

УДК 7.046; 745.04; 766
ББК 85. 103(2); 85.12; 85.153(2)
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-3-222-241

Юлия Воинова

Образ «Красноармейца со змием» в советском агитационном искусстве 1920-х годов

В начале 1920-х годов в советском плакате и фарфоре появляется образ красноармейца, сражающегося со змием, визуальные истоки которого можно найти в древнерусской иконописи. В статье исследуется процесс формирования иконографии этого образа и анализируются различные вариации змееборческого сюжета в агитационном искусстве послереволюционных лет. Делается вывод о том, что иконография «Красноармейца со змием» сложилась на основе иконописных сюжетов «Архангел Михаил грозных сил воевода» и «Чудо Георгия о змие», а ее вариативные элементы менялись согласно политической обстановке. Синкретический образ воина-змееборца, символизирующий победу над злом, уничтожение старого и обустройство нового мира, является примером универсальной ценностной модели, особенно востребованной в эпохи перемен.

Ключевые слова:

советское агитационное искусство, агитационный плакат, агитационный фарфор, ГФЗ, св. Георгий Победоносец, Архангел Михаил, красноармеец.

Согласно принятому советским правительством в 1918 году плану монументальной пропаганды перед художниками была поставлена задача «двинуть вперед искусство как агитационное средство». Все художества, от монументального до декоративно-прикладного, участвовали в общей работе по просвещению, воспитанию и идеологической настройке масс. Основными задачами агитационного искусства были создание положительного образа первого в мире государства рабочих и крестьян, пропаганда социалистических ценностей и утверждение идей нового общественного строя. Художники начали активно работать над созданием новых героических образов – революционеров, пролетариев, тружеников, строящих новый мир и устремленных к коммунизму. В начале Гражданской войны, 23 февраля 1918 года, советское правительство приняло решение о формировании военных частей Рабоче-крестьянской Красной армии (РККА) и объявило о массовой записи добровольцев в ее ряды [10, с. 49]. Перед художниками встала задача создания нового образа бесстрашного бойца Красной армии, защищающего молодое Советское государство от врагов.

Несмотря на то что образ красноармейца широко представлен не только в политическом плакате, но и в других видах агитационного искусства: праздничном оформлении, фарфоре, текстиле, промышленной графике, — его иконография и связанные сюжеты изучены недостаточно. Общие иконографические черты представленных в изобразительном материале пропагандистских образов систематизированы и описаны в словаре-справочнике «Гражданская война в образах визуальной пропаганды». В статье Е. С. Богомяжковой из этого справочника [4] анализируются особенности репрезентации образа красноармейца в политическом плакате большевиков и белогвардейцев, однако исследование отдельных иконографических типов красноармейца и визуальных истоков этого образа в задачи автора не входило.

Предметом данного исследования является образ «Красноармейца со змием», отсылающий к христианскому сюжету о святом воине-

змеборце. Несмотря на то что в Советском государстве религия была объявлена «дурманом для народа» (ил. 1), именно иконописные образы легли в основу иконографии первых героев революционной эпохи. Появление этого образа в агитационном искусстве Советской России представляет собой интересный пример преемственности культурных кодов и их функционирования в различных знаковых системах. В ходе исследования определяются возможные изобразительные источники, на которые опирались художники агитационного искусства при создании образа «Красноармейца со змием», исследуется процесс трансформации иконографической модели, заимствованной из православного искусства, анализируются различные вариации образа и его семантика. В исследовании использованы методы сравнительного, иконологического и семантического анализа.

Непосредственными предшественниками советского революционного плаката были лубочные картинки и патриотические плакаты времен Первой мировой войны. Одним из любимых персонажей сказочных и военных лубков был образ конного воина, наделенный чертами непобедимого былинного богатыря. В качестве примера можно привести лубки неизвестных мастеров: «Алеша Попович» (XVIII век, Москва), «Бой Еруслана Лазаревича с морским змеем» (1847, Москва), «Сильный храбрый богатырь Илья Муромец» (1868, Москва), «Сильный и славный храбрый воин Аника» (1894, Москва), «Удаль казака» (1914, Москва) и др. В иконографии борющегося с врагом всадника можно заметить черты влияния религиозных лубков, таких как «Святой Архистратиг Михаил — Грозных сил воевода» или «Святой великомученик Георгий Победоносец», получивших распространение в XVIII–XIX веках.

Образ Георгия Победоносца, представленный в соответствии с лубочной традицией, возникает на плакатах, выпущенных во время Первой мировой войны. Примерами могут служить плакат Б. В. Зворыкина «Москва героической Бельгии и многострадальной Польше» (1914, Москва, Т-во А. А. Левенсон) и плакат Р. Н. Браиловской «Граждане Москвы, оденьте беженцев» (1915, Москва, Т-во А. А. Левенсон). На первом плакате образ Георгия Победоносца совмещен с образом былинного богатыря, копьем прокалывающего пасть крылатого змия. На втором Георгий Победоносец изображен верхом на белом коне, копытами топчущем



1. Любовь Попова. *Религия — дурман для народа*. 1923
Бумага, коллаж. 18 × 22,7
Государственная Третьяковская галерея

распластанного змия. Именно Георгий Победоносец, который изображался на гербе московского княжества и на щите российского герба, ассоциировался с образом воина-защитника России¹. Как указывает М. А. Некрасова, Георгий Победоносец традиционно воспринимался одной из ипостасей, или личностных воплощений, самого русского народа и его силы [9, с. 23].

¹ Ранее всадник-драконоборец (ездец) изображался на монетах, в том числе — времени великого князя Василия II, и на великокняжеских печатях, например — Ивана Грозного. Подробнее см.: [23, с. 2–5].

В это же время в политическом плакате и карикатуре формируется традиция изображать врага в виде змеи, гидры, дракона или дьявола. Т. В. Душенко связывает это с вольтеровским лозунгом «Раздавите гадину!» (*Écrasez l'infâme!*), получившим на российской почве «вторую жизнь» и политическую окраску [7, с. 212]. Уже в годы первой русской революции в социал-демократической публицистике такой призыв использовался в отношении самодержавия и царской монархии. Визуальное воплощение данной метафоры можно увидеть на открытке «За народную свободу!», автором которой был карикатурист и врач М. М. Чемоданов, подписывавшийся псевдонимом «Червь». Его сатирические открытки, направленные против самодержавного строя, были подпольно отпечатаны в московской типографии Д. И. Песчанского в 1906 году и распространялись нелегально. На одной из открыток, посвященной манифесту от 9 июля 1906 года о роспуске Государственной думы, художник изобразил сидящего верхом на белом вздыбленном коне русского воина, на броне которого написано «революционный народ». Его поднятая левая рука с копьем целится в распластанного на земле черного когтистого дьявола с огромными крыльями, с головы которого упала царская корона. Возможно, это самое первое изображение, где революционные силы представлены в виде всадника и коня, а царская власть и империализм — в виде крылатого чудовища-дьявола, которого должен уничтожить воин. В этом изображении традиционный для лубка образ конного богатыря совмещается с иконографией христианских сюжетов «Чуда Георгия о змие» и «Архангела Михаила — грозных сил воеводы».

В годы Первой мировой войны в роли «нечисти» выступают политические противники Российской империи. Например, на плакате неизвестного художника «Великий бой русского богатыря с змеей немецкой» (1914, Москва) изображена сцена борьбы русского витязя, держащего в левой руке щит с двуглавым орлом, а в правой — занесенный меч над огромным трехглавым драконом, головы которого имеют карикатурное сходство с немецким кайзером Вильгельмом II и его союзниками. В нижней части плаката среди дыма и всполохов огня изображены купола православных церквей, которые пытается разрушить чудовище. Сидящий верхом на гнедом коне витязь будто застыл в прыжке между землей и небом, которое озаряют пробивающиеся сквозь грозные тучи солнечные лучи.

В русле иконописных и лубочных традиций создаются агитационные плакаты с девизом «Да здравствует доблестная армия, народ

и свобода» кредитной акции Временного правительства, во время которой собирались средства «в пользу укрепления фронта и тыла»². На литографированном плакате Г. П. Пашкова с лозунгом «Старый строй повержен, воздвигайте здание свободной России» (1917, Москва, Т-во А. А. Левенсон) художник воспроизвел иконописный сюжет «Чудо Георгия о змие», но лишил воина-змееборца символа святости — нимба. На плакате П. В. Кузнецова «Заем свободы» (1917, Москва, Т-во А. А. Левенсон), решенном в лубочной стилистике, этот же сюжет перерабатывается в соответствии с актуальными политическими реалиями. Изображенный на переднем плане сидящий на вздыбленном белом коне всадник в красной рубахе и красных сапожках поднимает над головой алое знамя. После Февральской революции красный флаг использовался в качестве главного нового государственного символа, хотя формально при Временном правительстве эта роль сохранялась за старым национальным трехцветным флагом [8, с. 101, 232]. За знаменосцем следует отряд солдат со штыками, вдалеке палят пушки, а горизонт озаряют лучи восходящего солнца, символизирующие будущее России. На основе иконописного сюжета «Чудо Георгия о змие», используя язык «народных картинок», художник создал патристический образ молодого воина, призывающего бороться за свободу России. Интересно отметить, что оба художника, Пашков и Кузнецов, происходили из семей иконописцев и до революции участвовали в росписях храмов.

Влияние православного искусства на образный строй первых агитационных изображений можно увидеть и в росписи вагонов агитпоездов. Например, сохранилось описание оформления Литературно-инструкторского поезда «Октябрьская революция» (1919–1920), объехавшего почти всю Россию и побывавшего на нескольких фронтах:

В духе древнерусской фрески решена роспись, изображающая бой Красной Армии с белогвардейцами. <...> Облик красноармейцев и их скаковых коней с горделиво изогнутыми шеями напоминает изображения Георгия Победоносца, а архитектурный пейзаж — «палатное письмо» на иконах [20, с. 32].

2 Материалы этой агитационной кампании тиражировались как в виде плакатов, так и почтовых открыток.

Период с 1918 по 1919 год, когда на основе разрозненных отрядов Красной гвардии создавалась единая система вооруженных сил советской республики, в агитационном плакате представлен преимущественно образом «красного кавалериста» — молодого пролетария верхом на белом (реже черном или красном) вздыбленном коне, атрибутами которого являются красное знамя, сабля, штык, меч или копьё. Всадник изображается крупным планом, занимая почти все пространство, а в его одежде и атрибутах присутствует красный цвет. Начинает складываться устойчивая иконография нового героя, соответствующая целям и задачам репрезентации регулярной армии советской России.

Одним из первых примеров использования христианской иконографии в сюжетах на красноармейскую тему является плакат В. Н. Дени «Троцкий поражает дракона контр-революции», выпущенный в Москве в 1918 году³. В центре плаката изображен всадник с чертами лица председателя Реввоенсовета Республики и одного из создателей Красной армии Л. Д. Троцкого верхом на белом коне, копьем целящийся в свернувшегося вокруг него кольцом желтого змея с буржуазным цилиндром на голове. Всадник облачен в воинскую кольчугу, за его спиной развеивается красный плащ, в левой руке — щит с красной звездой, молотом и серпом посередине, а над головой, вместо нимба, расположена желтая пятиконечная звезда. Всадник и конь изображены на фоне языков пламени, битва происходит в условном символическом пространстве, которое обозначено пурпурным цветом с россыпью желтых пятиконечных звезд⁴.

Очевидно, именно этот плакат был позднее описан в повести А. П. Платонова «Сокровенный человек» (1927), события которой происходили в 1918–1919 годах и имели реально-историческую основу:

Один плакат перемалевали из большой иконы — где архистратиг Георгий поражает змея, воюя на адовом дне. К Георгию приделали голову Троцкого, а змею-гаду нарисовали голову буржуя; кресты на ризе

3 Как отмечает Душенко, выражение «гибра контрреволюции» возникло во Франции и использовалось в печати с 1789 года [7, с. 208]. Впоследствии эта метафора стала важной частью советского социолекта.

4 Показательно, что в 1937 году Дени создал уже совсем другой плакат с Троцким и лозунгом «Уничтожить гадину!». Бывший герой, обвиняемый в реставрации капитализма, шпионаже и террористических актах, представлен кровожадным врагом народа, которого уничтожает гигантский рабочий в красной одежде.

Георгия Победоносца зарисовали звездами, но краска была плоха, и из-под звезд виднелись опять-таки кресты [13, с. 15].

В этом описании обращает на себя внимание ряд вольностей, допущенных писателем. Герой повести Фома Пухов воспринимает Георгия Победоносца как архистратига, хотя этот эпитет в православии относится к архангелу Михаилу. Кроме того, на подобной иконе со св. Георгием не могло быть крестчатой ризы, так как кресты изображались на фелони святителей, например св. Николая Чудотворца. По мнению О. Ю. Алейникова, фактические «погрешности» в тексте «передают особенности реализации авторского замысла и задают определенный ракурс интерпретации (и восприятия) изображенных событий» [1, с. 46]. События в этой повести воспроизведены «по памяти» главного героя и представляют собой череду нарочитых мистификаций, которые переплетаются с реальными историческими и географическими подробностями. Этот прием, по мнению Алейникова, позволяет обнажить логику подмен и показывает фальшивость официальной версии исторических событий, основанной на героических стереотипах [1, с. 48]. В описании плаката с Троцким в образе Георгия Победоносца от лица «маленького человека» Пухова можно увидеть иронию по поводу того, как из иконографических клише «собирался» величественный образ нового героя.

После того как в 1919 году в армии была введена разработанная по эскизам В. М. Васнецова, Б. М. Кустодиева, С. Г. Аркадьевского (и других) единая униформа РККА, красноармеец все чаще изображался в гимнастерке или шинели с алыми обшлагами, накладными петлями («разговорами») и с буденовкой на голове [20, с. 149]. Головной убор красноармейца повторял форму старинного русского шлема, а шинель была создана на основе кроя допетровского русского кафтана, что подчеркивало идею исторической преемственности через времена империи и способствовало возвеличиванию образа красного бойца. Как заметила Т. К. Стриженова, «в красноармейской форме художником было найдено принципиально существенное и ценное: соответствие героическому образу революционного воина» [20, с. 149].

Узнаваемый, четко различимый образ красноармейца появляется в советском агитационном искусстве только к 1920-му году [4, с. 49]. Ярким примером такого образа, ставшего ключевым для агитационного искусства, стал герой плаката Д. С. Моора «А ты записался добровольцем?».

В своем визуальном высказывании Моор ориентировался на европейский политический плакат времен Первой мировой войны.

Параллельно художники агитационного искусства обращались к национальным изобразительным истокам — иконе и лубку, под влиянием которых создавались образы конных красноармейцев.

Отсылки к православной иконографии в агитационном искусстве исследователи обычно объясняют иконописным прошлым многих художников и традицией создавать для малограмотного населения легко «читаемые» и узнаваемые визуальные образы [25, с. 626]. Б. И. Колоницкий, говоря о символах в советской политической культуре, сообщает: «В революционной социалистической символике присутствуют в скрытой форме религиозные образы, это было особенно важно в условиях Российской революции 1917 г., когда политическое сознание и сознание религиозное переплетались» [8, с. 297]. Колоницкий уточняет суть тенденции: «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, создавали они это или нет» [8, с. 81].

В начале XX века широкой публике «открылись» лучшие образцы древнерусской иконописи. Икона стала востребованным объектом исследований специалистов из самых разных областей. Выходили монографии и статьи, посвященные эстетическим, философским и религиозным аспектам иконописного искусства. В 1900 году был издан двухтомник собранных и описанных Д. А. Ровинским «Русских народных картинок», который являлся сокращенным вариантом девяти томного издания 1881 года, имевшего общественный резонанс. В 1916-м опубликовано исследование В. А. Денисова «Война и лубок», посвященное военным сюжетам в русских народных картинках. О влиянии этого вида искусства на артистические круги писал, в частности, А. В. Грищенко:

Иконы, народные картинки и вывески вдохновляют молодых художников живописно-художественными качествами. Они ценят их цвет, лаконичность и своеобразную мудрость постройки, фактуру и пр. [5, с. 246].

Одним из наиболее ярких примеров обращения к лубочной традиции и осмысления современных драматических событий через древние

иконописные образы является выпущенная в 1914 году серия литографий Н. Н. Гончаровой «Мистические образы войны» [19].

После революции и последовавшей за ней массовой национализации частных художественных собраний и передачи шедевров древнерусской живописи в московские и петроградские государственные музеи начался следующий этап раскрытия икон и переосмысления их значимости в новом культурном пространстве [12, с. 46–48]. В 1918 году в залах бывшего Строгановского училища состоялась выставка икон из национального музейного фонда, масштаб которой сопоставим с первым резонансным событием такого рода — выставкой древнерусского искусства, организованной Императорским Московским археологическим институтом в 1913-м.

Характерным примером обращения к христианской иконографии как универсальному культурному коду являются агитационные плакаты начала 1920-х годов. Так, на литографированном плакате В. И. Фидмана⁵ «Вторая годовщина Красной армии» (1920, Москва, Политическое управление Революционного военного Совета Республики) в изображении красных кавалеристов на крылатом коне четко прослеживается иконография архангела Михаила во главе многочисленного воинства пред вратами Небесного Иерусалима с иконы «Благословенно воинство Небесного Царя» (1550-е, ГТГ). Эту икону из Миротарной палаты Московского Кремля с изображением конных и пеших воинов, написанную по заказу Ивана Грозного в память о его Казанском походе и представленную широкой публике на московской выставке 1918 года, можно считать важным источником формирования иконографии красноармейцев.

Часто художники агитационного искусства, создавая героический образ бесстрашного бойца Красной армии, совмещали элементы разных иконографических моделей. Примером таких совмещений является образ красноармейца, борющегося со змием, с плаката неизвестного художника «Октябрь. 1917–1920», посвященного трехлетию революции. На этом плакате, выпущенном литературно-издательским отделом

5 Также встречается написание фамилии: «Фридман». В данной статье фамилия художника указана в соответствии с прижизненным изданием — монографией В. П. Полонского «Советский революционный плакат» 1925 года [14]. В библиотечном каталоге Российской национальной библиотеки, где хранится плакат «Вторая годовщина Красной армии», в качестве автора также указан В. И. Фидман.

Полит. упр. РВСР в Саратове в 1920 году, изображен красный кавалерист, замахнувшийся мечом на огромное чудище с разинутой пастью, опутавшее кольцом город с красными флагами «РСФСР»⁶. Под изображением расположено стихотворение, заканчивающееся прославлением советской власти:

*Мечем пролетарским сражен издыхая
Дракон империализма разинул пасть...
Советская, федеративная, социалистическая, мировая
Республика — да здравствует ее власть!*

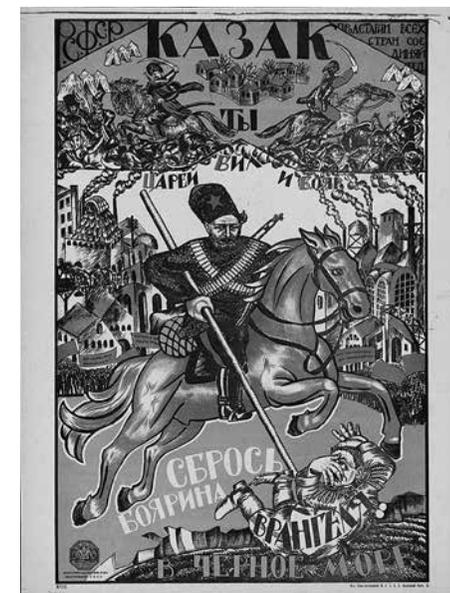
Красный цвет всадника, коня, а также «пламенный меч» в его руке отсылают к образу апокалиптического архистратига Михаила, главы святого воинства и покровителя ратников, связанного с темой борьбы со злом, справедливого суда и установления нового миропорядка. В православной традиции была распространена иконография Архистратига на коне, который выступает предводителем на пути к спасению и служит идее распространения христианской веры [21, с. 193]. Другой иконографический источник этой сцены — популярный в России краткий извод «Чудо Георгия о змие», получивший распространение в московских и новгородских иконах XIV–XVI веков. Всадник в красноармейской форме, которую дополняет развевающейся красный плащ-хламида, подобно Георгию Победоносцу спасает жителей города от злобного губителя-дракона, являющегося персонификацией империализма. Таким образом, художник минимальными средствами создает символически насыщенную сцену победы над злом, придавая ей значение эпохального освобождения России из цепких лап империалистических сил. (Ил. 2.)

Совмещение черт св. Георгия Победоносца и архистратига Михаила, победителя апокалиптического змия (примеру которого следует Георгий-змееборец), было достаточно характерно для русской фольклорной традиции. Истоки такого сопоставления можно найти в апокрифическом варианте жития, где подвиг св. Георгия Победоносца рассматривается как продолжение невидимой брани, которую ведут

6 Плакат был выпущен в двух вариантах — как двухцветная и как многоцветная литография.



2. Неизвестный художник
Октябрь. 1917-1920. 1920
Плакат. Саратовский отд. Лит. издат.
отдел Политупр. РВСР.
Цветная литография. 69 × 49



3. Дмитрий Моор. Казак, ты бил царей
и бояр, сбрось боярина Врангеля
в Черное море. 1920
Плакат. Лит. издат. отдел Политупр.
РВСР. Цветная литография, 71 × 54

Небесные Силы под предводительством архистратига Михаила [18, с. 67]. Как отметил Г.Г. Атанасов, тема эпической борьбы добрых начал с темными сатанинскими страстями, которые ассоциируются преимущественно со старой змеей, драконом, многоглавым аспидом, восходит к Книге Исаи из Ветхого Завета (Ис. 27:1), где говорится, что Господь тяжёлым мечом поразит левиафана, змея бегущего, змея изгибающегося и убьёт чудовище морское [2, с. 332].

Сцена борьбы красноармейца со змием также изображена на плакате Б.В. Силкина «Три года социальной революции», выпущенном в Киеве в Украинском государственном издательстве в том же 1920-м году. Красноармеец в образе Георгия Победоносца верхом на вздыбленном белом коне пронзает красным копьём горло «контр-революции», которая представлена в виде многоглавой желтой гидры

с поименованными отрубленными головами: «Колчак», «Юденич», «Деникин» и «Петлюра». Текст на плакате призывает собрать все силы и отрубить контрреволюции последнюю голову — «Врангеля». Красноармеец облачен в одежды римского воина и красный плащ, однако его голову украшает узнаваемый красный буденовский шлем со звездой. Актуальная агитация становится новым добавочным элементом программы, где христианская иконография накладывается на фольклорный сюжет борьбы богатыря с многоглавым змием, здесь символизирующим Белую армию.

В центре плаката Моора «Казак, ты бил царей и бояр, сбрось боярина Врангеля в Черное море», изданного в Москве в издательстве Политуправления РСФСР в 1920 году, изображен бородатый казак в красноармейской папахе со звездой, в черной рубашке и шароварах с красными лампасами, верхом на застывшем в момент прыжка красном коне. В правой руке казака копьё, которым он пронзает жалкую, скорчившуюся фигуру Врангеля, низвергнутую в морскую пучину. За спиной у всадника — индустриальный пейзаж с дымящимися трубами и колонны демонстрантов с красными полотнищами, приветствующие коммунизм. На этом плакате казак выступает как бесстрашный предводитель народа, а дьявольская сила представлена фигурой генерала П. Н. Врангеля, последнего Главнокомандующего добровольческой армией. Русская армия, сформированная бароном Врангелем в мае 1920 года из остатков Вооруженных сил Юга России, до ноябрьской эвакуации оставалась практически единственным серьезным противником большевиков в борьбе за власть. Плакат Моора обнаруживает сходство с упомянутым выше лубком «Удаль казака» 1914 года, а также отсылает к сюжету о грозном воеводе архистратиге Михаиле, попирающем сатану, который тонет в бушующем море. (Ил. 3.)

Следует отметить, что к образу воина-змееборца в ходе Гражданской войны также обращались представители «белой агитации». Выпущенный в 1919 году в Ростове-на-Дону в издательстве ОСВАГа⁷ белогвардейский плакат неизвестного автора «За единую Россию» представляет своеобразную инверсию сюжета. В нижней части плаката — разинувший пасть красный когтистый змей, обвивший хвостом «белый Град» с золо-

7 ОСВедомительное АГентство — основанное генералом Деникиным агитационное бюро. С февраля 1919 года носило название «Отдел пропаганды при правительстве Вооруженных сил Юга России».



4–5. Неизвестный художник. Чашка с изображением красноармейца ГФЗ, 1923
Фарфор, роспись надглазурная полихромная. 7,5 × 9 × 11,7
Эстонский художественный музей, Таллин. Фото автора

тыми церковными куполами и кремлевской стеной. В верхней части, на фоне лучей восходящего солнца и развевающегося российского национального флага, изображен летящий в небе белый всадник на белом коне, замахнувшийся мечом на представленный в образе чудовища «большевизм».

По мнению Н. В. Регинской, «культ героического — всегда показатель повышенной нестабильности общества, именно в это время модель подражания зримой защите наиболее необходима и востребована» [15, с. 136]. В такие периоды мотив героя-змееборца приобретает смысл создания новой системы ценностей, которая связана с пафосом самосовершенствования и идеализации мира. С. В. Шешунова полагает, что в советском агитационном искусстве эпохи Гражданской войны использовался прием «вторичной сакрализации», заключающийся в перекодировке созданного христианским искусством материала и замены его содержания на иное, при сохранении внешней формы, что приводило к глобальной трансформации православного христианского сознания [24].

Сюжеты актуальной печатной графики нередко использовались в росписях первого советского фарфора [11, с. 281]. Образ «Красноармейца

со змием» представлен в нескольких предметах агитационного фарфора начала 1920-х годов. В 1923 году Государственный фарфоровый завод провел конкурс на рисунок для посуды (тарелки, блюда, чашки) на сюжет, посвященный юбилею Красной Армии. В создании произведений к юбилейной дате участвовали как ведущие художники завода, так и начинающие живописцы. В общем ряду специальный интерес представляет чашка с изображением красноармейца из коллекции Эстонского художественного музея с юбилейным клеймом ГФЗ «КНП 1918–1923», сведения о которой в каталогах советского фарфора отсутствуют⁸. (Ил. 4–5.) В росписи чашки, получившей условное название «Сражение с драконом», повторен сюжет вышеназванного плаката «Октябрь. 1917–1920», который мог служить художнику в качестве образца. Мастер воспроизвел сцену борьбы красноармейца со змием, приспособив ее под округлые формы чашки. Конь и красноармеец окрашены в сплошной красный цвет, что символически передает идею общей воли и единства революционных сил. Им противостоит огромный черный крылатый дракон, обвивший хвостом нижнюю часть чашки. С изгибами хвоста дракона рифмуются расходящиеся волнами складки красного плаща красноармейца, которые, как крылья, приподнимают его над землей. Сцена борьбы теряет свойственный предыдущим примерам характер драматизма и напряжения. Красноармеец верхом на коне как будто застыл в характерном для иконографии св. Георгия Победоносца состоянии «торжественного величия» в момент «вечного прыжка», направив копье в раскрытую пасть дракона.

Художник А. М. Комашка, получивший премию на конкурсе росписей фарфора к пятилетию Красной армии, представил свой вариант этого сюжета. На тарелке с надписью «За 5 лет Красная армия разбила Деникина, Колчака, Юденича, польскую шляхту, Петлюру, Махно, интервенцию Антанты, Врангеля, Семёнова, Дитерихса» (1923, ГЭ) красноармеец вместе с матросом-краснофлотцем охраняют подступ к устремленному ввысь зданию с алым стягом на вершине. (Ил. 6.) Представители Красной армии копьями прокалывают пасти двум сцепившимся в клубок змеям, символизирующим Белую армию и Антанту. В изображении этих двух фигур прослеживается иконография сюжета

8 Монограмма Комиссариата Народного Просвещения ставилась на изделиях ГФЗ с марта 1923-го в течение года в честь пятилетия со дня передачи завода в ведение Наркомпроса.



6. Антон Комашка. Блюдо с надписью *За 5 лет Красная Армия разбила Деникина, Колчака, Юденича, польскую шляхту, Петлюру, Махно, интервенцию Антанты, Врангеля, Семёнова, Дитерихса*. ГФЗ, 1923. Фарфор, крытье подглазурное монохромное, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение, цировка. 5,8 × 36,2. Государственный Эрмитаж



7. Михаил Адамович. Тарелка к 5-летию Красной армии. ГФЗ. 1923. Фарфор, крытье подглазурное монохромное, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение, цировка. 3,8 × 24,1. Государственный Эрмитаж

«Георгий пеший воин-змееборец». На примере этой росписи видно, как тема ожесточенной борьбы с врагом со временем замещается сценой триумфа победителя этой схватки. Эволюция образа врага от огромного хищного дракона до небольших размеров практически безобидной змеи символически отражает изменение расстановки политических сил на момент окончания Гражданской войны.

Заключительный этап этих трансформаций представлен в серии работ «V годовщина Красной Армии», выполненных одним из ведущих художников ГФЗ М. М. Адамовичем. На росписи тарелки с лозунгом «Да здравствует Красная армия» (1923, ГЭ) изображен стоящий в профиль одетый в синюю военную шинель и буденовку красноармеец, штыком попирающий желтые флаги с именами белых генералов. (Ил. 7.) У ног воина — контурное изображение России под красным знаменем

с надписью «РСФСР», а его направленный диагональю штык разрывает флажок с двуглавым орлом и фамилией Дитерихс. В этой росписи образ опасного дракона исчезает, а поверженный враг представлен «картошкой» уничтоженных имен. В авторских вариантах росписей тарелки с вензелем «РСФСР», исполненный сплошным красным цветом красноармеец с красным штыком в правой руке стоит в уверенной и статичной позе, спокойно вглядываясь в даль. У него за спиной — выложенная цветочной гирляндой монограмма Российской Советской Федеративной Социалистической Республики, очертания которой заимствованы из росписей С. В. Чехонина 1919–1922 годов, а под ногами — поверженные императорские регалии, символизирующие прошлое России. Красноармеец представлен в образе героя-победителя, а его иконография восходит к сюжету «Георгий пеший воин».

Анализ ряда образцов агитационного плаката и фарфора позволяет сделать вывод о том, что советские художники при создании образа красноармейца обращались к иконографии воина-змееборца, популярного в древнерусском искусстве. Этот иконографический тип, семантически связанный с широким кругом тем, — таких как защита родной земли, борьба с нечистью, победа над злом, освобождение и устройство Града, — отражал настроения и чаяния народа, пережившего драматические последствия революции и нескольких войн. Появившийся в первые послереволюционные годы образ «Красноармейца со змием» представлял собой «иконографическую компиляцию», в которой черты апокалиптического образа архистратига Михаила совмещались с образом св. Георгия Победоносца, победителя зла и темных сил, считавшегося защитником русского народа. Источником вдохновения для художников могли служить лубки на военную тему, где образ бесстрашного воина совмещал в себе черты былинных героев и христианских святых.

В агитационном плакате мотив змееборчества получил распространение в 1920 году, когда происходили решающие исход Гражданской войны сражения между РККА и белыми армиями. В этот период красноармеец-кавалерист изображался верхом на вздыбленном коне в момент схватки со змием-драконом, который символизировал внешних и внутренних врагов советской республики. Художники предлагали

различные вариации образа воина-змееборца, отвечающие актуальным политическим задачам советской России.

В агитационном фарфоре образ «Красноармейца со змием» появляется в 1923 году на изделиях, посвященных юбилею Красной армии. К окончанию основных событий Гражданской войны мотив напряженной борьбы сменился на символический карающий жест победителя, который без усилий расправляется с противником и торжествует над поверженным врагом. Постепенно демонический образ врага как дьявола или чудища теряет устрашающие черты и заменяется на знаки — имена белых генералов или символы поверженной императорской власти. В эти годы красноармеец предстает в образе воина-триумфатора, празднующего победу. В ходе трансформации иконографической модели образ красноармейца, борющегося со змием, замещается образом стоящего на страже пешего воина, который получает дальнейшее распространение в агитационном искусстве второй половины 1920-х годов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алейников О. Ю. О реально-исторической основе повести А. Платонова «Сокровенный человек» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2009. № 3. С. 45–54.
2. Атанасов Г. Г. Святой Георгий — пеший воин-змееборец: возникновение иконографии, памятники, семантика и распространение // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки / Slavic and Old Russian Art of Jewelry and Its Roots. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Гали Федоровны Корзухиной. Санкт-Петербург, 10–16 апреля 2006 года. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 330–343.
3. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В русском переводе с параллельными местами. М.: Объединенные Библейские общества, 1992.
4. Богомякова Е. С. Красноармеец // Гражданская война в образах визуальной пропаганды. Словарь-справочник / Под ред. Е. А. Орех. СПб.: Скифия-принт, 2018. С. 48–58.
5. Грищенко А. В. Русская икона как искусство живописи / Вопросы живописи. Вып. 3. М.: Издание автора, 1917.

6. Денисов В. А. Война и лубок/La guerre et les images populaires. Пг.: Издание «Нового журнала для всех», 1916.
7. Душенко К. В. «Раздавите гадину!»: две жизни вольтеровского лозунга // Шаги/Steps. 2020. Т. 6. № 3. С. 199–227.
8. Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры Российской революции 1917 года. СПб.: Лики России. 2012.
9. Некрасова М. А. Образ всадника-воина — святого Георгия змеборца. Его сакральный смысл в искусстве славянских народов как источника жизненных начал // Труды СПбГУКИ. 2009. Т. 185. С. 15–27.
10. Нестеров О. В. От красногвардейских отрядов до регулярных частей Красной армии // Военно-исторический журнал. 2005. № 3 (539). С. 46–50.
11. Носович Т. Н., Попова И. П. Государственный фарфоровый завод. 1904–1944/ГМЗ «Петергоф», Государственный Эрмитаж, ГМЗ «Павловск». СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 2005.
12. Осокина Е. А. Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
13. Платонов А. П. Живя главной жизнью. Повести. Рассказы. Пьеса. Сказки. Автобиографическое/Сост. В. В. Васильева. М.: Правда, 1989.
14. Полонский В. П. Русский революционный плакат. М.: Государственное издательство, 1925.
15. Регинская Н. В. Образ святого Георгия в русском искусстве XX — XXI веков: ментально-семантический метод исследования // Труды СПбГУКИ. 2009. Т. 185. С. 122–144.
16. Регинская Н. В. Святой Георгий Победоносец — герой-змеборец: образ святого Георгия Победоносца в византийско-славянском искусстве. СПб.: Петербург XXI век, 2009.
17. Самецкая Э. Б. Советский агитационный фарфор (справочник-определитель). М.: Collector's book: IP Media Inc, 2004.
18. Сергеева О. А. Святой великомученик и Победоносец Георгий и Архистратиг Михаил // Труды СПбГУКИ. 2009. Т. 185. С. 64–69.
19. Серова Г. Ю. Альбом литографий «Мистические образы войны» Наталии Гончаровой. Культурные контексты и иконографические источники // Художественная культура. 2020. № 4 (35). С. 236–263.
20. Советское декоративное искусство, 1917–1945. Очерки истории/ Отв. ред. В. П. Толстой и др. М.: Искусство, 1984.

21. Тычинская П. А. Образ конного архангела в византийском и пост-византийском искусстве и его связь с русской иконографией «Архангел Михаил — грозных сил воевода» // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2012. № 2. С. 189–194.
22. Шевеленко И. Д. «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х // «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи. Ч. 2. Tartu: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2006. С. 259–281.
23. Пчелов Е. В. История московского герба // Московский журнал. Приложение «Геральдика Москвы». М., 2019. С. 2–19.
24. Шешунова С. В. Язык пропаганды 1918–1922 гг. в свете христианской традиции // Бълое дѣло. 2013. 20 мая. URL: <https://beloedelo.com/researches/article/?83> (дата обращения: 05.05.2024).
25. Lobanov-Rostovsky N. Soviet Porcelain of the 1920s: Propaganda Tool // The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932. New York: Guggenheim Museum, 1992. Pp. 622–633.
26. White S. The Bolshevik Poster. New Haven, London: Yale University Press, 1990.