларионовым. Ярким примером переосмысления иконописных традиций является альбом литографий Н.Н. Гончаровой «Мистические образы войны» 1914 года. Образы огнеликого всадника и огненного коня, вызывающие трепет, страх, восхищение, появляются в творчестве поэтов «серебря-

J.G. Voinova *The Image of the "Red Horseman" in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations*

ного века»: В.Я. Брюсова («Конь блед», 1904 г.), И.А. Бунина («Архистратиг средневековый», 1916 г.), М.И. Цветаевой («На Красном Коне», 1921 г.) и др.

К лубочной традиции обращаются В.В. Маяковский и К.С. Малевич в серии патриотических плакатов и открыток, отражающих события Первой мировой войны. Вышедшие в 1914 г. в издательстве «Сегодняшний лубок» плакаты были созданы на стыке футуристических экспериментов и эстетики литографированных народных картинок. В печатных листах военного периода наиболее популярным становится образ св. Георгия-Победоносца, но также встречаются изображения Архистратига Михаила. Например, в 1915 году в Москве был выпущен оформленный иконописцем и графиком Г.П. Пашковым сборник в помощь жертвам войны «Кличь», на обложке которого изображен Архангел Михаил в сферической мандорле. Летящие на конях Красные кавалеристы с плаката Фидмана «Вторая годовщина Красной армии» во многом перекликаются с созданным Пашковым образом бесстрашного небесного ратника.

В предреволюционный период в культурных кругах России появляется идея «исправленного» истокового христианства, которая так ярко проявилась в работах Гончаровой. Как заметила исследовательница русского авангарда Е.А. Бобринская, для футуристического видения было характерно «Восприятие Октябрьской революции как предвестия и начала апокалиптического очищения мира огнем, железом и кровью» [Бобринская, 2003, с. 65]. Художница Т.Н. Гиппиус, сестра писательницы З.Н. Гиппиус и участница Петербургского Религиозно-философского общества писала о февральских событиях 1917 г.: «Первая революционная ночь была как Пасхальная по ощущению чуда близко, рядом, вокруг тебя» [Колоницкий, 2001, с. 26]. Под влиянием философии Р. Штайнера революция, несмотря на неотвратимую жестокость, воспринималась многими творческими людьми как необходимое средство изменения старого мира для создания нового истинно справедливого порядка. Подобная оценка революционных событий имела место и со стороны авторитетных религиозных мыслителей. Так, религиозный публицист протоиерей В.П. Свенцицкий отмечал: «Русская революция – нанесла поражение “дьяволу”. И потому она так явно походит на чудо» [Колоницкий, 2001, с. 75]. Символическое наложение образа карающего Архангела на события пролетарской революции могло случиться и в силу того, что Собор Архистратига Михаила и Страшный суд ожидалось в «День восьмой», а революционное восстание и захват Зимнего дворца произошли в ночь с 7 на 8 ноября по новому стилю.

После массовой национализации частных художественных собраний и передачи шедевров древнерусской живописи в московские и петроградские государственные музеи последовал этап раскрытия чудотворных икон и переосмысления их значимости в новом культурном пространстве [Осокина, 2018, с. 46-48]. Вновь возник интерес к иконописным образцам, служившим примером народного искусства, и их глубокому символическому потенциалу. Принципы иконописи, такие как плоскостное пространство, залитый светом фон, разомкнутость действия и места, условно-символическая связь между фигурами и предметами, выразительность образа при минимуме деталей использовались в агитационных произведениях этого времени. Воспроизведение иконописных методов в искусстве первых послереволюционных лет отражает охватившее общество чувство соборного переживания свершившегося Чуда. По аналогии с православной практикой начинает формироваться культовое отношение к изображенным образам, что в дальнейшем проявилось в политической культуре советского периода. Совокупность средств, служивших в советском плакате и фарфоре агитационным целям: лозунг, героический образ, государственные символы, можно соотнести с понятием «миранды», которое ввел в 1920-е годы американский автор теории пропаганды Г.Д. Лассвелл. Это рассчитанная на эмоциональное восприятие, принимаемая на веру часть политического мифа, стимулирующая всеобщую классовую идентификацию и создающая основу для солидарности, с помощью которой реализуется язык власти [Лассвелл, 2006, с. 270-273]. Несколько упрощенная трактовка осуществления пропаганды и контроля в советской системе была дана в период «холодной войны» канадским исследователем массовой коммуникации Г.М. Маклюэном, который считал, что в России для эффективности в мире информации достаточно было адаптировать традиции восточной иконы и построения образа к новым средствам коммуникации. Рассуждая об информационной пропаганде, он писал: «Идея Образа, которую с огром-

Ю.Г. Воинова *Образ Красного всадника в советском агитационном искусстве.
Истоки и трансформации*

ным трудом пришлось осваивать Мэдисон Авеню, была единственной идеей, которой располагала русская пропаганда. <...> Они просто делали то, чему их учили религиозные и культурные традиции, а именно – строили образы» [Маклюэн, 2003. с. 394].

После начавшейся в 1922 году антирелигиозной пропаганды прямые отсылки к христианским образам и мотивам в агитационном искусстве появляются все реже. Однако иконографические наработки первых послереволюционных лет получали отражение в последующих работах современников. Одним из примеров такой преемственности может служить неосуществленный проект бронзового монумента «Пламя революции» В. И. Мухиной 1922 года, в котором угадывается схожий сюжет. Застывший в порывистом шаге Гений революции в развевающемся, похожем на крылья красном плаще и с горящим факелом в поднятой руке продолжает галерею революционных сверхгероев, но уже более реалистичных и земных.

Выводы

Указанные в исследовании произведения агитационного искусства являются интересным примером характерного для послереволюционного времени синтеза различных стилей и семантических систем. Созданный для «Советского календаря на 1919 год» образ Красного всадника на фоне солнца связан с двумя сюжетными линиями – мифопоэтической и библейской. Этот образ символизировал новую историческую эпоху России, победившей тьму рабства и устремленной к свету равенства и свободы. В период революции и Гражданской войны особенно актуальным становится древний сакральный образ Архангела Михаила, предводителя и защитника народа, вершащего справедливый суд. Иконография сюжета «Архангел Михаил – грозных сил воевода» лежит в основе образов Красного всадника с агитационной тарелки «Красный гений», плакатов «Вторая годовщина Красной армии» и «Грамота – путь к коммунизму». В качестве главного персонажа этих произведений мы видим образ «вознесенного конем всадника», который излучает сверхъестественную силу, подчинив себе волю крылатого коня. Можно выделить общие иконографические черты этих образов, заимствованные из иконописного искусства: взлетевший над землей Красный всадник на изображенном в профиль «огнеподобном» крылатом коне, движущийся слева направо. Сам всадник развернут на зрителя, в его руках определяющие его роль атрибуты, которыми могут быть факел, книга, копьё. Под копытами коня изображается город, который символизирует либо прошлое России, либо ее будущее. Источником влияния для художников могли служить русские иконы и лубки, а в практике обращения к иконографии небесного воина-защитника в агитационных целях и апроприации иконописных сюжетов они следовали за авторами патриотических плакатов времен Первой мировой войны. Художники агитационного искусства обращались к синкретическому, символически насыщенному образу Архангела-воеводы и включали его в новый политический контекст. Созданные на его основе герои переломной эпохи – это мчащиеся в будущее вестники нового миропорядка, рожденные в огне революции бесстрашные борцы. Изменения в иконографии этого образа на протяжении 1920-х годов могут стать направлением для дальнейшего исследования. Результаты проведенного исследования могут быть полезны для понимания процесса формирования героических образов в советском агитационном искусстве 1920-х годов и лежащих в их основе иконографических схем.

ИСТОЧНИКИ

1. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917-1932 (из 2 книг) / Под ред. В.П. Толстого. – Москва: Искусство, 1984.
2. Библия. – Объединенные Библейские общества, 1992.
3. Советский календарь на 1919 год. – Москва: Издательство ВЦИК, 1918.
4. Советское декоративное искусство: материалы и документы 1917-1932. Фарфор. Фаянс. Стекло / Под ред. В.П. Толстого. – Москва: Искусство, 1980.
5. Выставка древнерусского искусства, устроенная в Москве в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых. – Москва: Тип. П. П. Рябушинского, 1913.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Л.В. Русский фарфор: 250 лет истории. – Москва: Авангард, 1995.
2. Бобринская Е.А. Русский авангард истоки и метаморфозы. – Москва: Пятая страна, 2003.
3. Боннелл В. Репрезентация женщины в ранних советских плакатах // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. – Москва: ГСПГИ, 2009. – С. 245-271.
4. Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть: К изучению политической культуры Российской революции 1917 года. – Санкт-Петербург, 2001.
5. Лассвелл Г.Д. Язык власти // Политическая лингвистика. Вып. 20. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2006. – С. 264-279.
6. Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон / пер. с фр. В.А. Решиковой, Л.А. Успенской. – Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет: Эксмо, 2014.
7. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. – Москва: Жуковский: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2003.
8. Морозова Т.П. Конь-солнце в славянской языческой мифологии // Вестник славянских культур, 2019. Т. 52. С. 53-64.
9. Носович Т.Н., Попова И.П. Государственный фарфоровый завод. 1904-1944. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2005.
10. Осокина Е.А. Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920-1930-е годы. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
11. Семецкая Э.Б. Советский агитационный фарфор (справочник-определитель). – Москва: Collector's book, 2004.
12. Тычинская П.А. Древнейшие изображения архангела Михаила грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. №133. С. 164-174/
13. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – Москва: Языки русской культуры, 1995.
14. Lobanov-Rostovsky N. Soviet Porcelain of the 1920s: Propaganfa Tool // The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932. – New York: Published by the Guggenheim Museum, 1992. – P. 622-633.
15. Russian AvantGarde. Revolution in Arts / S. Scheijen, A. Ivanova, I. Shik et al. – St.-Petersburg, Amsterdam: Hermitage, WBooks, 2022.
16. White S. The bolshevik poster. – London: Yale University Press, New Haven, 1990.

SOURCES

1. Agitatsionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. 1917-1932 [Propaganda Mass Art] (2 books). Pod red. V.P. Tolstogo. Moscow, Iskusstvo, 1984. (in Russ.)
2. Bibliya [Bible]. Ob'edinennye Biblejskie obshchestva, 1992. (in Russ.)
3. Sovetskij kalendar' na 1919 god [Soviet Calendar for 1919]. Moscow, Izdatel'stvo VCIK, 1918. (in Russ.)
4. Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo: materialy i dokumenty 1917-1932. Farfor. Fayans. Steklo [Soviet Decorative Art]. Pod red. V.P. Tolstogo. Moscow, Iskusstvo, 1980. (in Russ.)
5. Vystavka drevnerusskogo iskusstva, ustroennaya v Moskve 1913 godu v oznamenovanie chestvovaniya 300-letiya tsarstvovaniya Doma Romanovykh [Exhibition of Ancient Russian Art]. Moscow, Tip. P.P. Ryabushinskogo, 1913. (in Russ.)

REFERENCES

1. Andreeva L.V. *Russkij farfor: 250 let istorii* [Russian Porcelain]. Moscow, Avangard, 1995. (in Russ.)
2. Bobrinskaya E. *Russkij avangard istoki i metamorfozy* [Russian Avant-Garde Origins and Metamorphoses]. Moscow, Pyataya strana, 2003. (in Russ.)
3. Bonnell V. “Reprezentaciya zhenshchiny v rannih sovetskih plakatah” [Representation of Women in Early Soviet Posters]. *Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri socializme*. Moscow, GSPGI, 2009. P. 245-271. (in Russ.)
4. Kolonitskii B.I. *Simvol'y vlasti i bor'ba za vlast': K izucheniyu politicheskoi kul'tury Rossiiskoi revolyutsii 1917 goda* [Symbols of power and the struggle for power]. Saint Petersburg, 2001. (in Russ.)
5. Lassvell G.D. “Yazyk vlasti” [The Language of Power]. *Politicheskaya lingvostika*. No 20. Ekaterinburg, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, 2006. P. 264-279. (in Russ.)
6. Lobanov-Rostovsky N. “Soviet Porcelain of the 1920s: Propaganfa Tool.” *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. New York, Published by the Guggenheim Museum, 1992. P. 622-633
7. Losskij V.N., Uspenskij L.A. *Smysl ikon* [The Meaning Of The Icons]. Trans. V.A. Reshchikovej, L.A. Uspenskoj. Moscow, Pravoslavnyj Svyato-Tihonov-skij humanitarnyj universitet, Eksmo, 2014. (in Russ.)
8. McLuhan G.M. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Trans. V.G. Nikolaeva. Moscow, Zhukovskii, KANON-press-Ts, Kuchkovo pole, 2003. (in Russ.)
9. Morozova T.P. “Kon'-solnce v slavyanskoj yazycheskoj mifologii” [Horse-Sun in Slavic Pagan Mythology]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. 2019. T. 52. P. 53–64. (in Russ.)
10. Nosovich T.N., Popova I.P. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod. 1904-1944* [State Porcelain Factory. 1904-1944]. Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr, 2005. (in Russ.)
11. Osokina E.A. *Nebesnaya golubizna angel'skikh odezhd: sud'ba proizvedenii drevnerusskoi zhivopisi, 1920-1930-e gody* [The heavenly blue of angelic robes]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. (in Russ.)
12. *Russian AvantGarde. Revolution in Arts*. S. Scheijen, A. Ivanova, I. Shik et al. Saint Petersburg, Amsterdam, Hermitage, WBooks, 2022.
13. Sameckaya E.B. *Sovetskij agitacionnyj farfor* [Soviet Propaganda Porcelain]. Moscow, Collector's book, 2004. (in Russ.)

14. Tychinskaya P.A. "Drevnejšie izobrazheniya arhangela Mihaila groznyh sil voevody" [Horse-Sun in Slavic Pagan Mythology]. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena*. 2012. No 133. P. 164-174. (in Russ.)
15. Uspenskij B.A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. Moscow, Yazyki russkoj kul'tury, 1995. (in Russ.)
16. White S. *The bolshevik poster*. London, Yale University Press, New Haven, 1990.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. А. Голенкина. Агитационная тарелка «Красный гений», 1920 г. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. 2,4х24,3 см. (Государственный Эрмитаж, Мз-С-917)
- Рис. 2. Икона «Архистратиг Михаил на коне», нач. XVIII в. Дерево, доска цельная, две врезные широкие встречные шпонки, ковчег, паволока, левкас, темпера. 30,9×27,3×2,7 см (Музей русской иконы им. Михаила Абрамова).
- Источник: Возвращенное достояние. Русские иконы в частных собраниях. Каталог. Москва: Северный паломник, 2008.
- Рис. 3. Неизвестный автор. Плакат «Грамота - путь к коммунизму». Госиздат, 1-я гос. типо-лит. Москва, 1920 г: Хромолит. 72х54 см. (Российская государственная библиотека, IZO П1 VIII. 1. Б)
- Рис. 4. В. Фидман. Плакат «Да здравствует Красная Армия!» Литературно-издательский отдел Политуправления РСФСР № 66. Москва, 1920 г. Бумага, картон, литография. (Государственный музей истории религии)
- Рис. 5. Неизвестный автор. Лубок «Архистратиг Михаил – Грозных сил воевода», 1820-1830-х гг. Офорт, резец, раскрашенный оттиск. 34,1х27,7; л.: 42,7х37,5; д.: 36,2х30,5 2,4х24,3 см. (Государственный русский музей)