



А.В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет

ОБ ОДНОМ ШАРЖЕ КУКРЫНИКСОВ

Сотрудничество коллектива художников Кукрыниксы и поэта-пародиста А.Г. Архангельского было ярким эпизодом советской литературной политики: союз слова и изображения позволял популяризовать разные явления советской литературы и репрезентировать их согласно официальным рекомендациям. В статье рассматривается один из эпизодов такого сотрудничества – шарж на А.А. Жарова, пародирующий древнерусскую иконопись. Хотя пародируемое стихотворение Жарова «Магдалина» ориентировано на западную живопись и этику половой свободы 1920-х годов, пародия знаменует отказ от этой этики, а ее художественное сопровождение – предпочтение симметричной классицизирующей композиции. Найден источник шаржа Кукрыниксов – московская икона XV века. Обоснована версия, что эту икону художники видели в репродукции в журнале «Старые годы», где сопроводительные тексты русских искусствоведов П.П. Муратова и Н.М. Щекотова обосновывали древнерусское искусство как часть византийского, а значит, имперский монументальный стиль как источник близких в том числе к народному творчеству решений.

Шарж, пародия, Кукрыниксы, икона, советский атеизм, стилизация, древнерусское искусство.

Введение

Сотрудничество художников группы Кукрыниксы, самого известного творческого коллектива воспитанников ВХУТЕМАСа, с советским фельетонистом и пародистом А.Г. Архангельским (1889–1938) было устойчивым и продуктивным. Архангельский в своих пародиях и эпитафиях создал ту панораму советской литературы конца 1920-х годов, которую можно было без особых упущений и поправок встроить в официальный проект единой советской литературы, который мы связываем с созданием Союза писателей СССР. Иллюстрации Кукрыниксов (сам А.Г. Архангельский не склонял их коллективный псевдоним, но мы следуем современной традиции), по сути дружеские шаржи в плакатной манере, отвечали этой мифологии литературы и, главное, принципу представительности – писатели разных жанров, направлений, наций оказывались под одной обложкой, в едином поле советской нормы.

При этом пародии А.Г. Архангельского, построенные отчасти как рекламные тексты, передающие манеру пародируемого автора и различные слои смыслообразования [6, с. 433–437], иногда скрывают в себе сюрпризы: например, развернутая эпитафия о гастролях Рифмача-Кудрявцева (в котором узнается не только Лебедев-Кумач, но и заклеенный Маяковским А. Кудрейко) содержит такое изображение появления поэта перед публикой:

Явление в грозе и буре.
Тропический словесный дождь.
Коль славен он в литературе –
Пророк! Иеремия! Вождь! [2, с. 43]

Упоминание библейского пророка и выражение «в грозе и буре» сразу отсылает к двум нашумевшим

в свое время книгам народовольца Н.А. Морозова «Откровение в грозе и буре» (1907) и «Пророки» (1914). Создатель альтернативной истории христианства и вообще западного человечества Н.А. Морозов считал Апокалипсис Иоанна «откровением в грозе и буре» – публицистическим описанием астрономических явлений, наблюдавшихся во время грозовой ночи на Патмосе, причем астрономический и метеорологический код должен был действовать на публику суггестивно, внушая революционные идеи. Так и Рифмач-Кудрявцев читает стихи, сочиненные в кабинете, но которые должны воздействовать на публику в разных городах.

Таким образом, перформативный характер пародий Архангельского с иллюстрациями Кукрыниксов может строиться на подрыве чужой перформативности. Мы рассмотрим случай подрыва перформативности иконы, когда свертывание сексуальной свободы 1920-х годов совпало с возвращением к некоторому эстетическому классицизму в соединении с лубочной доступностью. Мы пытаемся найти место нашего случая в этом сложном процессе расставания с авангардом и возрождения имперского классицизма на фоне официального атеизма.

Магдалиниада и пародирование иконы

Предмет нашей статьи – пародия А.Г. Архангельского на стихотворение «Магдалина» (1926) А.А. Жарова (1904–1984) под названием «Магдалиниада» (1928). Один из самых официозных поэтов советской эпохи в будущем, прототип булгаковского Рюхина, в этом стихотворении изобразил востребованный сюжет привлечения религиозной молодежи к советской организационной работе при условии отречения от религии. Такой способ соблазнения живых молодых людей трудовым энтузиазмом, противопоставленным

инертной жизни религиозных людей, не раз воспроизводился после, например в стихотворении пострадавшего потом от Жарова А.А. Вознесенского «Загорская лавра» (1958), где правда, молодой монах с ликом нестеровского Сергия скорее морально выигрывает. «Загорская лавра» тоже вызвала к жизни пародийный плакат, где монах рекомендует автору: «В грешные журнальчики иди сперва / Где разрешают мальчику играть в слова». По воспоминаниям фельетониста Г.Е. Рыклина, пародия Архангельского была создана экспромтом, под впечатлением от первого чтения стихотворения Жарова [7, с. 129], и затем включалась в различные издания его собраний пародий и эпиграмм. А по мемуару одного из участников этой художественной группы [9, с. 49], Жарову пародия понравилась и он даже приглашал Архангельского на свои вечера для ее чтения. В любом случае самого стихотворения Жаров долго не перепечатывал (если не ошибаемся, до выхода итогового собрания сочинений [4]), тогда как пародия Архангельского стала, наверное, самым известным текстом об этом поэте, позиционируя его уже не как певца сексуальной свободы 1920-х, но как последовательного агитатора советского атеизма и советской трудовой этики.

В стихотворении Жаров предлагает перейти на культурную работу и стать заведующей женотделом Магдалине, лицо которой, «святой блудницы», неотвязчиво преследует его во сне. Хотя в Евангелии нигде не говорится, что Мария Магдалина тождественна блуднице, такое отождествление стало нормой в западной живописи – и здесь закончивший церковно-приходскую школу Жаров явно следовал впечатлению от живописных произведений, а не прочитанным в детстве учебникам и проповедям, где Мария Магдалина именовалась «равноапостольной», проповедницей, а о разврате ее ничего не говорилось. В начале стихотворения Жарова это решение мотивируется исключительно контекстом Петербурга, Казанского собора, где возможны иконы на холсте в западной манере в противовес писаным иконам:

Мне снится
Гордый город
И сердца робкий стук;
Казанского собора
Колонный полукруг.

Среди икон – уродов
Я вижу лишь одно
Под потемневшим сводом
Большое полотно.

Я вижу покрывало,
В нем
До заката дня
Мария из Магалы
Смотрела на меня <...> [4, с. 104].

Пародия Архангельского, соблюдающая ритм и базовую образность стихотворения, снизила пафос произведения до мещанского романса, где «шикарная девица», «шедевр на полотне», обнаженная натура

вызывает вполне грубые чувства лирического повествователя:

Мой помутился разум,
И я, впадая в транс,
Спел под гармонь с экстазом
Чувствительный романс. <...>
Любовь пронзает пятки.
Я страстью весь вскипел.
Братишечки! Ребятки!
Я прямо опупел!
Я словно сахар таю,
Свой юный пыл клян्या...
Ах, что же я болтаю!
Держите вы меня! [1, с. 32]

По замечанию Симкина, хотя рисунок Кукрыниксов с изображением поэта в виде ишака был «смел», но «колоритен и соответствовал психологии пародируемого поэта» [8, с. 156]. В издании пародий Архангельского с иллюстрациями Кукрыниксов 1935 года [1] использовалась двуцветная печать, с красным цветом для уздечки, губ Жарова, кустиков и некоторых элементов города, в последующих изданиях – упрощенная одноцветная печать.

Композиция шаржа Кукрыниксов полностью воспроизводит, в зеркальном отражении, композицию иконы московской школы XV в. из собрания И.С. Остроухова «Вход в Иерусалим» (ГТГ, инв. № 12042) (рис. 1). В 1929 г. после смерти И.С. Остроухова эта икона была передана, как и другие экспонаты его коллекции, в основное собрание Третьяковской галереи, а до этого находилась в его доме, в 1918 г. национализированном и объявленном филиалом Третьяковской галереи. Мы предполагаем, что с этой иконой Кукрыниксы познакомились в виде репродукции в журнале «Старые годы» [5; 10], на что указывают и некоторые особенности передачи изображения, и возможное влияние на художественные решения и других изображений и текстов в этом номере журнала.



Рис. 1. Икона из собрания И.С. Остроухова в репродукции журнала «Старые годы». Источник: [4, вклейка]

Как мы видим (рис. 2), изображение Иерусалима скопировано с этой иконы исключительно тщательно, со всеми скатами крыш, башенками, купольным храмом и ротондой-колоннадой. Конечно, копирование не могло быть детальным: например, три отрока в белых одеждах превратились просто в белые прогаллины, но усердная точность перерисовки изумительна. Столь же скрупулезно воспроизведены, с усердием почти копииста, положение ног и наклон шеи осла, его круп и ребра, поза всадника/всадницы, только скала заменена облаками, а наклон головы Магдалины напоминает скорее столь же отзеркаленного среднего ангела иконы «Троица» Андрея Рублева, но не уверенного и величественного Христа на иконе Входа в Иерусалим.



Рис. 2. Кукрыниксы. Магдалиниада
[шарж на А.А. Жарова]. Источник: [2, с. 8]

Зеркальность копирования свидетельствует в пользу использования лубочной одноцветной и двухцветной печати, а не просто графики, что отвечало мысли пародиста, превратившего пафосные восклицания поэта в лубочный простодушный текст. Перед нами примерно такая же работа, как копирование Ван Гогом на полотне ирисов с гравюры Хокусая: вся внутренняя динамика отдельных растений сохраняется, так же они раскидывают листья и волной распускают лепестки цветов, но сам характер полотна Ван Гога как полотна, рассчитанного на салонную публику, уже другой. Впрочем, на несоблюдение художниками правой и левой сторон в сакральном пространстве обратил внимание М. Горький в связи с тем, что на одной из иллюстраций к роману «Жизнь Клима Самгина» красный угол оказался слева [3, с. 43].

Журнальный источник как изображение и как текст

Репродукция иконы из собрания И.С. Остроухова сопровождала на вклейке журнала «Старые годы» статьи П.П. Муратова и Н.М. Щекотова, в которых отстаивалось достоинство икон московской школы

XV века как произведений, сопоставимых по художественному значению с современными им итальянскими достижениями Кватроченто. Муратов спорил с убеждением Н.П. Кондакова, который считал, что высшие достижения древнерусского искусства стали возможны благодаря интенсивным греко-итальянским культурным связям и взаимному влиянию византийского и итальянского предренессансного стилей. Муратов полагал, что такой стилистический анализ в отрыве от задач художника остается бесплодным, и настаивал, что московская школа – извод искусства Палеологов [5, с. 33], достойное продолжение магистральной византийской традиции и все ее достижения – результат просто нахождения на этой имперской магистрали.

Оспаривая такие аргументы Кондакова, как сходство между манерой московских мастеров и манерой Дуччо, Муратов заметил, что «Дуччо был почти византийским мастером» [5, с. 35], все особенности изобразительной пластики и композиционных решений обязаны у него византийскому магистральному влиянию, столичному влиянию – Муратов даже вслед за Беренсоном предположил, что Дуччо учился в Константинополе. Дуччо – не представитель греко-итальянского синтеза на определенном этапе, а счастливое исключение в общем готическом духе итальянской живописи, «и вскоре после него Симоне Мартини является уже готическим мастером» (Там же). В конце концов Муратов упрекнул современников за чрезмерное увлечение Новгородской школой древнерусской иконописи, что несколько оттесняет московскую школу на второй план и не позволяет вдумчиво оценить ее действительно уникальную, торжественную столичную пластику, мы бы сказали, торжество Эллады и Византии в Третьем Риме.

Н.М. Щекотов также говорит об «аристократической грации <...> русского кватроченто» [5, с. 38], которую никак нельзя объяснить перипетиями русской истории, но только принадлежностью к великому византийскому миру. Как о примере такой грации он говорит об «изысканно-нежной описи архангельских ликов» (Там же), иллюстрируя это такими иконами, как Георгий Победоносец из собрания И.С. Остроухова, «Омовение ног» из того же собрания и Архангел Михаил из собрания С.П. Рябушинского (ГТГ инв. № 12869). Магдалина Кукрыниксов по пластике больше напоминает как раз эти изображения, а не Троицу Андрея Рублева: ворот туники, отсутствие омофора и способ, которым наброшен на плечи хитон, и отчасти положение рук больше всего вызывают в памяти одежды архангела из собрания Рябушинского, наклон головы – отчасти также изображение святого Петра в «Омовении ног» и святого Георгия. Щекотов интерпретировал этот наклон головы Георгия как «[и]зъящный перегиб» [10, с. 41], с целью «поместить голову святого в нимбе на середине доски, как главную молитвенную тему иконы», то есть заставить зрителя смотреть не на сюжет, а на пластику лица. Муратов объяснял выразительность архангела Михаила связью с традициями монументальной живописи [8, с. 34], определяя их прямо: «простота композиции и широта живописных приемов» – то, что человек XX века назовет плакатностью.

Таким образом имперская монументальность и имперская пластика и определили изящество и общедоступность этой иконы.

Так, вероятнее всего, Кукрыниксы видели все эти изображения в номере журнала, хотя не исключено и знакомство с коллекцией Третьяковской галереи, куда собрание икон Рябушинского было передано в 1930 г. из Исторического музея. В пользу знакомства с журналом говорит именно выбор живописных приемов, в которых отразилось раскрытое Муратовым и Щекотовым влияние монументальной живописи – свободная одежда с разнообразием глубоких складок, округлое лицо, составляющее центр композиции, изобретательный фон – все то, что в позднейшей живописи стало уступать более декоративной, менее фресковой проработке центральных фигур. При знакомстве с музейным собранием гораздо труднее выделить ту эпоху палеологовского влияния, которую Муратов и Щекотов выделяли по идеологическим соображениям.

Но главное, что нас подталкивает к предположению, что Кукрыниксы видели номер журнала, – подробное описание Щекотовым «Входа в Иерусалим». Как и Муратов, он вспоминает Дуччо, превратившего Вход в Иерусалим в сложную многофигурную композицию, но говорит, что для русского иконописца люди не важны, для него существен только образ «светлого, молитвенно-торжественного шествия Христа к Иерусалиму» [9, с. 39]. По мнению критика, иконописец уделил реакции толпы слишком малое место, решая главную задачу: «Сочетанием неподвижных частей изображения вызывать в зрителе ясное и сильное представление о движении» (Там же). Щекотов и говорит, что все впечатление движения создает гора, которая как бы выталкивает Христа на ослице вперед, что он начинает двигаться перед глазами зрителя.

Иначе говоря, как сказали бы во ВХУТЕМАСе, здесь работает некоторая базовая конструкция, передающая импульс всему прочему изображению: «Не даром склоны масличной горы, стекающие к подножию Иерусалима, повторяют линию склонения шеи ослицы <...> то же движение и в пальме» (Там же). Далее этот же исследователь подробно рассуждает о симметрии горы и града, апостолов и жителей Иерусалима, что и создает чувство торжественности, завершенности и чистоты восприятия. Имперское изящество получает движение благодаря пейзажу, сохраняет должную торжественность – и добавим, стоит нарушить симметрию, эта торжественность станет предметом не публичного созерцания, а рецепции пародиста, который и восстановит перед зрителями и читателями патетический образ, оспорив собственное движение, собственную волю этого образа.

Тогда Кукрыниксы, убрав гору, создали иной образ – Магдалины, которая и выведена в пародии: проповедницы, какой ее хотел видеть Жаров, но смог увидеть только Архангельский как раз на излете сексуальной свободы раннесоветского времени:

И там, в стране мятежной,
Сгибая дивный стан,
Научишь страсти нежной
Рабочих и крестьян [2, с. 7].

Выводы

Для Архангельского и Кукрыниксов Жаров – индивидуалист и певец индивидуализма, и созданная их четверкой композиция Входа в Иерусалим соединила плакатность и нарушила симметрию композиции там, где нет толпы, где публикой являются сами зрители иконы. Кукрыниксы, убирая публику, оказались радикальнее и Дуччо, и московского коллеги Дуччо – и перед зрителем оказалась выведена ситуация, смешная в притязании поставить лицо любовного мещанства в центр композиции. Все категории, такие как византийское величие, монументализм, лицо как композиционный центр, симметрия как исток движения, отказ от публики ради одновременно изящества и близости народной душе, были обоснованы Муратовым и Щекотовым и, можно сказать, употреблены по полной, чтобы создать понятный всем лубочный плакат, обосновывающий, почему чопорная эстетика наступающего большого стиля важнее любой динамики сексуальной свободы 1920-х.

Вписываясь в общую борьбу советского времени с трудоустройством любовниц на ответственные должности, которые как бы понукают советскими чиновниками, карикатура оказалась гораздо сильнее того контекста, в котором возникла. Имперский поворот, отказ от этики половой свободы и встраивание лубочного стиля в имперский стиль и произошло в пародии Кукрыниксов и Архангельского, идеологически предвосхищенной эстетическими выводами Муратова и Щекотова.

Литература

1. Архангельский, А. Г., Кукрыниксы. Карикатуры. Пародии / А. Г. Архангельский, Кукрыниксы. – Москва : Гослитиздат, 1935. – 112 с.
2. Архангельский, А. Г. Пародии / А. Г. Архангельский ; иллюстрации Кукрыниксы. – Москва : Правда, 1958. – 48 с.
3. Демосфенова, Г. Л. Кукрыниксы-иллюстраторы / Г. Л. Демосфенова. – Москва : Искусство, 1956. – 216 с.
4. Жаров, А. А. Собрание сочинений. В 3 томах. Том 1. Стихотворения 1921–1959 / А. А. Жаров. – Москва : Художественная литература, 1980. – 317 с.
5. Муратов, П. П. Эпохи древне-русской иконописи / П. П. Муратов // Старые годы. – 1913. – № 4. – С. 31–37.
6. Новиков, В. И. Книга о пародии / В. И. Новиков. – Москва : Советский писатель, 1989. – 540 с.
7. Рыклин, Г. Е. Если память мне не изменяет / Г. Е. Рыклин. – Москва : Советский писатель, 1973. – 398 с.
8. Симкин, Я. Р. Сатирическая публицистика / Я. Р. Симкин. – Ростов-на-Дону : Ростовский университет, 1976. – 172 с.
9. Соколов, Н. А. Наброски по памяти / Н. А. Соколов. – Москва : Искусство, 1987. – 239 с.
10. Щекотов, Н. М. Некоторые черты стиля русских икон XV века / Н. М. Щекотов // Старые годы. – 1913. – № 4. – С. 38–42.

A.V. Markov

ABOUT ONE CARTOON OF THE KUKRYNIKS

The collaboration between the group of artists the Kukryniksy and the parodist poet Alexander Arkhangelsky was a striking episode of Soviet literary policy: the unity of words and images made it possible to popularize various phenomena of Soviet literature and represent them according to official recommendations. The article examines one of the episodes of such cooperation, a cartoon with A.A. Zharov, parodying Old Russian icon painting. Although Zharov's parodied poem *Magdalene* was oriented towards Western painting and the ethics of sexual freedom of the 1920s, the parody marks the rejection of this ethics, and its artistic accompaniment shows preference for a symmetrical classicizing composition. The source of the Kukryniksy's cartoon is a Moscow icon of the 15th century. A.V. Markov proves that very likely the artists saw the reproduction of it in the magazine «Old Years», where accompanying texts by Russian art critics Muratov and Shchekotov substantiated ancient Russian art as part of the Byzantine, which means the imperial monumental style as a source of solutions is close to folk art.

Caricature, parody, the Kukryniksy, icon, Soviet atheism, stylization, Old Russian art.