

А.В. Дмитренко (Москва, Россия)

**Семантика красного цвета в творчестве Б.М. Кустодиева
первой четверти XX века и в стихах новокрестьянских поэтов
(сборник «Красный звон», 1918 г.)**

Аннотация: В статье проанализированы творчество Б.М. Кустодиева и стихотворения, вошедшие в сборник «Красный звон», с точки зрения символического использования красного цвета в контексте стилей, направлений, тенденций в искусстве и в контексте революционных изменений. Проводятся параллели между изобразительным искусством и литературой первой четверти XX в., рассматриваются особенности использования красного цвета как символа в изобразительной и словесной формах.

Ключевые слова: символика красного цвета, семантика красного цвета, символизм, изобразительное искусство, поэзия, живопись, Серебряный век, новокрестьянская поэзия, революция

A.V. Dmitrenko (Moscow, Russia)

**Semantics of the Color Red in B.M. Kustodiev`s Painting
of the First Quarter of the 20th century
and in the Poems of the New-peasant Poets (The collection “Red Chime”, 1918)**

Abstract: The author compares B.M. Kustodiev`s painting and the poems included in the “Red Chime” collection from the point of view of the symbolic red color use in the context of styles, movements, trends in art and in the revolutionary context. Parallels are drawn between fine art and literature of the early 20th century, the features of the use of red color as a symbol in visual art and literature are examined.

Ключевые слова: symbolism of red, semantics of red, symbolism, fine arts, poetry, painting, Silver Age, new-peasant poetry, revolution

Одной из главных составляющих изобразительного искусства является цвет. Умение художника грамотно выстраивать колорит работы во многом определяет уровень его профессионального мастерства. В большей степени это касается живописи. Однако органично цвет существует и в графике, и в других формах, как отдельно изобразительного, так и искусства в целом. Живопись неразделимо связана с цветом. Графика же обычно представляется черно-белой, но цвет в ней тоже часто применяется. Зачастую цвет используется не только для того, чтобы максимально точно изобразить реальность в ее первозданном виде, но и стано-

вится средством выразительности, выступает ярким акцентом. Такой подход к его использованию особенно характерен для декоративных, прикладных форм творчества. Можно сказать, что в таких формах цвет играет, с одной стороны, вторичную роль, с другой, наоборот, служит для выполнения более сложных задач. К тому же цвет может работать как символ. Наделение цвета символическим значением свойственно литературе. Писатели и поэты точно так же, как и художники, обращаются к цвету как к инструменту эмоционального влияния и носителю определенной символики. Степень важности цвета при этом определяется как личностной, творческой самобытностью конкретного творца, так и временем, в котором этот творец живет и работает, историческими событиями, обрамляющими его жизнь, тенденциями в культуре и искусстве. Множество факторов, сочетаясь, рожают новые оттенки символики цвета.

Одним из наиболее богатых символическими оттенками является красный цвет. Он многозначен и вызывает множество ассоциаций: в памяти всплывают поля, усеянные красными маками, изображения красных сердец, которыми пестрит поп-культура. Солнце красное, жгучее! И кровь тоже яркий символ. Она тоже красного цвета. Все это: громкая, кричащая сила, экспрессия, страсть и яркость чувства – может ассоциироваться с красным цветом. Многие художники в разное время обращаются к этому цвету как к эффектному инструменту – вне общего колорита. В определенные периоды красный цвет приобретает особые понятные многим смыслы, становится неким фирменным цветом для отражения событий, движений, эмоциональной атмосферы в обществе. В литературе языком цвета пользуются активно и органично. В тексте обращение к цвету представляет уже не точечные акценты, а, как правило, выражение мысли, идеи, но он же способствует приданию эмоциональной окраски фразе, становится дополнением эмоционального фона произведения.

К изучению феномена цвета в изобразительном искусстве и литературе в разное время обращались исследователи, интересующиеся историей развития искусства, печати, психологией, а также культурологи, литературоведы и другие специалисты из смежных областей. Огромный интерес представляет изучение символики красного цвета в литературе и изобразительном искусстве в контексте изменений, в том числе революционных, в обществе и реакции разных авторов на перемены в определенные временные периоды. Поэтому плодотворным предметом для изучения стали произведения, созданные в период с середины XIX до середины XX в., так как в это время можно наблюдать концентрацию символических проявлений, в чем можно увидеть специфику актуальных стилей и направлений в искусстве, что обусловлено драматическими биографическими сюжетами, накаленной общественной и политической обстановкой, ситуацией активных творческих поисков. Высокого уровня в этот период достигает синтез различных видов искусства, их синергическое существование. Особенно глубокое значение и разнообразную, но при этом заостренную на теме перемен символику приобретает красный цвет.

Действительно, часто можно встретить цветовые эпитеты в строках литературных произведений символистов. Обращаются к цвету и поэты-акмеисты. Неудивительно, что наиболее ярко это проявляется в поэзии. Совпадение периода расцвета символистской и постсимволистской литературы с эпохой перемен позволяет проследить в творчестве авторов – представителей этих направлений характерную динамику изменений в значениях образов, окрашенных определенными цветами. Часто обращается в своих стихах к цвету Осип Мандельштам.

Упоминает он черный, желтый цвета. Черный перекликается у поэта с некой трагичностью, мрачной загадкой, смертью, трауром:

Зачем же лодке доверяем
Мы тяжесть урны гробовой
И праздник черных роз свершаем
Над аметистовой водой?
Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон¹.

(Меганом, 1917)

Желтый также носит, скорее, негативную окраску, зачастую символизируя тревогу или страх:

Эта ночь непоправима,
А у вас еще светло.
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.
Солнце желтое страшнее, –
Баю-баюшки-баю, –
В светлом храме иудей
Хоронили мать мою².

(1916)

Также у Мандельштама часто встречается образ чего-то мутного, зеленого, «лесного» по отношению к родине и черного по отношению к умирающему Петербургу в трудные времена революций 1917 г. и после них. Так же символичен и эмоционально окрашен образ черной Невы:

Прозрачная весна над черною Невой
Сломалась, воск бессмертья тает...³

(1918)

В стихотворении «Телефон» 1918 г. упоминается образ «асфальт черных озер». Как символ, имеющий отношение к революции, сопутствующим ей кровавым событиям, на которых буквально строился новый мир. Интересно выражение «кровь-строительница» из стихотворения «Век» 1922 г.:

Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней⁴.

(Век, 1922)

Этот эмоционально насыщенный образ символизирует кровь, которая вызывает прямую ассоциацию с красным цветом. У Константина Бальмонта в стихотворении «Красный цвет» лилии «мерцают сказочно окраской ярко-алой» в свете кроваво-багряной луны. При этом ярко-алый здесь как бы противопоставляется «безжизненно-усталому» белому цвету лилий. Кровь у Бальмонта ассоциируется со страстью, вдохновением, эмоциональным возбуждением, иногда граничащим с помешательством, безумием:

¹ Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. С. 67.

² Там же. С. 65

³ Там же. С. 72

⁴ Там же. С. 92.

...И кровь поет во мне. И в зыбком полусне
Те звуки с красками сливаются во мне.
И близость нового, и тайного чего-то,
Как пропасть горная, на склоне поворота,
Меня баюкает, и вкрадчиво зовет,
Туманом огненным окутан небосвод,
Мой разум чувствует, что мне, при виде крови,
Весь мир откроется, и все в нем будет внове,
Смеются маки мне, пронзенные лучом...
Ты слышишь, предок мой? Я буду палачом!
(1899)

Определенно, разница в восприятии красного цвета и символа крови в стихотворениях Мандельштама и Бальмонта обусловлена временем, когда были написаны их произведения, условиями их формирования как поэтов.

Малоизвестным, но очень ярким примером намеренного концептуального использования красного цвета-символа является сборник стихотворений «Красный звон», в который вошли стихи Николая Клюева, Сергея Есенина, Петра Орешина, Александра Ширяевца. Он вышел практически в одно время с поэзией-реакцией Осипа Мандельштама на происходящие события. В 1918 г., когда красный цвет уже успел стать в некоторой степени фирменным знаком революции и обзавестись стойкой конкретной ассоциацией с новой властью, «Красный звон» собирался в качестве очевидной ее поддержки. Именно движение новокрестьянских поэтов охотно поддержало революцию. Если в творчестве символистов, имажинистов, акмеистов чувствовались потерянности, стремление убежать от реальности, печаль и траур по умирающему старому, то у новокрестьянских поэтов складывался иной взгляд на происходящее. Они находили связь между новой, рождающейся в огне революций страной и старой Русью. Такого рода связь не прямо, но присутствовала, что выражалось в параллелях ценностного ряда, символики, культурных ориентиров. Связующей их нитью стал в том числе и красный цвет.

Во вступительной статье к сборнику «Поэты и революция» Р.В. Иванов-Разумник, идеолог неонародничества, пишет о необходимости отражения в поэзии, в литературе в целом идей революции. По его мнению, именно голос народных поэтов достаточно громко прозвучал в это время, достойно великой мощи «великой революции»². Упоминает Иванов-Разумник и других поэтов, не слишком лестно о них отзываясь: «Кто, кроме народных поэтов, сказал о войне сильное слово, которое хоть немного запомнится? Не Бальмонт, не Брюсов, не Сологуб, а разве только (в поэме «Война и Мир») единственный небездарный футурист, Маяковский, ломовой извозчик поэзии»³. Владислав Ходасевич в части «Некрополя», посвященной Есенину, говорит и о других крестьянских поэтах, отзываясь о них, скорее, нелестно, выступая антагонистом Иванова-Разумника. У него встречается образ «красного петуха» как символа революции, свержения власти, – отрицательного символа, привязанного к теме «мужицкой России», которую Ходасевич отождествляет с творчеством поэта Клюева: «Мужик окружен врагами: все на него и все сильнее его. Но если случится у врагов разлад и дойдет у них до когтей, вот тогда мужик разогнет спину и скажет свое последнее, решающее слово.

¹ Бальмонт К.Д. Красный цвет: ollam.ru/classic/rus/balmont-konstantin/krasnyy-cvet (дата обращения: 10.06.23).

² Красный звон. Пг.: Революционная мысль, 1918. С. 7.

³ Там же. С. 10.

Следовательно, пока что, ему не по дороге ни с кем. Приходится еще ждать: кто первый пустит красного петуха, к тому и пристать. А с какого конца загорится, кто именно пустит, – это пока все равно: хулиган ли мастеровой пойдет на царя, царь ли кликнет опричнину унимать беспокойную земщину – безразлично. Снизу ли, сверху ли, справа ли, слева ли, – все солома. Только бы полыхнуло»¹.

Ясно, что все стихи «Красного звона» в разной степени воспевают революцию, но имеет смысл выделить среди стихотворений сборника те примеры, где средством символического выражения этой торжествующей идеи служит именно красный цвет. Первое такое проявление присутствует уже в названии сборника – «Красный звон». Красный звон одновременно можно понимать как символ вести о восторжествовавшем новом и как своеобразный народный символ, отождествляющий власть политическую и власть церковную. При этом политическое встает на место церковного. В тот период, действительно, многие уверовали в революцию как в очередное пришествие Спасителя. Подобную окрашенность символа красного звона можно заметить в строках Александра Ширяевца:

Воскрешен весь люд бездольный
Словом властным,
И запели колокольни
Звоном красным...²

(Пасха)

Эта же идея поддерживается в стихотворении «Алый Храм» Петра Орешина. В стихотворении Орешина встречается уже привычный, понятный символ огненного стяга (красного знамени), но наибольший интерес и новизну здесь представляет символ Алого Храма – «свободных граждан Алый Храм», в котором читается отношение автора к новой власти и приравнивание ее статуса к божественному:

По жарким хлебным перекатам
Несу из солнца Алый Храм...
Свободу хижинам и хатам,
Свободу нищим и рабам.
Не Русь-ли пламенем объята,
Не Русь-ли алая до дна?
Не Русь-ли хохотом набата
Со всех сторон озарена?
В огне мужицкая сермяга,
В заметном гомоне поля...
Под знаком огненного стяга
Горит российская земля.
В груди мечтам не стало места,
Душа – на крыльях золотых...
Святая Русь – моя невеста,
И я – возлюбленный жених.
Долой-же скорбные морщины,
Отныне светел я и смел...
Через моря, поля, пучины
Свободы Ангел пролетел.

¹ Ходасевич В.Ф. Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. М.: СС, 1996. С. 126.

² Красный звон. С. 90

Над каждой хатой – Радость-птица,
Над каждой хатой – жар-Мечта....
И ветер ночи бледнолицей
Целует алые уста.

Светлы дороги перелеска,
Святые свечи – по буграм...
Горит из солнечного блеска
Свободных граждан Алый Храм¹.

(Алый Храм)

В истории публикации данного стихотворения интересно с точки зрения идеологии и выступления против религии то, что версия, напечатанная в журнале «Вестник жизни» того же 1918 г. в разделе «Отражения революции 1917 г. в русской литературе», неожиданно отличается от версии в сборнике. В частности, заменены некоторые слова и фразы: фраза «Свободу нищим и рабам» печатается со знаком вопроса, вместо «В огне мужицкая сермяга» фигурирует «В огне и золоте сермяга». На замену «Святым свечам» приходят просто дымящиеся².

В стихотворениях сборника часто встречается использование красного цвета. Очень часто – образ красного стяга и знамени. Стоит обратить внимание также на менее прямолинейные примеры. У Орешина есть такие строки:

Над избушкой моею красно, –
Далеко виден алый платок...³

(На полях)

Здесь красный цвет не выступает как конкретный символ, но формирует определенную эмоционально-образную картину крестьянской России.

Прочь с родимой земли, толстосумы,
Мы работать на вас – не рабы...
Красным цветом цветут наши думы,
Крылья нашей души и судьбы!
Прочь с дороги жрецы Капитала,
Выше, красные стяги полей!..
Там, где рабство навеки упало,
Всходит солнце торжественных дней⁴.

(Крестьянская)

Этот отрывок из стихотворения – своеобразная большевистская марсельеза, воспевающая свержение царской власти во имя свободы и равенства. В отношении стихотворений Петра Орешина складывается ощущение, что он не воспекает саму власть большевиков. Революция для него – символ изменений. Многие деятели искусства в свое время поддержали революцию по той же причине: они просто в нее свято поверили. И у Орешина в поэзии чувствуются иногда ноты сомнений и рефлексия, направленная на то, что уже сделано, к чему привело. Этот посыл выражается в символах крови, «жар-птицы с окровавленным крылом», которая обняла им Русь, и в других строках:

Красные зори обняли грешную землю,
Русь подняла свой окровавленный стяг...
Крику набата сердцем надорванным внемлю,

¹ Красный звон. С. 45.

² Отражения революции 1917 г. в русской литературе // Вестник жизни. 1918. №2. С. 33–34.

³ Красный звон. С. 48

⁴ Там же. С. 51–52

Бедный народ все-же по-прежнему наг!¹
На вашу бойню алую
Смотрю я третий год,
Смотрю на Русь усталую
И думаю: вот-вот
Земля наша кормилица
Вся кровью изойдет².

Отдельно хочется выделить символ красного цветка или красного цветения, красного мака, который встречается в разных символических значениях в произведениях многих авторов. Данный символ раскрывается в одном из стихотворений сборника в разделе «Алые маки» со стихами Александра Ширяевца. Необычность его, в контексте сборника «Красный звон», в том, что здесь лирическая составляющая сочетается с темой родины и пролитой за нее крови:

Как милого провожала я
Счастье родине добыть,
Приколола маки алые,
Обещалася любить...

День и ночь гремели выстрелы,
Не один сраженным лег...
Солнце ясное, лучистое
Дым ружейный заволок...

Вот и друга увидала я,
Не напрасно я ждала...

... ..

Где алели маки алые
Алой струйкой кровь текла...
Ой, кручина безысходная,
Не опомнюсь, не до сна...
Стала родина свободною,
Только я-то... я одна³!

(Алые маки)

Пример использования красного цвета в стихотворениях сборника «Красный звон» на фоне иных многочисленных произведений того же времени во многом уникален. Характерной чертой является выраженная концепция, в основе которой лежит красный цвет. При этом его символика очень однозначна, ее не приходится разгадывать, в отличие от большинства произведений символистов. В «Красном звоне» напрочь отсутствуют тайна и мистицизм. Красный цвет в стихотворениях сборника заключает в себе два противоречащих друг другу, но сливающихся в одно целое оттенки – культивирование старого и воспевание нового через возвращение к этому старому. Возможно, из-за этого парадоксального сочетания ценностей многие новокрестьянские поэты не смогли ужиться с новой властью. Клюев, один из лидеров новокрестьянской поэзии, и другие поэты – приверженцы той же идеологии в революции принимали уничтожение царизма и дворянско-бюрократического строя, но при этом выступали против всех ее пролетарских, социалистических стремлений. Так, образы красного звона, красного храма, помимо возвышения нового, в большей степени могут быть ностальгией по

¹ Красный звон. С. 67–68.

² Там же. С. 78–79.

³ Там же. С. 92.

старому, воплощать образ старой, уходящей Руси. Похожий образ лубочной Руси рождается на полотнах Бориса Кустодиева. Конечно, исконно русские образы, используемые поэтами «Красного звона» и Кустодиевым, несколько отличаются. У новокрестьянских поэтов это деревенская, крестьянская Русь, спрятавшаяся от городской жизни, воздух которой пронизан запахом родной земли, пшеничных полей, залитая светом красного заходящего солнца. Кустодиев чаще изображает старую, но городскую купеческую, мещанскую Русь, обращается к мотивам провинциального городского быта. Ему интересны русские типы в контексте русской реальности¹. Можно сказать, что поэтов – авторов «Красного звона» – объединяет с художником какой-то особенный патриотизм, не радикальный и в своей сути независимый от внешних факторов, который правильней назвать любовью к родине «несмотря ни на что» (при этом следует отбросить ярлык патриотизма «квасного»). В стихотворениях Николая Клюева, Сергея Есенина, Петра Орешина, Александра Ширяевца заметен высокий уровень поэтического таланта и мастерства, что не вяжется со стереотипным пониманием новокрестьянской поэзии как «недалекой». Возможно, в обращении к старой крестьянской Руси есть не только ностальгия по прошлому, но и поиск новых выразительных форм.

Проведение параллели между новокрестьянской поэзией и изобразительным творчеством Кустодиева имеет смысл также из-за схожего положения их как авторов, существующих в окружении разнообразных по направленности течений в общественной жизни и в сфере искусства, занимающих обособленную личностную и авторскую позицию во взглядах на мир, на страну, на искусство, на все протекающие в них процессы. Как авторы «Красного звона» находятся на перепутье между старым и новым, так и Кустодиева в контексте развития искусства начала XX в. пребывает в положении неопределенном.

Современники, коллеги и исследователи, отмечают в его творчестве и выраженный след академической школы, влияние учителей-передвижников, и декоративизм, свойственный художникам «Мира искусства», к которым он был причастен. Эти оценки носят и позитивный, и негативный характер, но в любом случае свидетельствуют о том, что Кустодиев вызывал интерес своим уникальным творчеством. Из сохранившихся писем Кустодиева близким, друзьям и коллегам и других задокументированных высказываний формируется образ Кустодиева – исследователя искусства, его форм, а также и своих в нем возможностей. Перед нами встает образ Кустодиева – исследователя окружающего его мира, способного увидеть красоту обыденных вещей, «приевшихся» многим мотивов². Отчасти любовь к этим образам – результат торжествующего нерусского стиля в конце XIX – начале XX в., но в случае Кустодиева стилистическая декоративная составляющая кажется второстепенной в сравнении с искренним внутренним восторгом художника перед тем, что он видит и среди чего живет. «Б. М. все жалуется на наших художников за то, что “пропускают между пальцев” и мимо глаз драгоценную действительность»³, – пишет о Кустодиеве его близкий друг художник Всеволод Воинов.

¹ Об этом часто говорит сам художник в письмах и воспоминаниях современников; см.: Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым: (из дневников Вс. Воинова); воспоминания о художнике / [Сост.-ред. Б.А. Капралов; вступ. статьи М. Эткинда и Б. Капралова]. Л., 1967. 433 с., ил.

² Об этом пишет Э. Голлербах, и говорит сам художник, согласно воспоминаниям Вс. Воинова и письмам; см.: *Голлербах Э. Ф. Графика Б. М. Кустодиева* / Предисл. Ив. Лазаревского. М.; Л., 1929. 66 с., ил.

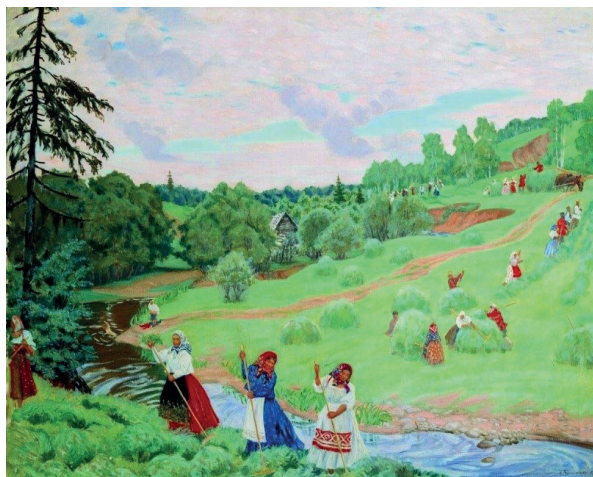
³ Запись из дневников Вс. Воинова. 8 марта 1922 г.

Общая с новокрестьянскими поэтами любовь к старой, аутентичной родине является тем, что считывается в первую очередь большинством при взгляде на живопись Кустодиева. В некоторой степени это связано с характерным использованием красного цвета в сочетании с другими цветами и символами. Для Кустодиева как живописца невероятно важен цвет в принципе. В своей живописи он стремился изобразить жизнь, свет, настроение, во многом вдохновляясь французскими импрессионистами. Но также он восторгается голландскими мастерами, их способностью изображать быт: «В своих работах хочу подойти к голландским мастерам, к их отношению к родному быту. У них масса анекдота, но анекдот этот чрезвычайно “убедителен”, потому что их искусство согрето простой и горячей любовью к видимому. Голландские художники любили жизнь простую, будничную, для них не было ни “высокого”, ни “пошлого”, “низкого”, всё они писали с одинаковым подъемом и любовью»¹. Можно предположить, что от голландцев художник заимствовал не только отношение к быту, но и манеру, выраженную во внимательной проработке деталей, реалистичности, однако с сохранением четких, практически декоративных силуэтов. Опора на голландскую живопись проявляется в особенном использовании цвета. В живописи Кустодиева соединяется импрессионистское отношение к цвету с его декоративным использованием: если взглянуть на любую из большинства картин Бориса Михайловича, можно заметить локально выкрашенные в один цвет отдельные детали, фигуры, архитектуру, при этом всматриваясь в отдельные фрагменты, можно увидеть богатство оттенков и почувствовать то самое состояние. То есть художник таким образом расставляет цветовые акценты, выстраивает с их помощью определенно ритм. Такой прием заставляет вспомнить работы Питера Брейгеля Старшего, который похожим образом работает с цветом. Примечательно, что ведущими становятся «пятна» красного цвета, которые у Брейгеля, пожалуй, в первую очередь работают на общий колорит, общий цветовой ритм, а у Кустодиева, кроме этого, в той или иной степени отражают изображаемую им действительность и ее символизировать. Стоит, однако, заметить, что далеко не все работы художника написаны с натуры, но все вдохновлены увиденными когда-то и отпечатавшимися в памяти мотивами. Кустодиев собирал свои провинциальные сюжеты из кусочков воспоминаний детства и юности, превращая их в цельные живые композиции. Этот факт подчеркивает свободу в выборе использования им определенных цветов или отказа от них. Таким образом, красный цвет у художника действительно выступает в значительной степени как средство выразительности, передачи настроения в изображаемых мотивах.

На полотнах Кустодиева встречаются девушки в красных нарядах, красные вывески, фасады и крыши зданий. Некоторые из этих образов рифмуются с подобными в стихотворениях «Красного звона». На картине «Сенокос» изображена именно крестьянская Русь, воспеваемая народными поэтами, и использование художником красного цвета напоминает характерный для этих поэтов подход. Фигуры работающих людей, одетых в красные рубахи, юбки, платки, формируют определенный ритм (ил. 1). Деревенский пейзаж становится своего рода иллюстрацией к стихотворению Петра Орешина из части сборника под названием «Деревня»:

¹ Запись из дневников Всеволода Воинова. 14 февраля 1922 г.

Пойду в разбросанные нивы,
 На волю вспаханных полей –
 Смотреть небесные заливы,
 Бездонность ласковых очей.
 Не мне ли в золоте пшеницы,
 Под солнцем медленного дня,
 Поют невидимые птицы,
 Шуршат посевы-зеленя!¹



Ил. 1. Б.М. Кустодиев. «Сенокос».
 Холст, масло. 1917 г.

В стихотворении «На полях» можно заметить конкретный символ «красного платка», присутствующий и на картине Кустодиева.

Над избушкой моею красно, –
 Далеко виден алый платок...
 Будет веское в поле зерно,
 День покоса горяч и широк.
 По весеннему в поле родном
 Забурлили потоки-ручьи...²
 (На полях)

Практически авторской подписью на работах Бориса Михайловича является изображение храма или небольшой церкви. «Церковь на моей картине – моя подпись. – (Я: “Как у Тенирса – человек у стены спиной к зрителю”). – Ведь это так характерно для России. Добужинский упрекнул меня раз: назвал презрительно русофилом, с высоты своего европейского величия»³, – записывал в своих дневниках Вс. Воинов, цитируя Бориса Кустодиева. Действительно, практически на всех полотнах художника встречаются церкви (ил. 2, 3, 4, 5). Зачастую Кустодиев пишет их с красными стенами, в духе русского узорочья, опираясь на существующую храмовую архитектуру. На картинах Кустодиева можно найти узнаваемые силуэты церквей Костромы, Астрахани, Москвы и Петербурга. Но, кроме этого, он также встраивает их в общую цветовую композицию. В соединении символа церкви, характерного для России, с красным цветом, также обладающим прочной ассоциативной связью с русской культурой, формируется выразительный образ красного храма, который отсылает к «алому храму» и «красному звону» новокрестьянских поэтов. Однако, сравнивая две эти вариации употребления одного символа, важно отметить разницу значений, которые авторы в них вкладывают. У Кустодиева в отличие от поэтов «Красного звона» данный символ абсолютно свободен от какой-либо связи с революцией, тогда как в образе «Алого храма» Петра Орешина, например, преобладают идеи свободы, жажды перемен, реализуемые в воспевании им революции.

¹ Красный звон. С. 48.

² Там же. С. 48.

³ Запись из дневников Вс. Воинова. 22 декабря 1922 г.



Ил. 2. Б.М. Кустодиев. «Масленица».
Холст, масло. 1920 г.



Ил. 3. Б.М. Кустодиев. «Купчихи».
Картон, темпера. 1912 г.

Другим символом, связанным с красным цветом, присутствующим как в стихотворениях, вошедших в сборник «Красный звон», так и в живописи Кустодиева, является красное знамя или красный стяг, флаг. Безусловно, в контексте начала XX в. с его революционными настроениями и плодами этих настроений – восстаний и непосредственно Великой Октябрьской революции – значение данного символа более чем понятно и заключается, в первую очередь, в идее борьбы за свободу. Из него формируются и другие смыслы этого символа – красного знамени. В период с начала века и до событий 1917 г. в России символика красного стяга развивается в спектре возможных оттенков в соотношении с происходящим в стране событиями. Эти оттенки обыгрываются в искусстве. Как уже упоминалось, в сборнике стихотворений «Красный звон» часто используется символ красного знамени, обозначающий революционную борьбу, смелость угнетенного крестьянства, решимость рабочего класса взбунтоваться. Красное знамя становится частью основной концепции сборника, воспевающего Октябрьскую революцию и новые большевистские власти, которые должна сделать жизнь народа лучше. Часто в сборнике красный цвет отражает и тяжелую жизнь до революции, символизирует пролитую кровь во время многочисленных бунтов, возможно, отсылает к крепостному пошлону.



Ил. 4. Б.М. Кустодиев.
«Молодая купчиха в клетчатом платочке». Свинцовый и цветные карандаши. 1919 г.

Например, в стихотворении Петра Орешина «Алый храм» красный цвет соединяет в себе и символ крови и страданий, и символ новой власти, несущей освобождение от них. Символ Алого храма символизирует торжество нового:

Несу из солнца Алый Храм...
Свободу хижинам и хатам,
Свободу нищим и рабам.
Горит из солнечного блеска
Свободных граждан Алый Храм¹.

С другой стороны, красный цвет, алый, огненный символизирует кровь и хаос прошлого:

Не Русь-ли пламенем объята,
Не Русь-ли алая до дна?
В огне мужицкая сермяга,
В заметном гомоне поля...

¹ Красный звон. С. 45.

Под знаком огненного стяга
Горит российская земля¹.

У Орешина также встречаются «крестьяне с огненными стягами», идущие к свободе, и «окровавленный стяг» как символ жертвы, принесенной простыми людьми восторжествовавшей новой власти, которая в итоге не принесла ощутимых положительных перемен. Также под красным стягом, символизирующим пролитую кровь, движется толпа восставших на работе Кустодиева «Вступление» для журнала «Жупел» (см. ил. 9).

Образ красного флага как символа освобождения встречается и у Александра Ширяевца:

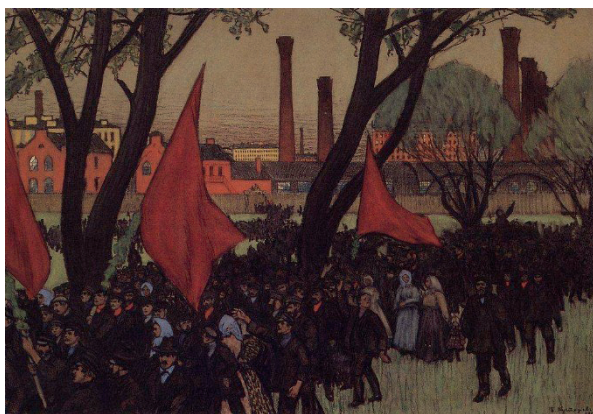


Ил. 5. Б.М. Кустодиев. «Купальщица».
Холст, масло. 1921 г

Вьется пурпурное знамя,
Песнь свободы как прибой,
– Распростишься с больными снами,
Светлый путь перед тобой!²
(Родине)

Всколыхался ярко-красен
Стяг восставших за народ...³
(Стенька Разин)

Интересным кажется именно спектр значений символа красного знамени. У Кустодиева также можно найти изображение красного флага. В некоторых работах он оказывается цитированием изображаемой реальности, как, например, в картинах «Первомайская демонстрация у Путиловского завода в 1906 году» (см. ил. 6) и «Манифестация» (см. ил. 7), где изображено красное знамя народных восстаний, и в картине «Праздник на площади Урицкого в честь открытия II конгресса Коминтерна в июле 1920 г.» (см. ил. 8), где красные знамена уже закрепившийся знак большевистской власти.



Ил. 6. Б.М. Кустодиев. «Первомайская демонстрация у Путиловского завода в 1906 году».
Бумага, цветные карандаши. 1906 г.

Но у художника есть работы, в которых символ красного знамени скрывает за собой определенное символическое значение. На примерах графического изображения «Вступление» и известной картины «Большевик» видна градация смыслов, которые приобретает изображение красного знамени в зависимости от времени, когда была создана каждая из работ, жизненных обстоятельств художника на момент их создания и знаковых исторических событий, послуживших источником «вдохновения».

Первые годы XX в. в России были временем экономического кризиса, неудачной русско-японской войны и народных волнений. 9 января 1905 года войска силой разогнали рабочую демонстрацию в Петербурге, погибли сотни человек. Этот день получил сейчас уже трагически

¹ Там же. С. 45.

² Там же. С. 91.

³ Там же. С. 93.

известное название «Кровавое воскресенье». Демонстрации и восстания в годы Первой русской революции были повсеместными. Осенью началась всероссийская политическая забастовка, значительно повлиявшая на ход жизни в крупных городах. Концентрация всеобщего напряжения, тревоги и желания каких-либо перемен повысилась до предела. Знаковым событием, приведшим к образованию пропасти между властью и обществом в вопросах морали и справедливости, стало печально известное Кровавое воскресенье 9 января 1905 года в Петербурге. Накалившаяся атмосфера в обществе вызывала соответствующую реакцию. Ярko проявлялась эта реакция среди журналистов, литераторов, деятелей искусства. Высказывались многие, чему способствовал в том числе манифест от 17 октября 1905 года, обеспечивающий среди прочих свободу слова, свободу собраний и союзов. В результате любым политическим кружкам и издательствам можно было, не беспокоясь о цензуре, печатать газеты и журналы. В это время зарождается русская политическая карикатура, издаются десятки сатирических журналов. Создателей журналов волновали темы политики властей, насилия на улицах города, фигуры Николая II, Витте, Трепова. Если посмотреть на обилие иллюстрированных едкими картинками журналов, горящих кровавыми обложками, складывается ощущение, что люди сорвались с цепи и из них полились все те же мучившие



Ил. 7. Б.М. Кустодиев.
«Манифестация».
Бумага, цветные карандаши. 1906 г.

их чувства несправедливости, неприятия насилия, боли в форме злой трагической иронии. Характерно, что в иллюстрациях этих изданий практически всегда присутствует красный цвет, но не всегда они решены действительно художественно.



Ил. 8. Б.М. Кустодиев. «Праздник на площади Урицкого в честь открытия II конгресса Коминтерна в июле 1920 г.». Холст, масло. 1921 г.

Как пример авторского направления, где на фоне кричащего содержания замечен некий эстетический подход к иллюстрированию, выделяется журнал «Жупел», идея которого принадлежала Зиновию Гржебину. Первый выпуск «Жупела» вышел 2 декабря 1905 г. Гржебин привлек к оформлению журнала талантливых художников, многие из которых были участниками «Мира искусства». Среди них был и Борис Кустодиев. Его работа «Вступление. Москва» иллюстрировала второй выпуск журнала. Красный цвет становится «фирменным» практически для всех сатирических журналов этого периода, символизируя пролитую кровь во время войны и многочисленных восстаний, общую тревогу, злость. Похожее значение и отсылка к тем же событиям наблюдается в некоторых стихотворениях «Красного звона», рассмотренных выше. Пример журнала «Жупел» интересен тем, что красный цвет в его иллюстрациях используется не только как символ, но и как художественный

инструмент, что в значительной степени является следствием участия в создании иллюстраций художников-эстетов, декоративистов, культивирующих форму. Графики-иллюстраторы, часто работающие над оформлением печатных изданий, художники «Жупела» используют красный цвет концептуально, с дизайнерским подходом. Подобное декоративное отношение к цвету наблюдается у Кустодиева, и это также отчасти результат опыта многих лет творческой работы в кругах «Мира искусства» над книжными иллюстрациями, театральными декорациями.

Борис Кустодиев не был радикален в своих реакциях на действия власти и ситуацию в стране, и его работа над иллюстрациями для «Жупела», «Адской почты», вероятно, была следствием влияния окружения, его увлеченности графикой в это время, но, безусловно, в своем «Вступлении» (см. ил. 9) ему удалось передать весь негатив изображаемых событий. Огромный скелет – очевидный образ смерти – шагает по проспекту. Под его ногами толпа людей, и неясно, топчет он ее или сам является ее частью. За его спиной развивается красное полотно, накрывающее небо над городом. Позади такой же красный дым. И ноги скелета в крови, и руки также окровавлены. Интерес символической трактовки красного цвета и образа красного знамени здесь заключается в том, что художник не показывает напрямую своего отношения. Красный цвет, как и в других иллюстрациях похожей тематики, снова воспринимается как символ крови и жестокости, но непонятно, насколько Кустодиев «обвиняет» в этом власть, как прямолинейно делают это другие авторы карикатур. Возможно, смерть в образе скелета лишь сопровождает все происходящее действие, и красное знамя-дым, окутавшее небо, – то, что она с собой несет, визуализация повисшего над городом хаоса. Или красное полотно, накрывающее небо, – это на самом деле конкретное знамя, и смерть тогда тоже идет под этим знаменем. И тогда восставшие несут с собой смерть и кровь, а красное их знамя – этой смерти и кровопролития символ. Такая трактовка значения символа красного знамени подчеркивается и тем, что абстрактная красная пелена в небе рифмуется с настоящим флагом в толпе.

В контексте темы массовых протестных выступлений 1905–1907 гг. можно выделить символ заводских труб, которые Кустодиев в работах, иллюстрирующих данные исторические события, изображает, используя красный цвет (см. ил. 6, 7). Они сочетаются с красными знаменами, мелькающими в скоплении угнетенных.

Тех же социальных вопросов касаются и новокрестьянские поэты. В частности, в стихотворениях «Искры» и «Зарево» внимание уделено тяжелой жизни рабочих на заводах, что иллюстрируют образы заводских труб, испускающих черную копоть: «Чадны заводские трубы...», «Черные трубы испускают копоть...»¹. Для передачи ощущения смертельной усталости, изможденности, затворничества в стенах заводов за станками используется в большей



Ил. 9. Б.М. Кустодиев. «Вступление». Бумага, типографская печать. 1905 г.

¹ Красный звон. С. 71

степени черный цвет, но интересно совмещение черного и красного цвета в последнем четверостишии «Искр» Петра Орешина:

Красные галки
Из труб, через черный забор,
Падают в вечный простор –
Звездную высь¹.

(Искры)

Другое, более определенное значение приобретает символ красного знамени в картине Бориса Кустодиева «Большевик» (см. ил. 10). Художник написал ее в 1920 г. под впечатлением от событий Октябрьской революции. Последние годы из-за болезни он потерял возможность выходить на улицу, передвигался лишь по своей мастерской – от мольберта до постели, и восприятие им проносающейся мимо жизни ограничилось видом из окна. В это время художник и пишет «Большевика». Сравнивая эту работу с другими во многом «выдуманными» сюжетными композициями Кустодиева, можно назвать ее практически документальной. В одном из своих писем Кустодиев пишет: «Все сдвинулось, передвинулось, а многое так и вверх дном перевернулось. Было жутко и радостно все время. Глаза видели (я, конечно, мало видел, только то, что у меня на площади перед окнами) как в театре или, лучше, в старинной “феерии”, все провалилось куда-то старое, вчерашнее, на что боялись смотреть, оказалось не только не страшным, а просто испарилось “яко дым”... Здесь все еще кипит, все улицы полны народом, хотя порядок образцовый. Никогда так не сетовал на свою болезнь, которая не позволяет мне выйти на улицу, – ведь “такой” улицы надо столетиями дожидаться!»² Кустодиев выступает в роли наблюдателя и физически, и как художник, а революция становится для него одним из наблюдаемых событий, одним из проявлений духа его родины. Кустодиев так высказывался о новом времени: «Ведь это эпоха, а мы все ее участники. Нам же, художникам, нужно работать и работать – нужно стремиться изобразить эту эпоху в картинах. Ведь посмотрите, что на улицах делается! Какой подъем! Какой праздник! Руки чешутся работать»³.

В центре композиции – уверенно шагающий по городу Большевик с красным знаменем, окутывающим все вокруг. И его сложно воспринимать как абсолютно отрицательного или положительного героя, но нельзя не почувствовать дух решимости и силы, пронизывающий картину. Похожие внешне образы большевиков, но все же субъективно – негативно – окрашенные, рисует в воспоминаниях 1918 г. из «Окаянных дней» Бунин: «Ходили на Лубянку. Местами “митинги”. Рыжий, в пальто с каракулевым круглым воротником, с



Ил. 10. Б.М. Кустодиев. «Большевик».
Холст, масло. 1920 г.

¹ Там же. С. 73.

² Из письма Б.М. Кустодиева В.В. Лужскому. 6 марта 1917, Петроград: kustodiev-art.ru/pismaa_189/ (дата обращения: 11.06.23).

³ Из воспоминаний сына художника. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым: (из дневников Вс. Воинова); воспоминания о художнике / [сост.-ред. Б.А. Капралов; вступ. статьи М. Эткинда и Б. Капралова]. Л., 1967. С. 298.

рыжими кудрявыми бровями, с свежесбрившимся лицом в пудре и с золотыми пломбами во рту, однообразно, точно читая, говорит о несправедливостях старого режима. Ему злобно возражает курносый господин с выпуклыми глазами»¹. В экспрессивном живом большевике Кустодиева отражается художественный интерес к изображению-изучению русских типов без проявления личного отношения.

«Говорят, что русский быт умер, что он “убит” революцией. Это чепуха! Быта не убить, так как быт – это человек, это то, как он ходит, ест, пьет и так далее. Может быть, костюмы, одежда переменились, но ведь быт – это нечто живое, текучее», – говорит Кустодиев. Он изображает своего большевика как часть нового быта.

Декорациями к основной фигуре на картине служит непримечательный умиротворенный пейзаж, – пейзаж, который видел художник каждый день из окна своей мастерской. Г.К. Кук, вспоминая художника, так описывает впечатления от этого открывающегося вида: «Два больших окна глядят на площадь неправильной формы, на краю которой стоит церковь Введения. Церковь не представляет собой художественной ценности, но как напоминает она многие церкви русской провинции – и своей характерной архитектурой и островерхой колокольней! Площадь пустынна. Выпавший снег лежит чистой белой пеленой, висит на ветвях немногих деревьев, уцелевших за чугунной оградой. Пожалуй, весь этот пейзаж удивительно близок многим картинам Кустодиева о русской провинции! По-видимому, художник совсем не тяготится тем, что вынужден каждый день видеть из своих окон»². В это спокойствие, отсылающее к русской провинции, художник впускает стремительную силу нового. «Картина “Большевик” была продана Кустодиевым в музей; он получил оттуда восторженный отзыв... Когда Б.М. писал портрет Кузьмина по заказу Полонского, то совсем забыл про своего “Большевика”, и только когда к нему пришли за получением портрета, то решил послать в Москву и эту картину. Б.М. вспоминает, что первоначально хотел на крыше церкви, виднеющейся слева, изобразить попа с Евангелием и дьякона с кадиллом, в страхе прячущихся за барабан храма; но Юлия Евстафьевна отговорила его, полагая, что это будет слишком грубо... Сейчас он жалеет, что не написал так, потому что тогда картина была бы совсем пророческая...»³. В этих воспоминаниях Воинова отражается непринципиальное, даже ироническое отношение Кустодиева к революции и связанным с ней переменам. И несмотря на то, что его возможность наблюдать рождение новой жизни была ограничена болезнью, в годы революции жизнь Кустодиева была наполнена творческой энергией, жизнеутверждающей силой и бодростью. Эти настроения отражаются в уверенности большевика и толпы на картине.

И, возвращаясь к вопросу символики красного цвета и красного знамени, такого же важного в «Большевике», как и основной персонаж картины, можно сделать вывод, что красное знамя здесь сложно истолковать в нескольких значениях. Значение у него одно, определенное. Нельзя отрицать схожесть композиционного решения «Большевика» и графики 1906 г. для журнала «Жупел», где точно так же под кровавым полотном, ведя за собой толпу людей, шагает смерть, но нельзя однозначно трактовать эту схожесть как умышленную. С другой стороны, отношения церкви и новой большевистской власти раскрываются на полотне Кустодиева как враждебные: большевик буквально наступает на церковь, по задумке

¹ Бунин И.А. Окаянные дни. М., 1991: traumlibrary.ru (дата обращения: 11.06.23).

² Г.А. Кук. Кустодиев, каким мы его знали: kustodiev-art.ru/pismaa_189/ (дата обращения: 12.10.23).

³ Запись из дневников Вс. Воинова. 3 декабря 1921 г.

художника, вводя в ужас церковную власть в лицах так и не написанных «попа с Евангелием и дьякона с кадиллом». Такое взаимодействие символов отсылает к «Красному звону» новокрестьянских поэтов. В образах «Алого Храма», «красного звона» одновременно читается идея обожествления «красной» власти и опора на Православную веру как часть традиционной русской культуры. Но, невзирая на эти нюансы в понимании смыслов, закладываемых Николаем Клюевым, Петром Орешиним, Александром Ширяевцем и Сергеем Есениным в стихотворениях «Красного звона» и Борисом Кустодиевым в живописи и графике, красный у всех этих выдающихся авторов выступает как символ силы, уверенности, стремительных изменений, способных все перевернуть, чтобы спасти и сделать жизнь родной страны лучше.

ЛИТЕРАТУРА

Бальмонт К.Д. Красный цвет: ollam.ru/classic/rus/balmont-konstantin/krasnyy-cvet (дата обращения: 10.06.23).

Бунин И.А. Окаянные дни. М.: Молодая гвардия, 1991: traumlibrary.ru (дата обращения: 11.06.23).

Воинов В.В. Б.М. Кустодиев. Л.: Гос. изд-во, 1925. 95 с., ил.

Голлербах Э.Ф. Графика Б.М. Кустодиева / Предисл. Ив. Лазаревского. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. 66 с., ил.

Жупел: Журнал художественной сатиры. СПб.: тип. Товарищества Р. Голике и А. Вильборг, 1905. №2.

Красный звон. Пг.: Революционная мысль, 1918. 96 с.

Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. 736 с.

Отражения революции 1917 г. в русской литературе // Вестник жизни. 1918. №2.

Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым: (из дневников Вс. Воинова); воспоминания о художнике / [сост.-ред. Б.А. Капралов; вступ. статьи М. Эткинды и Б. Капралова]. Л.: Художник РСФСР, 1967. 433 с., ил.

Письмо А.Н. Бенуа В.А. Серову. 1-я линия Вас. Остр. д. 56, кв. 3. Петербург, 30 ноября 1904 г.: valentinsеров.ru/perepiska042 (дата обращения: 11.06.23).

Письмо Б.М. Кустодиева В.В. Лужскому. 6 марта 1917, Петроград: kustodiev-art.ru/pisma_189/ (дата обращения: 11.06.23).

Ходасевич В.Ф. Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А.Садовскому. М.: СС, 1996. 464 с.

REFERENCES

Balmont K.D. Red Color: ollam.ru/classic/rus/balmont-konstantin/krasnyy-cvet (date accessed: 10.06.23).

Bunin I.A. (1991) Cursed Days. Moscow. Molodaya Gvardia Publ.: traumlibrary.ru (date accessed: 11.06.23).

Voinov V.V. (1925) B.M. Kustodiev. Leningrad. Gosudarstvennoe Izdatelstvo Publ. 95 p., ill.

Hollerbach E.F. (1929) B.M. Kustodiev's Graphics / Preface: I. Lazarevsky. Moscow; Leningrad. Gosudarstvennoe Izdatelstvo Publ. 66 p., ill.

Zhupel: Zhupel: Journal of Artistic Satire. St. Petersburg. Printing House of the Partnership of R. Golike and A. Wilborg. 1905. No 2.

Red Chime. Petrograd. Revolyutsionnaya Mysl Publ. 1918. 96 p.

Mandelstam O. (2001) Poems. Prose. Moscow. AST Publ.; Kharkiv. Folio Publ. 736 p.

Reflections of the 1917 Revolution in Russian Literature. Vestnik Zhizni. 1918. No 2, pp. 31–43.

Letters. Articles, Notes, Interviews. Meetings and Conversations with Kustodiev: (from the diaries of Vs. Voinov); Memories of the Artist / [Comp. and ed.: B.A. Kapralov; Introd.: M. Etkind and B. Kapralov]. Leningrad. Khudozhnik RSFSR Publ. 1967. 433 p., ill.

Letter from A.N. Benois to V.A. Serov. 1st line Vasilyevsky Ostrov. 56, apt. 3. Petersburg, November 30, 1904: valentinserov.ru/perepiska042 (date accessed: 11.06.23).

Letter from B.M. Kustodiev to V.V. Luzhsky. March 6, 1917, Petrograd: kustodiev-art.ru/pismaa_189/ (date accessed: 11.06.23).

Khodasevich V.F. (1996) Necropolis. Literature and Power. Letters to B.A. Sadovsky. Moscow. SS Publ. 464 p.

Сведения об авторе:

Анастасия Валерьевна Дмитренко,
магистрант
факультет дизайна
РГХПУ имени С.Г. Строганова

Anastasia V. Dmitrenko,
Magistrant
Faculty of Design
Stroganov Moscow State Academy of Arts
and Industry

Dmitrenko12.11@mail.ru