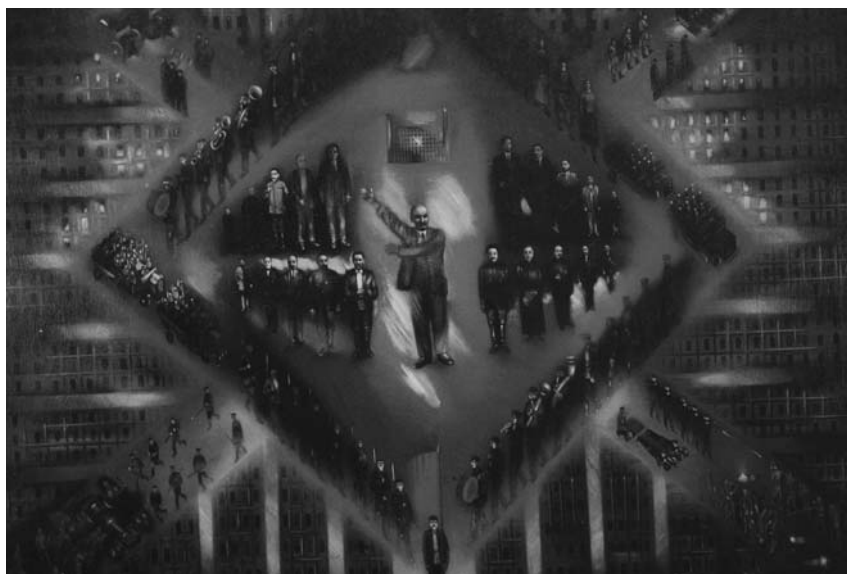


НАТАЛИЯ ЗЛЫДНЕВА (МОСКВА)

**ОПЯТЬ «РАССКАЗАЛИ СТРАШНОЕ»:
ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ КЛИМЕНТА РЕДЬКО
В СВЕТЕ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОГО НАРРАТИВА 20-Х ГОДОВ***

Предметом настоящей статьи является картина Климента Редько «Восстание» (1925, ГТГ, масло, холст; илл. 1). Это произведение интересно тем, что предполагает множественность интерпретации. Картина представляет собой фигуративную композицию с элементами абстрактного схематизма. Главное, что сразу обращает на себя внимание, — здесь рассказывается о чем-то страшном, и сама картина является страшным рассказом. Проблема, возникающая в связи с анализом произведения, как раз и состоит в анализе характера и структуры представленного нарратива. Важно также понять, как данное повествование соотносится с современным ему контекстом «страшилок» в их типологических связях, чему была в свое время посвящена одна из замечательных работ юбиляра настоящего сборника [Цивьян 2001б]. Представляется существенным рассмотреть данный визуальный нарратив в плане его соотношения с традицией, а также в контексте русской литературы второй половины — конца 20-х годов. Именно



Илл. 1. К. Редько. Восстание. Холст, масло. 1925. ГТГ

такой поуровневый многоплановый анализ сможет пролить свет на неоднозначный message этой картины-рассказа.

Не менее важная проблема, возникающая в связи с исследованием данного изобразительного «текста», — это процессы, происходившие в позднем художественном авангарде и приведшие к переходу от абстракции к повествовательной фигурации. В искусствоведческой литературе на протяжении долгого времени дискутируется вопрос о том, является ли этот переход следствием изменения социально-политического климата в стране или внутренней эволюции искусства. Характер фигурации и тип нарратива в рассматриваемом произведении позволяет если не развернуть дискуссию в иную плоскость, то, по крайней мере, обозначить ряд дополнительных аспектов проблемы. Однако вначале — ряд предварительных сведений.

Художник Климент Редько (1897–1956), родившийся в польско-украинском городке Холм, первоначально получил образование иконописца. В Москве он учился во ВХУТЕМАСе, познакомился с творчеством Малевича, Кандинского, Татлина и в качестве одного из молодых продолжателей авангарда активно вошел в среду первопроходцев. Однако к моменту его профессионального возмужания авангард был уже на излете. В 20-е годы Редько принадлежал к группе так называемых «проекционистов», которая стала последним звеном в развитии абстрактного станковизма и первой из авангардных течений в России непосредственно перешла к фигуративному повествованию. В начале 20-х годов под влиянием «тектологии» А. Богданова Редько активно разрабатывал абстрактную живопись, получившую название «электроорганизм» («Все сводится к вопросу энергии — будущей культуры жизни», — писал Климент Редько <...> Свои произведения он называл «электроорганизмами» [Костин, 10]), а затем «люминизмами», что, как это явствует из последнего названия, обозначало попытку визуализации в двумерной плоскости законов свечения заряженной электричеством материи. Однако в середине 20-х годов Редько отходит от абстрактной живописи и обращается к фигурации. 1927–1935 годы он — воспользовавшись поддержкой А. Луначарского — проводит во Франции, а вернувшись в Россию, оказывается не у дел. После войны и вплоть до своей кончины этот один из последних представителей авангарда преподает в изостудии Сельхоз академии в Москве.

Картина Климента Редько «Восстание», которую первоначально автор планировал назвать «РКП», а затем «Революция», была создана как раз на этапе внезапной переориентации мастера на фигуративную живопись. Рубежность этого произведения в творческой биографии мастера, а также в русском искусстве позднего авангарда соответствует пограничности его поэтики и открывает целую анфиладу смыслов.

Произведение представляет собой многофигурную композицию, наложенную на геометрическую композиционную схему. В центре чуть ниже заштрихованного оконца (очевидно, символизирующего старый режим) на фоне пламенеющего пурпурного квадрата, развернутого под углом 45° по отношению к обрамлению полотна, расположена фигура В.И. Ленина, излучающего свет и указывающего руками путь вправо и вверх по диагонали, наподобие жестикулирующего уличного регулировщика. По сторонам от него двумя темными группами в застывших позах, фронтально, стоят выстроенные в несколько шеренг и различающиеся по величине фигурки сподвижников вождя. Их лица — сделанные, видимо, по фотографиям — обладают очевидным портретным сходством: здесь легко узнать Крупскую, Сталина, Троцкого, Орджоникидзе, Ворошилова, Луначарского и других лидеров большевизма. Четыре затемненных стороны квадрата образованы многофигурными, вытянутыми в одну линию процессиями военных музыкантов с духовыми инструментами, солдат с винтовками и на грузовиках, а также представителей гражданского населения (девушки, мастеровые и т.п.). В расположении участников шествий господствует принцип строгой тематической и зрительной симметрии. В мощных потоках света лучами от центрального квадрата к краям/углам полотна расходятся дополнительные процессии с движущимися и подробно выписанными мелкими фигурками красногвардейцев на тачанках, в автомобилях и пешком. Движение «лучеподобных» масс в направлении от центра словно повинуется заряду центробежной энергии, исходящей от вождя и его окружения в центре. Промежутки полотна за пределами квадрата заполнены схематически фасадами зданий с сеткой одинаковых окон наподобие многоквартирных панельных домов нынешнего времени, тюремных стен или апокалипсических сот.

Суггестия представленной сцены основана на противопоставлении движения и покоя (фигурки застывших руководителей vs. шагающие массы; поставленный ромбом квадрат vs. иератический центризм композиции), драматически-траурном колорите (доминирует красный и черный тона), контрастной световой аранжировке с точечным высвечиванием отдельных значимых деталей композиции, а также принципе сочетания портретных изображений всеми узнаваемых людей с детально выписанным множественным анонимом «человека толпы», то есть совмещения документальности и эпической отстраненности. Необычайно мрачная атмосфера, трагизм полотна задается и орнаментом погруженных во тьму окон-сот, неестественной экзальтированностью позы вождя (далекой от привычной для нас канонической иконографии), напряженностью сумрачного колорита.

В наши дни исследователи склонны прочитывать в этой картине крайне негативное отношение к запечатленным в ней событиям. Она, тем

не менее, экспонировалась на одной из московских выставок в 1926 году, и это указывает на то, что для современников выраженное на полотне критическое отношение к революции было совершенно неочевидным. Впрочем, последнее может объясняться тем, что в 1926 году полотно воспринималось на фоне недавних похорон вождя, как изобразительный реквием Ленину. Между тем контраргументом может служить то обстоятельство, что картина была задумана еще в 1923 году, за год до похорон. Что это — пророческое предвидение мрачных времен или гимн великому перелому в истории? Несомненным остается одно: изображение повествует о страшном, как бы ни оценивать последнее, а сама неоднозначность интерпретации этого произведения очень показательна.

Представленный на полотне нарратив можно интерпретировать по меньшей мере на трех уровнях. Первый определяется предшествующими исканиями мастера. Как уже указывалось, картина «Восстание» возникла как одно из первых фигуративных полотен Редько, непосредственно следующих период абстрактной живописи. Здесь художник продолжает развивать в форме визуального эксперимента идеи электроорганики, которыми он вплотную занимался на протяжении предшествующих пяти лет и которым, как уже говорилось, во многом был обязан знакомству с трудами А. Богданова. Формальная организация полотна в соответствии с представлениями о проекции электрической энергии на зрительный ряд, способный ее аккумулировать и тем самым способствующий более глубокому постижению, прежде всего проявляется в контрастном колорите и композиционно-смысловых противопоставлениях, о которых шла речь выше. Кроме того, ощутимо и присутствие принципов «люминизма» — изобретения самого Редько. Лучи представлены эксплицитно — в виде световых потоков-артерий, по которым революционная энергия масс устремляется из энергетического центра мира (персонифицированного в Ленине) наружу, овладевая новыми пространствами. Фигурация в данном случае обусловлена логикой конструктивного (проекционистского) формообразования и носит по преимуществу подчиненный характер. Сочетание центрально-поворотной симметрии главной композиционной фигуры и орнаментального дискретного фона, образованного тиражированным элементом (которое мы условно называем окном), создает контрапункт ритмов наподобие барабанной дроби, где главная тема одновременно акцентирована и растворена в периодичности монотонно вторящих ей мотивов.

Второй уровень прочтения основывается на содержащихся в изображении архаических отсылках. Ромб в центре — воспоминание о предвестнике авангарда группе «Бубновый валет», в названии которой отпечатались идея молодости мира, что «укладывается» в тему революционных

свершений, а также соответствует архетипу «начала» в авангарде. Однако ряд исследователей справедливо настаивают на том, что картину следует прочитывать как неоикону с ликом святого посередине и архаическим принципом соответствия разноразмерности фигур социальному статусу изображенных персонажей [Деготь]. Это соображение нуждается в пояснении и развитии. Иконность полотна задана прежде всего ее символическим смыслом, а в плане формальной поэтики — отсутствием прямой перспективы и доминантой отвлеченно-геометрического каркаса над предметно-фигуративными реалиями. Создается даже приближенность к принципам обратной перспективы, свернутое концептуальное представление последней: удаляющиеся от центра фигурки красногвардейцев образуют подобие расходящихся по направлению к обрамлению иконы линий в изображении «горок», зданий, трона, деталей «интерьера».

Общая композиция полотна с большим пламенеющим ромбом посередине в целом восходит к эмблематике народной барочной иконы, что вполне закономерно, учитывая иконописную выучку мастера. Изображение сакрального персонажа на фоне ромбовидного плато встречается в русской иконописи XVII–XIX веков. Одна из таких икон XIX века — «Ты еси иерей» — приводится, в частности, в исследовании О.Ю. Тарасова [Тарасов]. Среди более устоявшихся источников следует вспомнить традиционную иконографическую схему «Спаса в силах», где полная фигура Спасителя представлена на фоне красного вытянутого ромба, условно обозначающего престол, а по бокам расположены сонмы ангелов — «сил» (илл. 2). Между тем эта схема по признаку лучей соединяется в «Восстании» и со схемой «Преображения Господня», где Христос в мандорле представлен в ореоле излучения. Фаворский свет указывает на сакральные основы люминизма Редько. По словам художника, «высшее выявление материи есть свет» [Редько, 65], и в этом высказывании угадывается связь с архаическими представлениями о лучезарности божества, тождественности сакрального солнцу¹. Следы древнейших верований можно усмотреть и в са-



Илл. 2. Спас в силах. XVI век

мой на первый взгляд сциентистской идее о необходимости визуального фиксирования в живописи невидимых световых излучений электрического поля.

Ассоциации с контаминированными схемами «Спас в силах» и «Преображение» поддерживаются рядом аналогичных мотивов в произведениях Редько предшествующего периода. Так композиция картины «Супрематизм» (1921) образована наложенными друг на друга геометрическими фигурами: овалом, квадратом и на их фоне — двумя, расположенными вершинами друг к другу по диагонали, красным и черным треугольниками. Фон треугольников (суть разложенного ромба) соответствует традиционному фону Христа на иконах «Спас в силах». В последних, как известно, реализуется идея Страшного суда, на котором будет восседать царственная фигура Спасителя. Отсылка к мотиву Страшного суда в повествовательной композиции на тему революции, что не могло пройти мимо взора современников мастера, чья связь с православной символикой была еще очень прочной, реализует мотив справедливого возмездия. Однако при этом активизируются все смысловые обертоны темы, фокусирующие негативную топику: крушение «ветхого» мира, а вместе с ним — ужас грядущих времен.

Сдвиг смысловых акцентов с темы спасения на тему гибельности мира высвобождает отрицательную энергетику демонического толка, указывающую на новый виток символизма в позднем авангарде, в своих неофигуративных композициях обратившегося к «страшному». Символистская противофаза в авангарде вполне объяснима с позиций общетипологической эволюции художественной формы. У Редько она поддерживается и индивидуальной предрасположенностью, в последующем творчестве обусловившей появление изображений, исполненных минималистского космизма. Наиболее выразительной картиной подобного рода является «Полуночное солнце. Северное сияние» (1925, ГРМ, холст, масло), которая представляет собой изображение огромного, с косматыми лучами, багрового диска солнца, застывшего над пустынным горизонтом. Характерно, что сюжетное обоснование темы лучей и здесь, как и в рассматриваемом полотне, очень значимо. Однако с точки зрения поворота к символизму в «Восстании» еще более значима загробная символика, фюнеральный код, которым отмечен космизм «Восстания». Он открывает путь к перекличкам с мотивной демонологией младших символистов, отсылая к теме Страшного суда и Апокалипсиса. Последние представлены в архетипической композиционной схеме, отдельных мотивах (окнах-сотах) и общей мрачной атмосфере картин.

Трагические погребальные обертоны полотна соответствуют фюнеральному коду советского искусства середины 20-х годов, с одной сторо-

ны, обусловленному недавними впечатлениями от смерти и похорон Ленина, а с другой — диктуемому сменой культурной парадигмы, повлекшей за собой смену ценностных ориентиров². Архаические коды в фюнеральной мотивике развивает, например (хотя и несколько позднее), в своем творчестве К. Петров-Водкин (сравни его картину «Новоселье» 1935 года, по существу представляющую тризну, а также ряд других произведений [см.: Злыднева]). Интересно, что именно слово «страх» в связке со словом «революция» возникает у самого художника в связи со смертью Ленина в его дневниках 1924 года: «...упоение революцией не знает границ, не чувствует времени — побеждает страх и смерть» [Редько, 64]. Противопоставленность революции страху в данном случае может восприниматься как значимая оговорка / улика. С другой стороны, все еще открытое европейским художественным веяниям и вернувшееся на пути фигурации искусство русских художников авангарда встраивалось в иначе артикулированную (по сравнению с 10-ми годами) негативную топику — топику раннего сюрреализма. Отрицательная энергия, которой заряжено «Восстание», и эсхатологический пафос полотна найдут развитие в последующих фигуративных произведениях мастера, лишенных, впрочем, семантической насыщенности данного полотна. Они будут содержать или детабуированные темы (картина 1928 года «Материнство», где изображен справляющий нужду мальчик), или фигуративно обосновывать отсылающий к идеологии символизма сдвоенный дионисийский мотив жертвы/жертвователя («Победитель. Бокс» (1929), «Бой быков в Испании» (1928)).

Между тем еще больше, чем собственно изобразительный контекст, для прочтения произведения Редько (и это третий из предлагаемых в настоящем эссе уровней интерпретации) дает контекст литературный.

Прежде всего, о ленинской теме середины 20-х годов, то есть в период, предшествующий ее канонизации в дальнейшем. В изображении активно жестикулирующего вождя прочитывается гротеск, который в последующих работах мастера не встречается. В сочетании с нагнетением драматизма композиции интонация гротеска ставит зрителя перед проблемой модуса представленных реалий — фотографическая достоверность персонажей реальной истории приходит в противоречие с неоднозначностью отвлеченного символического поля композиции. Е. Деготь усматривает в этом значимом несоответствии некое предвестие будущего соцарта 70-х [Деготь, 108] или — добавим от себя — может восприниматься как предшественник концептуализма, где во главу угла ставится не изобразительная семантика, а языковой (в плане языка культуры) концепт. Впрочем, мы больше склонны рассматривать данную особенность скорее как особый тип визуальной «фигуры речи», отражающей риторiku эпохи, как своеобразный эмблематический нарратив, отсылающий к принципам ба-

рочной риторике. Эмблематичность картины призывает к послойному прочтению ее смыслов и предполагает некий не прочитываемый глазом «сухой остаток» («шкатулку с двойным дном!»), способный инверсировать смыслы и оценки. Вербальный компонент, имплицированный в многослойной повествовательности произведения, заставляет обратиться к литературным эмблемам этого же времени.

Сочетание изображения Ленина и лучей в их гротесковом переплетении на картине Редько, прежде всего, вызывает в памяти рассказ Булгакова «Роковые яйца». Совпадает время написания (1924 год) и центральные аллюзии. Известно, что герой рассказа профессор Персигов в значительной мере содержит в себе черты Ленина [БЭ], и пародийный характер персонажа не оставляет место сомнению относительно его критической оценки со стороны автора. Красный луч как овеществленная идея революции предстает здесь разрушительной силой, переворачивающей естественный порядок вещей. Наконец, сам зрительный образ яйца с его идеей первоуродства и возрождения инверсирует тему Страшного суда, где место Спасителя занимает возобладавшее зло — Змей-разрушитель. Нетрудно заметить, как мотивы ранней прозы Булгакова исполнены эмблематической риторике. Они изобразительны и гротескны, используют хитросплетения архаических символов с современными реалиями и в полной мере реализуют фигуру негации. Визуальный нарратив Редько, разумеется, трактует революцию не столь однозначно и даже на сознательном уровне вполне однозначно-позитивно, однако зона совпадений знаменательна: здесь и луч, и аллюзивная отсылка к теме Страшного Суда, и эмблематичность в построении пространственно-временного целого.

«Страшность» события прочитывается и в прямом смысле — как страх от остановившегося в своем движении времени. Парадокс движения в неподвижности и вызываемого им ужаса, очевидно, был неосознанно предугадан художником как особенность надвигающегося исторического периода. Но помимо очевидных социально-политических реалий имеет место и страх как тип экзистенциального переживания, страх как «предмет» изображения. Наступала эпоха сюрреализма, и мастер чутко реагировал на изменение общего художественного климата. В середине и конце 20-х годов многие художники были захвачены темой страха. Возникает новая мотивика — оперирующие предметно-бытовой фигурацией произведения акцентируют топик смерти и безысходности. Еще раньше появились полные социального гротеска полотна Б. Григорьева, а в конце 20-х — начале 30-х годов возникла пронзительно-трагическая постсупрематическая живопись К. Малевича, развернулся тревожный темперамент А. Древина. Особенно интересен случай художника С. Лучишкина, который, как и Редько, входил в группу проекционистов и был близок с лидером направления художником

С. Никритиным. По словам исследователя, в его живописи «сквозь их внешнюю наивность проступают трагические знаки: задавленный автомобилем человек в одном из вариантов картины *Я очень люблю жизнь* (1924–1926) или висящая фигурка самоубийцы в углу наиболее известного его полотна, картины *Шар улетел* (1926, ГТГ; илл. 3). Итогом одной из сельских творческих командировок Лучишкина стал живописный фарс *Вытянув шею, сторожит колхозную ночь* (1930, там же), „портрет“ нарочито загадочного сельского агрегата, застывшего посреди степи наподобие зловещего тотема» [БК]. Своеобразный черный юмор визуальных «рассказов» Лучишкина заставляет вспомнить литературный контекст «страхов» конца 20-х годов. На ум сразу приходят обэриуты, а среди них — Хармс и Липавский.



Илл. 3. С. Лучишкин. Шар улетел.
Холст, масло. 1926. ГТГ

О «страшилках» Хармса написано много, для нас в данном случае интереснее второй из упомянутых писателей. В своей работе «Леонид Липавский: „Исследование ужаса“ (опыт медленного чтения)» Т.В. Цивьян отмечает, что для Липавского «...высшая степень ужасности — неподвижность мира, в котором исчезают пространство и время» [Цивьян 2001а, 110]. Переклички с пространственно-временной структурой произведения художника налицо. Картина Редько как раз и представляет этот неестественно и потому так пугающе застывший в своей конвульсивной схватке мир. Парадокс «Восстания» Редько состоит в представленной здесь космизации (упорядочивании) хаоса, управлении движением масс средствами центробежного взрывного, а потому разрушительного движения. Но движение по существу — антидвижение. Эмблематичность визуального нарратива передает движение в неподвижности: акцентировано сочетание движения и антидвижения центрально-осевой симметрии. Это каталепсия времени, по Липавскому, или апокалипсический конец, когда «времени уже не будет». Характерно, что в своем дневнике Редько записывает по поводу картины: «Картина „Восстание“ идет как строгий порыв, обоснованный от на-

чала и предвидящий в развитии своем необходимый конец» [Редько, 66]. Движение в неподвижности есть источник главного страха, и вместе с тем эта темпоральная форма передает суть повествовательности, возникшей на обломках конструктивистской абстракции: это эмблематический нарратив, подчиняющий секуляризованную вербальную динамику статике сакрализованного предстояния. Интересно, что именно слово «эмблема» является для Липавского ключевым для описания особого состояния застывшего времени в другой его работе — «Объяснение времени»: «...время как некая чуждая сила, как река, несущая мир, — только эмблема» [Липавский, 44].

Есть и еще один аспект ужаса, а именно — точка зрения в нарративе картины. На первый взгляд загадочным кажется смысл жеста вождя, который указывает движущимся массам (со стороны зрителя) путь направо, что явно приходит в противоречие с политической «левизной» РКП(б). Однако это противоречие устраняется, если за точку отсчета принять позицию зрителя. В зеркальном отражении жест Ленина переводится влево, а тем самым нарратив — в модус эго-текста. То есть нарратором является и художник, и зритель — эксцентрический наблюдатель/рассказчик, с которым вождь словно меняется местами. Такого рода совмещение речи повествователя с речью персонажа литературоведы относят к типу сказа [Шмид 2003, 186]. Принцип соединения современного и мифического в представлении события, на котором построено «повествование» в картине «Восстание», соответствует и авангардной орнаментальной прозе, где мифическое представлено структурно и «в мироощущении главного персонажа, с точки зрения которого изображается окружающий мир», как писал В. Шмид, анализируя рассказ Е.И. Замятина «Наводнение» [Шмид 1998, 344]. В данном случае под мифической структурой можно понимать центрально-осевую симметрию и общую орнаментальность полотна, а точка зрения задана зеркальностью жеста вождя и имплицитным концептом обратной перспективы в линейной схеме композиции. Амбивалентность позиции рассказчика/персонажа создает то самое поле дурной бесконечности, которой так любил касаться в своих рассказах Хармс. Это также та зеркальность, то оборотничество, которое вызывало ужас у Липавского: «Всякий страх есть страх перед оборотнем» [Липавский, 35]. Оборотничество в «Восстании» Редько — это и центральный персонаж Ленин, и рассказ о нем самого участника события; это и событие, и порождаемый им ужас зрителя.

Очевидно, опыт перевода точки зрения с объекта на субъект изображения лежит в основе опыта авангардной абстракции. Такого рода aberrации определяют поэтику внефигуративной живописи В. Кандинского. Объективизация подобного опыта имела место в супрематизме

К. Малевича, а сциентизация объектно-субъектного отношения в творчестве проекционистов переводит зрителя как нарратора в ранг внеличного начала, причастного всеобщей космогонии. Эмблематический нарратив, созданный в живописи позднего авангарда на этапе его символистической фазы и представленный картиной К. Редько «Восстание», интересен как опыт двуобращенной визуализации сакрализованного времени и как документ эпохи, выдвинувшей отдельного человека на передний фланг истории и при этом поставившей под угрозу личность как таковую.

* Работа выполнена при поддержке гранта НВО-РФФИ 05-06-89000.

1. О тождественности семантики *света* и *святости* см.: Топоров, 544.

2. О фюнеральном коде в советском искусстве и литературе 20–30-х годов см.: Злыднева.

ЛИТЕРАТУРА

ЭК — Энциклопедия кругосвет. Статья «Сергей Лучишкин».

Интернет-издание: www.krugosvet.ru/articles/88/1008863/1008863a1.htm

БЭ — Булгаковская энциклопедия. Интернет-издание:
www.bulgakov.ru

Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2000.

Костин В.И. Жизнь и творчество Климента Николаевича Редько // Редько К. Парижский дневник. М., 1992: 5–62.

Липавский Л. Объяснение времени // Липавский Л. Исследование ужаса. М., 2005: 41–56.

Топоров В.Н. Идея святости в Древней Руси // Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I. М., 1995: 477–490.

Злыднева Н.В. Мотив двойственности: Платонов и Петров-Водкин // Злыднева Н.В. Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006: 134–143.

Редько К.Н. Из дневников 1921–1935 // Редько К. Парижский дневник. М., 1992: 63–101.

Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.

Цивьян Т.В. 2001а — Леонид Липавский: «Исследование ужаса» // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001: 72–91.

- Цивьян Т.В. 2001б* – Рассказали страшное, дали точный адрес //
- Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001:*
102–118.
- Шмид В. 1998* – Проза как поэзия. М., 1998.
- Шмид В. 2003* – Нарратология. М., 2003.