

DOI: 10.55959/MSU0130-0083-8-2023-64-5-155-174



**А.П. Салиенко**

**СЕМАНТИЧЕСКОЕ НАПОЛНЕНИЕ КОНЦЕПТА  
«КОНЬ»/«ЛОШАДЬ» В РУССКОМ ИСКУССТВЕ  
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.: «ЛОШАДЬ КАК ЛОШАДЬ»  
И «ВСЕ МЫ НЕМНОГО ЛОШАДИ»**

**A.P. Salienko**

**SEMANTICS OF THE CONCEPT OF “STEED”/“HORSE”  
IN THE RUSSIAN ART OF THE FIRST THIRD OF THE  
20th CENTURY: “A HORSE AS A HORSE” AND “WE ARE  
ALL A LITTLE BIT HORSES”**

**Аннотация.** Статья является продолжением исследования роли художественного образа в русском искусстве первой трети XX в. и ставит целью изучение концепта «конь»/«лошадь» в искусстве 1900–1920-х гг. Интерес представляет семантическое значение художественного образа в его эволюции — с начала революционных преобразований в русском искусстве до изменений, произошедших после 1917 г. Опорой для исследования во многом является художественная литература, в которой образ лошади оказался сформирован наиболее полно. Многомерность семантических отношений в границах синонимической парадигмы с общим значением «лошадь» рассматривается в статье на материале изобразительного искусства. Исследуется многообразие художественных ролей, символических и семантических функций, которыми в искусстве определенного периода наделялся образ лошади, а также выявляется специфика этих ролей в зависимости от художественного замысла. Отождествление и узнавание образа происходит на разных уровнях — содержательное наполнение концепта не раскрывается только через сюжет, возможны также неожиданные семантические ассоциации, подсказанные художнику визуальным, житейским, интеллектуаль-

---

*Салиенко Александра Петровна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Salienko Aleksandra Petrovna*, PhD Candidate in Art Criticism and History, Associate Professor, Department of History of Russian Art, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University

alsalienko@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9421-475X

ным, эмоциональным опытом или творческой интуицией. В этом контексте вынесенные в заглавие статьи цитаты маркируют два основных понятия: «лошадь как лошадь» (В. Шершеневич) актуализирует прямое значение «лошадь как животное», а «все мы немножко лошади» (В. Маяковский) является зоометафорой, определяющей внутреннее состояние человека. На данном этапе исследования можно выделить пять основных разделов, позволяющих структурировать и упорядочить рассматриваемый в работе набор произведений, содержащих изображение лошади (коня): деревня, город, всадник, Апокалипсис, историческое событие (в нашем случае — Гражданская война и коллективизация). Для того чтобы во всей полноте понять специфику семантического наполнения образа лошади в искусстве обозначенного времени, необходимо произвести дополнительные исследования. Пока же предлагаемый текст не может претендовать на исчерпывающее решение поставленной проблемы, но намечает векторы, позволяющие продолжить ее изучение.

**Ключевые слова:** художественный образ, авангард в искусстве, искусство и революция, советское искусство, образ коня, образ лошади.

**Abstract.** The article continues the research on the artistic image in the Russian art of the first third of the 20th century and aims at studying the concepts of “steed”/“horse” in the art of the 1900s–1920s. From the beginning of revolutionary transformations in Russian art to the changes after 1917, the semantic meaning of the artistic image in its evolution is of particular interest. The basis for the study is largely fiction, in which the horse image was formed most fully. The multidimensionality of semantic relations within the boundaries of the synonymic paradigm with the general meaning of “horse” is examined in the article on the material of fine arts. The author studies the diversity of artistic roles, symbolic and semantic functions, which were given to the horse image in the art of a certain period and reveals the specificity of these roles depending on the artistic concept. Identification and recognition of the image occurs at different levels. The content of the concept is not revealed only through the plot. Unexpected semantic associations, suggested to the artist by visual, worldly, intellectual, emotional experience or creative intuition, are also possible. In this context, the quotations in the title of the article mark two main notions: “a horse as a horse” (V. Shershenevich) actualizes the direct meaning of “a horse as an animal”, and “we are all a little bit horses” (V. Mayakovsky) is a zoometaphor defining the inner state of a person. At this stage of the study, we can distinguish five main sections that allow us to structure and order the set of works containing the horse image: a village, a city, a rider, Apocalypse, a historical event (here the Civil War and collectivization). In order to fully understand the specifics of the semantic content of the horse image in the art during the study period, it is necessary to carry out some additional research. So far, the proposed text cannot claim to be an exhaustive solution to the problem, but outlines the vectors that allow us to continue its study.

**Keywords:** artistic image, avant-garde in art, art and revolution, Soviet art, horse (steed) image.

Обращение к данной теме стало продолжением изучения авто-роли роли художественного образа в советском искусстве 1920-х гг. на примере трамвая и трактора<sup>1</sup>, рядом с которыми так или иначе неизбежно появлялась лошадь — в первом случае как средство передвижения в городе, которому на смену приходит трамвай, во втором — как рабочая сила в деревне, замещенная трактором (его еще называли «механическим конем»). В обстоятельствах, когда лошадь уступает место машине, этот сюжет наделяется трагическим подтекстом, поскольку животное, предназначением которого на протяжении многих веков было служить человеку, становится ему больше ненужным. Выстраивая логическую импликацию по принципу «если... то», к изображению трактора мы применяли понятие минус-прием и толковали его как отсутствие образа; изображение лошади, напротив, может говорить о максимальной его насыщенности. Машины — и трамвай, и трактор — «оживлялись» воображением человека (бегущий, сверкающий глазом, «покачивающий бедрами» трамвай; мерзнувший, голодающий, обижающийся, пыхтящий и даже произносящий речь трактор). Лошадь же сама по себе является живым существом, с которым человек находится в настолько близких отношениях, что порой узнает себя в ней, как это происходит в прочувствованном стихотворении Владимира Маяковского 1918 г., где «хорошее отношение к лошадям» становится мерилom человечности и милосердия<sup>2</sup>. Отождествляя себя с упавшей и плачущей от бессилия лошадью, лирический герой Маяковского ощущает «звериную тоску» и утешает страдающее животное словами: «Деточка, все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь». Самые удачные рисунки к стихотворению принадлежат Александру Тышлеру, буквально проиллюстрировавшему приведенную выше фразу<sup>3</sup>. Для нас, в свою очередь, наблюдение поэта является своего рода триггером, запускающим процесс осмысления проблематики,

<sup>1</sup> Салиенко А.П. «Заблудившийся трамвай» в советском искусстве 1920-х гг. // Русское искусство II. Неучтенные детали. СПб., 2020; Салиенко А.П. «Ваше слово, товарищ трактор!». Минус-прием в структуре художественного образа в искусстве пореволюционной эпохи // Русское искусство и архитектура IV. Структуры и личности. СПб., 2023.

<sup>2</sup> Ср.: «В те дни человек оказался крепче лошади. Лошади падали на улицах, дохли и усеивали своими мертвыми тушами мостовые. <...> Число лошадиных трупов, сосчитанных ошалевшим глазом, раза в три превышало число кварталов от нашего Богословского до Красных ворот» (Мариенгоф А. Роман без вранья. Л., 1927. С. 43–44). Речь идет о 1919 г.

<sup>3</sup> А. Тышлер. Илл. к стих. В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям», 1936.

связанной с образом лошади в изобразительном искусстве интересующего нас времени.

Цитата из стихотворения Вадима Шершеневича вынесена в заглавие статьи также с определенным умыслом. «Лошадь как лошадь» — так называется сборник его стихов 1919 г., и в вошедшем в него стихотворении «Принцип басни» поэт сравнивает себя с лошадью. По поводу другого, вышедшего в 1922 г., сборника имажинистов «Конский сад» Иван Грузинов писал: «Главенствующий образ — эмблема имажинистов — конь. Кобыла, мерин, жеребенок, лошадь, конь, пегас — целое имажинистическое коннозаводство <...> у Мариенгофа так много конского, что пересчитать всех его коней нет никакой возможности. Они не только в конюшне, они где угодно: в воздухе, на небе; и ему все еще мало...»<sup>4</sup>. В статье, озаглавленной «Футуризм без маски», Шершеневич объяснял основной принцип имажинистов: «В поэзии есть только форма; форма и является содержанием... содержание это только удобный предлог для того, чтобы создать форму. Форма же есть самоцель»<sup>5</sup>. С точки зрения имажинистов, законы нового мира устанавливает сам поэт, предлагающий читателю задачу обнаружить внутреннюю форму образа. Хотя мы не планируем сравнивать кого-то из художников с имажинистами, но сама идея сопоставления несопоставимого, фрагментарности текста, доминирования в нем метафоры и «преобладания образа над сюжетом»<sup>6</sup> представляется нам заслуживающей внимания. К примеру, обращение к изображению лошади у П. Филонова показывает его интерес к приемам кубизма и футуризма, оспариваемым им в теоретических работах<sup>7</sup>.

Выбор определенного хронологического периода — первая треть XX в. — объясняется тем, что именно с начала столетия мы видим перемены, происходившие в искусстве. Наверное, не случайно водораздел двух эпох проходит по двум известным нам «купаниям» — написанному с «толстовской» убедительностью «Купанию лошади» В. Серова (1905, ГРМ) и «Купанию красного коня» К. Петрова-Водкина (1912, ГТГ), в «простой и властной огненности» ко-

---

<sup>4</sup> Грузинов И. Конь. Анализ образа // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1924. № 4. С. 8.

<sup>5</sup> Шершеневич В. Футуризм без маски. М., 1913. С. 56.

<sup>6</sup> См.: Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 216.

<sup>7</sup> П. Филонов. «Формула городского» (1912–1913, ГРМ), «Масленица» (1913–1914, ГРМ), «Волхвы» (1914, ГРМ) и др. Рядом мы можем поставить такие работы как: Альберт Глез. «La Chasse» (Охота) (1911, частн. собр.), показана на выставке «Бубновый валет» в 1912 г.; Жан Метценже. «Женщина с конем» (1911–1912, Нац. галерея Дании, Копенгаген); Карло Кара. «Красный всадник» (1913, Музей Новеченто, Милан).

того современники увидели «замерцавший» грядущий перелом в русском искусстве, «через войну» в особенности ощущавшийся как решительно-необходимый<sup>8</sup>. Изображение лошади в искусстве первых трех десятилетий XX в. можно рассматривать как многократно закодированный текст, при этом иной раз кажущееся закономерным оборачивается неисчерпаемым. Верный конь пускается вместе с художником в авантюрное путешествие, участвуя в его живописных экспериментах, примеряет на себя все новые течения 1900–1910-х гг., распредечивается в искусстве авангарда, с тем чтобы вернуться в свою привычную, но всё же прошедшую определенные трансформации форму в искусстве 1920-х.

В большей мере прочувствованности тема отношения к лошади как спутнику жизни человека нашла отражение в поэзии и прозе, что, собственно, и позволяет нам говорить о семантическом наполнении концепта «лошадь» и «конь» в изобразительном искусстве с известной оглядкой на литературу. К образу коня или лошади в том или ином контексте обращаются и творцы всех направлений Серебряного века, и пролетарские поэты и писатели: С. Есенин, Н. Клюев, С. Клычков, П. Васильев, Н. Гумилев, А. Ахматова, М. Цветаева, В. Хлебников, Н. Заболоцкий, Ф. Сологуб, В. Шершеневич, А. Мариенгоф, Э. Багрицкий, А. Платонов, К. Паустовский и многие другие. Наиболее часто лошадь изображали В. Кандинский, Д. Бурлюк, М. Ларионов, М. Шагал, П. Филонов, из европейских мастеров — Франц Марк.

Для удобства мы определим несколько тем, связанных с изображением лошади, это: тема, которую мы сформулируем как «человек и лошадь» с возможными вариантами и подвариантами ее развития; «просто лошадь» — т.е. изображение лошади без седока; изображение всадника на коне; лошадь в пространстве города как значимый стаффаж; лошадь и всадники Апокалипсиса; лошадь как эмоциональный маркер исторической эпохи (революция, гражданская война, коллективизация) и важный смысловой ориентир; «лошадь в деревне» — крестьянская тема, к которой в будущем следует добавить изображение других сельскохозяйственных животных (назовем эту тему «скотный двор» и будем ее интерпретировать как символ оседлости); наконец, натюрморт с лошадиным черепом как классический вариант жанра *vanitas*<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Дмитриев В.с. Купание красного коня // Аполлон. 1915. № 3. С. 17.

<sup>9</sup> В качестве примеров приведем: А. Куприн. «Натюрморт с кактусом и конским черепом на черном фоне» (1917, ГРМ); И. Машков. «Натюрморт с лошадиным черепом» (1914, ГРМ), «Натюрморт. Зеркало и череп» (1919, ГРМ).

Из нашего дискурса исключены такие возможные жанры и сюжеты, связанные с конной темой в искусстве, как портрет лошади, батальный жанр, скачки, охота, цирк. Не попали в поле нашего зрения такие модификации коня, как Пегас и Кентавр. Мы помним также о том, что лошадка может служить детской игрушкой или быть связана с фольклорной традицией и часто встречается в народных росписях по дереву, в резьбе и вышивках.

Для краткости и наглядности выделим в тексте разделы: деревня, город, всадник, Апокалипсис, историческое событие (с остановкой на коллективизации).

## Деревня

В нашем понимании лошадь ассоциируется с перемещением, транспортом, трудом, становится символом пути, верности, свободы (вольницы), силы, быстроты, красоты, мощи и движения. С лошадьё отождествляется тема дороги как концепт, объединяющий путешествие, странствие, скитание.

Наиболее присущее коню свойство — движение — имеет также реверсивное значение — остановку, что помогает художникам и писателям развивать еще один существенный для русской культуры концепт, которым является крестьянский тип мышления. Таким образом, вечное перемещение, зачастую связанное с мечтой о счастье, оборачивается оседлостью, возвращением в природу, к истокам, к дому.

Изучаемый материал позволяет увидеть, что в пределах крестьянской темы выделяются некоторые заведомо общие схемы, предсказуемо топографические и сезонные классификаторы, повторяющиеся мотивы, которые могут быть перечислены. Для примера приведем картину К. Юона «На пашне» (1906), эскиз панно «Микула Селянинович» К. Петрова-Водкина (1918), один из ранних рисунков И. Клыона «Пахарь» (1910). Не менее часто встречается лошадь, запряженная в повозку, изображенная в разных ракурсах, чаще всего параллельно холсту стоящая или бегущая по деревенской дороге или городской улице, интерпретируемая как «пейзаж с лошадьё». Такова, к примеру, пастель М. Ларионова начала 1910-х гг. Еще один вариант пейзажа с лошадьё — когда изображено животное, мирно пасущееся на фоне лугов, полей, степей или улицы с деревенскими домами, как на рисунке из блокнота Л. Поповой «Деревенский пейзаж с лошадкой» (1908). Здесь намеренно названы работы мастеров, с чьими именами связано развитие в России авангарда. По этим рисункам мы видим, что со времен К. Коровина и «Союза русских художников» сюжет, который мы определяем как «лошадь в деревне»,

практически остается неизменным. Так, в 1924 г. в Третьяковской галерее состоялась выставка «Крестьянин в русской живописи», на которой были показаны в том числе подобные произведения, как, например, «Зима» Н. Крымова и «В деревне» Свиридова.

В то же время возможно появление в разных частях картины фрагментов чужого «текста», которые выявляются при желании без особого труда. Так, традиционная для искусства тема пашни (точнее, крестьянский земледельческий цикл от пашни до жатвы), продолжая свою жизнь в русском искусстве вплоть до 1920-х гг., не получает серьезного сюжетного развития. Не меняя содержания, этот сюжет приходит в искусство художников, экспериментирующих с формой.

В этом разделе особого внимания заслуживает масштабная трехчастная композиция Натальи Гончаровой «Ранняя весна» (1908, ГРМ), на первом плане которой изображена большая серая лошадь. Здесь следует отметить еще один аспект в изучении интересующей нас темы — обращение русских мастеров к искусству Запада, что позволяет нам поднять еще один вопрос: о странствиях, необязательно связанных с перемещениями, в которые пускаются русские художники в своем неудержимом стремлении к обновлению искусства. Сосредоточив внимание на не самом очевидном и не в первую очередь бросающемся в глаза, как, например, лошадь, мы можем увидеть возможные связи и пересечения, что только дополнит наши знания и догадки, при этом, совпадения между сегментами художественного произведения могут существенно варьироваться. К примеру, белая лошадь в «Девочке на шаре» Пабло Пикассо (1905, ГМИИ) — не тот образ, который мы видим сразу при взгляде на картину, тем более, она не является запоминающимся образом, скорее, существенным элементом построения композиции или привычной составляющей природного мира (пейзаж с лошадью). Зная об увлечении Н. Гончаровой Гогеном, мы сопоставляем ее «Раннюю весну» со «Сбором плодов» (1899, ГМИИ): лошадь, фигуры, деревья, художественная манера — всё это, несомненно, вызывает определенные домыслы.

Однако если искать здесь влияния, а они, очевидно, должны быть, есть вероятность, что Гончарова настолько внимательно смотрела на картину П. Пикассо «Девочка на шаре», что увидела то, что не бросается в глаза в первую очередь, тем более, не запоминается обычному зрителю, а именно — пасущуюся вдаль белую лошадь. Художница повторила ее дважды: на первом плане, многократно увеличив в размерах, и на дальнем, ровно в том месте, где помещена лошадь у Пикассо, заменив гимнаста на крестьянку, вознесшую руку

таким образом, что лошадь оказалась ровно под ее локтем по аналогии с локтем девочки, балансирующей на шаре. Само по себе изображение лошади у Гончаровой (а на картине их три) не наделяется глубинным смыслом. Но этот элемент угадывания ее перемещения из картины в картину привносит в образ дополнительную семантическую наполненность.

О роли животных в творчестве Марка Шагала и Павла Филонова написано немало, что позволяет нам воздержаться здесь от долгих объяснений, достаточно указать лишь некоторые ключевые характеристики: используя приемы примитивизма и экспрессионизма, оба художника стремятся к необычности, индивидуальной выразительности образов. Мир их картин — это мир, населенный людьми и животными, нераздельно связанными друг с другом и с миром природы, в котором они обитают. У нас есть основания думать о связи ряда произведений Филонова с иконой «Хвалите Господа с небес».

Картина Алексея Пахомова «Сенокос» (1925, ГРМ), лишенная нарочитых знаков социально-политических перемен, никак не проявляет своей революционности. Задуманная как «картина-песня», она становится продолжением сложившейся художественной традиции<sup>10</sup>. Эту традицию картины-притчи с ее панорамностью и широтой обзора Пахомов должен был унаследовать от Кузьмы Петрова-Водкина. В его не раз описанной исследователями картине «Полдень» (1917, ГРМ) лошадь выполняет определенную миссию: не только маркируя концепт пути — в данном случае жизни человека, в завершение которой совершается путь в мир иной (небесный, горный). Согласно введенным Петровым-Водкиным правилам «сферической перспективы» взгляд зрителя рассредоточивается, последовательно меняя точку зрения: от вида в целом — пейзаж с расставленными в нем мизансценами — в левый нижний угол, где помещена лошадь, везущая повозку с сидящим в ней человеком. Помещенная именно в этой точке картины, движущаяся по едва намеченной диагонали снизу вверх, лошадь вносит необходимый динамический элемент, символизирующий здесь путь человека от рождения до смерти — в правой части картины мы видим неспешно бредущую похоронную процессию, бережно несущую гроб. В сегменте, противоположном

---

<sup>10</sup> «Много было от русской иконы в этой картине. Прежде всего, звучный цвет (косцы в белом и красном на зеленом поле травы) и плоскостность всей композиции. Но всё — и косцов, и траву, и кусты, каждую деталь я писал с натуры и был убежден, что ни траву, ни землю, ни людей никто так ранее не писал» (*Пахомов А. Про свою работу.* — URL: <http://www.fairyroom.ru/?p=22442> (дата обращения 10.09.2023)).



фрагменту с изображением повозки, художник изобразил небо. Таким образом, из левого нижнего угла картины в правый верхний совершается восхождение, означающее перемещение скорее духовного порядка, чем физического. Пространство картины дробится на ряд составляющих его фрагментов, собираемых воедино глазом зрителя, перемещающимся в произвольном порядке, но в итоге складывается в целостное изображение.

Похожий принцип панорамности созерцания деревенского пейзажа через «соборность» разрозненных фрагментов использует Давид Бурлюк в картине «Изображение с пяти точек зрения» (1912, частн. собр., Москва). Аппелирующее к примитивизму, но построенное по законам кубизма изображение раскладывается на сумму непоследовательных моментов. Картину позволяет поворачивать, разглядывать с разных сторон, поскольку Бурлюк в отличие от Петрова-Водкина не стремится к цельности, оставляя зрителя самостоятельно собирать картину из пазлов, при этом совпадения между сегментами могут существенно варьироваться. Идиллическую историю существования человека в гармонии с миром природы художник рассказывает, используя язык примитивизма, обращаясь к народному искусству с его яркими красками, эмоционально повествующими о радости бытия. И в этой счастливой Аркадии коню уделяется одна из главенствующих ролей. Казак Мамай оказывается в окружении пяти лошадей, с точек зрения которых, очевидно, предлагается взглянуть на окружающий природный мир зрителю (не случайно название картины «Изображение с пяти точек зрения»). В картине «Казак Мамай» (1916, Башкирский гос. худ. музей им. М.В. Нестерова) рядом с казаком изображен декоративный конь, заимствованный из народной росписи по дереву. Попутно мы можем отметить похожую по композиции картину Франца Марка («Мечта», 1912. Нац. музей искусств королевы Софии, Мадрид), но мог ли ее видеть Бурлюк, неизвестно.

В «Красном полдне» (1915–1918, Башкирский гос. худ. музей им. М.В. Нестерова) на первом плане перед зрителем выставлены основные символы деревенской жизни: лошадь, везущая повозку с сеном, крестьянин с кувшином в руке, крестьянка, несущая коромысло. В левом нижнем углу Бурлюком помещен особый для него знак — декоративное изображение скачущего желтого коня (каких не бывает) и бегущей за ним собаки (это сочетание мы уже видели в картине «Казак Мамай»). Желтый конь встречается и в других работах художника («Украинцы» (1912, ГРМ)). Этот образ восходит к одному из ранних произведений Д. Бурлюка — его картине «Лошадь-

молния» (1907, ГРМ). В конях Бурлюка привлекает свойственное им природное, вольное и стихийное начало, у «гилийцев» конь ассоциировался с идеей о мифическом животном, некогда существовавшем в Причерноморье — великой архаической степной цивилизации скифов. Как любая кубофутуристическая картина, «Лошадь-молния» наполнена движением. О реальном пейзаже напоминает лишь условно написанное голубое дерево и намеченные зеленым кусты на дальнем плане, конь же исключен из действительности и помещен в среду цветковых плоскостей. Становящиеся объемными и пересекающиеся, они создают иллюзию глубины пространства, как одновременно плоскостен и объемен сам конь, парящий в пространстве, лишенном свето-воздушной среды. Место света здесь занимает ярко-желтый вертикальный сегмент, он же — молния, соединяющаяся с изображением лошади в декоративный узор. Молния ассоциируется с ударом, вспышкой, блеском. «Лошадь-молния» для Бурлюка — футуристическая метафора, указывающая на скорость, быстроту, стремительность.

Нельзя не отметить интересное совпадение, требующее дальнейшей проработки: конь в «Ночном пейзаже» А. Дейнеки (1933, частн. собр.), посвященном памяти скончавшегося отца, написан, вероятно, с оглядкой на формальные опыты Бурлюка. Тогда как в его же «Футболе» (1924, частн. собр.) мы снова обнаруживаем мирно пасущуюся позади вынесенных на первый план спортсменов лошадь из «Девочки на шаре» П. Пикассо — это убеждает нас в том, что русские художники разных поколений находились под сильным впечатлением от картины французского мастера. Фрагмент с деревом и лошадью, инкрустированный в супрематическое пространство, в которое Дейнека помещает фигуры футболистов, парящие в безвесии, необходим художнику, экспериментирующему на грани конкретного и отвлеченного, абстрактного и явственного, как свидетельство реальности, не только живописной, но и той, на которую опирались русские мастера реалистического пейзажа.

## Город

Чувство дома и, вместе с тем, возвращение в природу, вольница, с которой ассоциируется изображение лошади в деревенском пейзаже, позволяет затронуть еще одну проблему, неизменно важную для искусства на протяжении веков и обострившуюся в начале столетия и в 1920-е гг., — противопоставление двух пространств: города и деревни. Или даже еще сложнее, если принять во внимание формулировку Сигизмунда Кржижановского из рассказа «Странствующе странно» (1924): «свое привычное пространство, которое видишь

и с закрытыми глазами, которое несешь в себе, обжитое и исхоженное, почти застегнутое вместе с телом под пуговицы твоего пальто, в тебя»<sup>11</sup>. То есть, пространство внешнее (его можно обозреть) и внутреннее — то, что можно проговорить, как это делают писатели и поэты, трудно изобразить, но изображенное художником позволено домыслить интерпретатору.

Не только деревенский, но и городской пейзаж интересующего нас времени не характеризуется изобилием и вариативностью представленных в нем элементов. Разнообразие вносит только стилистика, избранная тем или иным мастером.

Часто изображение коня встречается в произведениях французских художников — прежде всего, нас интересуют импрессионисты и постимпрессионисты, творчество которых служило источником вдохновения для русских мастеров. Мы можем привести много примеров картин, большая часть которых находится в собрании коллекций С. Щукина и И. Морозова (ныне в ГМИИ им. А.С. Пушкина и Государственном Эрмитаже)<sup>12</sup>. Конка или лошадь с повозкой становятся неотъемлемыми и привычными элементами городского пейзажа. С появлением новых видов транспорта (трамвай, автомобиль) в «ведутах» 1920-х гг. лошадь продолжает свой бег по улице города<sup>13</sup>. Изображение ее как правило условно, иногда более конкретизировано, иногда лишь едва намечено, но обязательно узнаваемо, как что-то повседневное, будничное и обязательное, что видишь уже внутренним зрением, не нуждающимся в детализации. Кроме того, неизменно пребывающая в движении, лошадь является той деталью, которая вносит необходимый элемент динамики, присущей городским улицам. Здесь уместнее говорить о поэтике города, чем о начинении образа лошади глубоким семантическим или символическим наполнением.

<sup>11</sup> Кржижановский С.Д. Тринадцатая категория рассудка. М., 2006.

<sup>12</sup> К примеру: Жан-Франсуа Раффаэлли. «Бульвар Сен-Мишель» (1890-е, ГМИИ); Камилл Писсарро. «Оперный проезд в Париже. Эффект снега» (1898, ГМИИ); Жорж Дюфренуа. «Площадь в Париже» (1907, ГМИИ); Фриц Йохан Фредерик Таулов. «Бульвар Мадлен в Париже» (1896–1897, ГМИИ); Альбер Марке. «Мост Сен-Мишель в Париже» (1908, ГМИИ), «Дожливый день в Париже. Собор Парижской Богоматери» (1910, Государственный Эрмитаж) и др.

<sup>13</sup> В. Кандинский. «Дама в Москве» (1912, Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен); М. Ларионов. «Трамвай. Городская улица» (1911, Башкирский гос. худ. музей им. М.В. Нестерова, Уфа); Н. Гончарова. «Московская зима» (1910, Ульяновский обл. худ. музей); О. Розанова. «Городской пейзаж (Улица)» (1910-е, ГРМ); М. Ларионов. «Закат после дождя» (1908, ГТГ); Л. Туржанский. «Конка в Москве» (1920); К. Юон. «Лубянская площадь зимой» (1905, ГТГ), «Москворецкий мост. Старая Москва» (1911, ГТГ), «Лубянская площадь» (1920-е); В. Сидоренко. «Самотечная площадь» (1928); Б. Рыбченков. «За Бутырской заставой» (1931, Гос. музей искусств им. И.В. Савицкого, Нукус) и др.

На улицах провинциальных городов Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой и Ольги Розановой лошади с повозками кажутся настолько естественным явлением, что воспринимаются зрителем как органическая часть среды. Но в футуристическом городском пейзаже лошади уже не может быть места, как в «Городе» О. Розановой (1913, Нижегородский гос. худ. музей), в котором живое существо уступает место трамваю как символу нового города, а человек превращается в стаффаж. Однако когда в футуристическую картину полноправно возвращается человек, с ним рядом снова появляется верный спутник — лошадь (О. Розанова. «Постройка дома (Постройка завода)» (1913, Самарский обл. худ. музей)). Создавая свой первый лучистый пейзаж (литография «Город») <sup>14</sup>, М. Ларионов вместе с трамваем переносит в него лошадь из сочетающей в себе примитивизм с приемами футуризма картины «Трамвай. Городская улица» (1911).

Художники 1920-х гг., обращаясь к популярному в те годы городскому пейзажу, также помещают бегущую с повозкой лошадь в пространство города как обязательную его составляющую. Мы можем видеть лошадь на городских фотографиях и кадрах кинематографа. Особенно примечательна картина Александра Лабаса «Городская площадь. Пионеры» (1926, Пермская гос. худ. галерея). Делая главным героем живописного полотна размещенный в самом центре композиции трамвай, художник помещает на первый план картины все виды городского транспорта — машины разных видов, велосипеды, но двум лошадям, впряженным в повозки, он придает особое значение — изображенные в разнонаправленном движении, они помогают сделать нижний фриз картины устойчивым, одновременно задавая эффект динамики в на первый взгляд статичную композицию. Как мы уже определили, связь «трамвайной темы» в искусстве революционного десятилетия с романтическими настроениями очевидна, тогда как лошадь вносит в городской пейзаж оттенок обыденности, чего-то настолько привычного, что уже не замечается, на чем не концентрируется внимание, но что является неотделимой частью среды, без которой представить ее невозможно. Она просто была всегда и есть, и в этом ее смысл. И всё же мы можем говорить о переменах, связанных с восприятием городского пространства и присутствия лошади в нем. Особенно красноречиво об этом сообщает опубликованная в журнале «Прожектор» (1928) <sup>15</sup> фотография Р. Кармена «Уходящее», на которой в ракурсе по наклонной диагона-

---

<sup>14</sup> Из серии литографированных открытых писем, изданных А. Крученых (1912) (Российская государственная библиотека, Москва).

<sup>15</sup> Прожектор. 1928. № 51. С. 16.

ли сверху вниз запечатлена запряженная в повозку лошадь. Здесь она обозначает устаревший городской транспорт, не выдерживающий конкуренции с автомобилем и трамваем<sup>16</sup>.

Той же теме посвящено внушительного размера полотно Петра Вильямса «Автопробег» (1930, ГТГ). На первом плане в правом нижнем углу мальчик пытается удержать напуганного мчащимися автомобилями жеребенка (есть еще эскиз, на котором рядом с жеребенком изображена лежащая лошадь). Картина Вильямса будто бы иллюстрирует сентиментальное стихотворение С. Есенина «Сорокоуст» (1920), посвященное А. Мариенгофу, в котором он описывает жеребенка, отчаянно догоняющего поезд, что имеет символический смысл<sup>17</sup>. Состязание «живых коней» и «стальной конницы» сливается у поэта с размышлениями о судьбах России. Ничего подобного нет у Вильямса. Художник любит действие, разворачивающимся на фоне конструктивистского пейзажа, наслаждаясь эффектным зрелищем технической мощи и скорости. Антитеза «природа — техническое развитие цивилизации», которой мы оперируем для уяснения себе круга идей 1920-х гг., здесь слишком упрощена и совсем не претендует на богатство идей или возможных подтекстов. Пара мальчик–жеребенок по-своему тоже динамична, но их органическая пластика и подвижность контрастируют с железной властью автомобилей, мощность моторов которых исчисляется в лошадиных силах.

### Всадник

Через коня может быть реализован концепт странника-пилигрима, перемещающегося в пространстве и ощущающего свою связь с сакральным миром. И это не только всадник, здесь мы снова обращаемся к поэзии, отождествляющей поэта напрямую с конем, минуя наездника. В цитируемом ниже стихотворении Велимира Хлебников обращается к Владимиру Маяковскому.

Ну, тащися, сивка  
Шара земного.  
<...>

---

<sup>16</sup> См. также другое фото, повествующее об изменениях, пришедших в жизнь деревни: Д. Дебабов. «Смена эпох» // Советское фото». 1929. № 24. В кадр фрагментарно попали изможденная тощая лошаденка и колесо от трактора. Композиция задумана как противопоставление.

<sup>17</sup> Милый, милый, смешной дуралей,  
Ну куда он, куда он гонится?  
Неужель он не знает, что живых коней  
Победила стальная конница?  
*Есенин С. Сорокоуст. 1920.*

Я запрег тебя  
Сохой звездною,  
Я стегаю тебя  
Плеткой грезною.

<...>

Ну, тащися, сивка, по этому пути  
Шара земного, — Сивка Кольцова, кляча Толстого.  
Кто меня кличет из Млечного Пути?  
А? Вова!  
В звезды стучится!  
Друг! Дай пожму твое благородное копытце!<sup>18</sup>

В этом контексте уместно вспомнить также пояснение Марины Цветаевой в письме Рильке по поводу ее сборника «Ремесло» (1923): «... там найдешь ты св. Георгия, который почти конь, и коня, который почти всадник, я не разделяю их и не называю. <...> Ибо всадник не тот, кто сидит на лошади, всадник — оба вместе, новый образ, нечто не бывшее раньше, не всадник и конь: всадник-конь и конь-всадник: ВСАДНИК»<sup>19</sup>.

Здесь, конечно, вспоминаются многочисленные изображения всадников В. Кандинского.

Но, пожалуй, самым интригующим всадником XX в. в изобразительном искусстве стал петрово-водкинский мальчик, восседающий на красном коне<sup>20</sup>. Разбираясь в наследии, на основах которого мог возникнуть «Красный конь», современные Петрову-Водкину критики находили истоки в новгородской иконописи: «Вот где мы найдем предтечу красной лошади и где также без всякого сожаления забывали о правдоподобии, чтобы одной чертой <...> дать нужную страсть и силу образу», — писал Вс. Дмитриев в журнале «Аполлон» в 1915 г. Приветствуя возвращение художника «на родную почву» и его интерес «к родному живописному наследию», не отвергали они и опыт западной школы, в особенности, влияние Гогена<sup>21</sup>. Сопоставив три картины — «Купание красного коня» Петрова-Водкина, «Бегство. Брод» Поля Гогена (1901, ГМИИ) и «Мальчика, ведущего лошадь» Пабло Пикассо (1905–1906, МОМА, Нью-Йорк), мы обнаружим очевидное сходство мотивов. Еще более убедительным будет другой ориентир — «Белая лошадь» того же Гогена (1898, Музей Орсе,

<sup>18</sup> Хлебников В. Собр. соч. В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 370–371 (стихотворение датировано 2 февраля 1922 г.).

<sup>19</sup> Цветаева М.И. Письмо Р.М. Рильке. 12 мая 1926 г. — URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/letter-519.htm> (дата обращения 10.09.2023).

<sup>20</sup> К. Петров-Водкин. «Купание красного коня» (1912, ГТГ).

<sup>21</sup> Дмитриев Вс. Указ. соч. С. 17.

Париж) с обнаженным всадником, восседающим на красном коне. Но если в картинах Гогена специалисты находят определенный символический подтекст, отсылающий к древним мифам и библейским сюжетам, связанным со смертью (всадники Апокалипсиса, Харон, река забвения и проч.), мальчик Пикассо ровно ничего не означает кроме того, что художник любит юношу и коня, а вот в полотне Петрова-Водкина разворачивается целая стихия. Сильное впечатление, которое зритель получает от картины, объясняется в первую очередь цветом коня. Хотя красный конь до Петрова-Водкина появляется не только у Поля Гогена, но у Франца Марка и Давида Бурлюка, возможно, у других художников тоже, в народных росписях по дереву<sup>22</sup> и вышивках, но именно Петров-Водкин и толкователи его произведения доводят изображение красного коня до уровня символа, наделяя его мистической многослойностью.

В дальнейшем художник еще как минимум дважды обратится к найденному им удачному мотиву. Таковы его «Жажущий воин» (1915, ГРМ) — картина, часто встречающаяся в иллюстрированной периодике военного времени, и «Фантазия» (1925, ГРМ). Если в «Фантазии» юноша снова скачет на красном коне, то в «Жажущем воине» конь белый, а юноша изображен загорелым до красноты.

Здесь стоит вспомнить еще две картины, на которых снова появляются красные кони (смысл обеих отражен в их названиях), — «Красные кони (Кони счастья)» Н. Рериха (1925, Нижегородский гос. худ. музей) и «Скачет красная конница» К. Малевича (1928–1932, ГРМ).

Как известно, к изображению всадника много раз обращается Василий Кандинский. Созданное им вместе с Францем Марком в 1911 г. объединение носило название «Синий всадник», а издаваемый объединением одноименный альманах, обложку с синим всадником для которого сделал Кандинский<sup>23</sup>, согласно замыслу, должен был стать «зеркалом» новой художественной культуры<sup>24</sup>. Причем синий конь — задумка более оригинальная, чем красный. Красный — утрированный вариант рыжего, каких много (собственно, Петров-Водкин и «начинал с обыкновенной рыжей лошадки»<sup>25</sup>).

<sup>22</sup> См. к примеру: Прялка. Борок. Арх. губ. (1890, ГРМ) и др.

<sup>23</sup> Мотивом для гравюры 1911 г. послужил образ, к которому не раз обращался В. Кандинский: «Святой Георгий освобождает принцессу». Гравюра печаталась в синем, красном и черном цветах.

<sup>24</sup> Франц Марк часто изображал коней, окрашивая их в синий и красный цвета. Два из многих примеров: «Красный и синий конь» (1912, Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен); «Два коня. Красный и синий» (1912, Музей школы дизайна Род-Айленда, Провиденс, США).

<sup>25</sup> Дмитриев В.с. Указ. соч. С. 17.

Поэтам полюбилась эта метафора: «мчится пылающий конь» (Ф. Сологуб, 1915); «Пожирающий огонь — мой конь» (М. Цветаева, 1918); «Конь-огонь» (В. Маяковский, 1927) и др., тогда как синих коней в реальности не бывает.

Попутно надо сказать, что искусство Первой мировой войны изобилует батальными сценами конных атак, битв и схваток, воплощенных прежде всего в графике и растиражированных через газеты и журналы. О том, какую роль играли конь и лошадь в жизни воинов, свидетельствуют многие рисунки и гравюры военного времени. Но это отдельная тема.

Часто обращается к изображению лошади Михаил Ларионов. К концу 1900-х относится его композиция из трех лошадей и двух свинок «Лошади с пастухом» (ГРМ), очевидно, восходящая к иконе «Чудо о Флоре и Лавре» и свидетельствующая значении анималистического жанра в искусстве художника. Еще ранний период творчества Ларионова показывает его заинтересованность в мотиве всадника («Всадник». 1901–1903, ГРМ). Понятно, что конь не мог не присутствовать в солдатской серии: это и наездник, скачущий по улице провинциального города<sup>26</sup>, и спешившийся солдат в лесу<sup>27</sup>, и рисунок лошади, сделанный «неумелой» рукой на заборе<sup>28</sup>. Как известно, в творческих исканиях М. Ларионова фольклорная традиция, народное искусство, лубок и детский рисунок занимали особенно важное место, что давно является объектом исследовательского внимания. В его картине «Солдат на коне» (1910–1911, Галерея Тейт, Лондон) изображение коня упрощено до предела, как если бы рисунок принадлежал ребенку. В своих размышлениях о фольклоре Ю. Лотман сравнивает скульптуру как вид высокого искусства, выстраивающий диалог со зрителем посредством монолога, с игрушкой: «Игра не подразумевает зрителей и монологического отправителя — она знает участников, активно вовлеченных в общее действие. Играющий становится соавтором текста произведения. Подобно тому, как фольклорный текст “разыгрывается”, то есть возникает во время игры, изображение тоже может быть превращено в объект игры: картинку “разыгрывают”, она выступает как стимулятор своеобразного действия»<sup>29</sup>. Конь на картине Ларионова не настоящий, он напоминает игрушку, с которой надо

<sup>26</sup> М. Ларионов. «Улица в провинции» (1910, Екатеринбургский музей изобраз. искусств).

<sup>27</sup> М. Ларионов. «Солдат в лесу» (1911, Шотландская нац. галерея современного искусства, Эдинбург).

<sup>28</sup> М. Ларионов. «Отдыхающий солдат» (1911, ГТГ), «Солдаты (Танцующие солдаты)» (1909–1910, Музей искусств округа Лос-Анджелес, США).

<sup>29</sup> Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. СПб., 1996. С. 657.



играть — брать в руки, ощупывать, покачивать, имитируя движение коня, повторяя что-то напоминающее «скок-скок-скок» (в правом верхнем углу мы видим буквы «ск»).

Животные — особая тема в творчестве Павла Филонова. Г. Ершов выделяет ее в раздел под названием «Люди и звери», обращая внимание на «высокую степень уподобления людей животным» и напротив — уподобление животных людям. Так, в акварели «Ломовые» «принцип изображения, деформации конских и человеческих голов один и тот же: широкие плоские носы, щелки-прорези, вывернутые ноздри». Как считает исследователь, «уподобление здесь — не поэтический троп, метафора, символический прием. Оно дается на уровне формы, жестко “в лоб”. <...> родство прежде всего в выявленной тяжести, непосредственности обоих живых существ, как биологических видов, которых суровая городская жизнь сделала необходимыми друг другу»<sup>30</sup>.

### Апокалипсис

Еще одно появление в искусстве коня имеет связь с Апокалипсисом. И Ольга Розанова, и Наталья Гончарова имели опыт изображения лошади — обе работали над оформлением книг Алексея Крученых («Взорваль» и «Пустынники. Пустынница» соответственно, обе 1913 г.). В графическом черно-белом цикле Н. Гончаровой «Мистические образы войны» изображение коня и оседлавшего ее всадника встречается пять раз (шесть с учетом иллюстрации «Явление Богоматери с младенцем Христом земному войску»): Святой Георгий, Монахи-воины, Александр Невский, Архангел Михаил — все они скачут на ладных и пригожих, как будто кукольных лошадках. При известной предсказуемости образов изображение лошади здесь становится главенствующим. Одна из иллюстраций озаглавлена «Конь блед». Драматургия конницы нагнетается в том месте, где два изображения контрастируют друг с другом — «Архангел Михаил» и «Конь блед». Мчащемуся на изящном резвом коне легкому и воздушному предводителю небесного войска архистратигу бесплотных сил Михаилу противопоставлен согбенный, сложивший крылья черный ангел смерти с косою в руке, сидящий на бледном, оскалившемся, косящем глазом коне, неуклюже ступающем по человеческим черепам.

На картине Алексея Рыбникова «Апокалипсис», написанной в 1918 г. (Гос. музей искусств им. И.В. Савицкого, Нукус), изображен

---

<sup>30</sup> Ершов Г.Ю. Темы, мотивы, сюжеты в творчестве Павла Филонова. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/temy-motivy-syuzhety-v-tvorchestve-pavla-filonova/viewer> (дата обращения 10.09.2023).

босой всадник, облаченный в крестьянскую рубаху, трактованную как хитон, с весами в руках восседающий на вороном коне, символизирующем голод. Для максимальной выразительности художник использует кубистические приемы, но главным ориентиром для него становится русская фреска, отсылающая нас к вологовскому мастеру или экспрессивному стилю Феофана Грека. Конь воспринимается как безобидная игрушечная лошадка или более того — исхудавшая от голода кляча, а всё внимание сосредоточено на всаднике в пламенеющей рубахе и сине-черном фоне с всполохами, обозначающем грозное небо. Земля буквально горит под копытами игрушечного коня, и он не скачет, а, обжигаясь, беспомощно перебирает ногами. Тогда как лик всадника грозен, лошадиная морда выдает грусть и растерянность, вызванные непониманием происходящего.

### **Историческое событие**

К концу 1920-х гг. мы можем добавить еще один символ<sup>31</sup>, воплощаемый через образ лошади — символический образ пугающих перемен и изгнания.

Картина Александра Тышлера «Махновщина (Гуляй-поле)» (1927, Киевский музей русского искусства) является частью целого цикла, посвященного Гражданской войне, и решена как пересечение двух сюжетов — всадники Апокалипсиса и «Похищение сабинянок». Ассоциации с Апокалипсисом возникают потому, что художник изображает четырех лошадей, запряженных попарно, и несущих квадриги с махновцами и похищаемыми ими «сабинянками», за которыми тянутся по земле, привязанные к повозкам веревками мужчины и женщины. Однако содержание Апокалипсиса распространяется на действие в целом — трагедию совершают люди. Животных Тышлер специально изображает отстраненными от происходящего — фантастически разноцветные (розовый, зеленый, голубой), как будто ожившие игрушечные лошадки весело скачут вперед, не осознавая творящегося безумства. Одна забавная деталь, немислимая в подобной сцене, играет едва ли не решающую роль, придавая изображению характер фантазмагории или галлюцинации, — соломенная шляпа, надетая на одного из коней, помещенного на первом плане. Тышлеру нравится надевать на лошадь шляпу, пример — другая картина из цикла — «Махновщина (Махно в гамаке)» (1932, ГМИИ).

Завершением наших наблюдений будет картина Казимира Малевича «Человек и лошадь», написанная на изломе двух десятилетий

---

<sup>31</sup> Мы опираемся на принцип, сформулированный С. Аверинцевым: «Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ)» (Аверинцев С. С. Символ // БСЭ. Т. 23. М., 1976).

и датируемая началом 1930-х гг. То есть время ее создания совпадает с годом появления «Котлована» Андрея Платонова (1930), в котором есть такие строки: «Остаточные, необобществленные лошади грустно спали в станках, привязанные к ним так надежно, чтобы они никогда не упали, потому что иные лошади уже стояли мертвыми; в ожидании колхоза безубыточные мужики содержали лошадей без пищи, чтоб обобществиться лишь одним своим телом, а животных не вести за собою в скорбь»<sup>32</sup>.

У Платонова лошади «трудящиеся», «спокойные», «взволнованные», «угрюмые», «изнемогшие». По пронзительности реализации трагического замысла в литературном произведении сравнима с Платоновым только картина К. Малевича «Человек и лошадь». Снова человек и снова лошадь, как у Н. Гончаровой, как у Гогена, как в современных полотну работах А. Пахомова, М. Цыбасова, плакате Н. Терпсихорова<sup>33</sup>, на которых человек изображается на фоне лошади, причем акцент делается на морде коня или, как сказал бы поэт: «лице волшебного коня» (Н. Заболоцкий)<sup>34</sup>, и отсылает к серовской бабе с лошадью<sup>35</sup>. Иначе у Малевича. Гипертрофированная фигура безрукого и безликого крестьянина, замершего в неловком шаге на фоне мирно пасущейся на нейтральном фоне белой лошади, вызывает оглушающее чувство тревоги и отчаяния, которым пропитан скорбный монолог крестьянина, обращенный к умирающей лошади («Жива ли ты, кормилица?») из платоновского «Котлована»<sup>36</sup>. Монументальная кумачовая вертикаль, простирающаяся на всю высоту холста, загораживающая синеву неба и белую лошадь, безмятежно пасующуюся на зеленой траве, обезличенная фигура становится знаком бытийной драмы, совершающейся в деревне и, глубже, в мире человека. Пустой, лишь условно намечающий небо и землю фон здесь может быть интерпретирован как символ заброшенности, оставленности, одиночества, бездомья, ощущения вселенской пустоты. Чтобы соблюсти баланс в композиции, Малевичу была нужна

<sup>32</sup> Платонов А. Котлован // Собр. соч. В 5 т. Т. 2. М., 2003. С. 46.

<sup>33</sup> М. Цыбасов. «Обоз на Северной Двине» (1928, Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Петрозаводск); А. Пахомов. «Портрет ударницы Молдочвой» (1931, ГРМ); Н. Терпсихоров. «Иди в колхоз» (1930).

<sup>34</sup> Заболоцкий Н. «Лицо коня», 1926 г.

<sup>35</sup> В. Серов. «В деревне. Баба с лошадью» (1898, ГТГ).

<sup>36</sup> — Жива ли ты, кормилица? Лошадь дремала в стойле, опустив навеки чуткую голову; один глаз у нее был слабо прикрыт, а на другой не хватило силы, и он остался глядеть в тьму. Сарай остыл без лошадиного дыханья, снег западал в него, ложился на голову кобылы и не таял. Хозяин потушил спичку, обнял лошадь за шею и стоял в своем сиротстве, нюхая по памяти пот кобылы, как на пахоте. — Значит, ты умерла? Ну ничего, я тоже скоро помру, нам будет тихо (Платонов А. Указ. соч. С. 46).

горизонталь, и он буквально забирает у Пикассо лошадь («Девочка на шаре». 1905, ГМИИ), или изымает ее из полной жизни горизонтально вытянутой композиции «Ранняя весна» Н. Гончаровой (1908, ГРМ) и переносит в свою картину с крестьянином. Лошадь здесь ничего не символизирует, она заполняет собой пространство. Но умиротворенное состояние неразумного существа, не осознающего своей участи как жертвенного животного, вносит необходимый в данном случае диссонанс, выставляя на первый план пребывающую в состоянии отчаянного непокоя фигуру человека, переживающего трагедию. В картине Малевича уже ничего не осталось от реализма, поэтому и конь воспринимается не живым, а призраком, миражом, тенью коня.

Здесь вспоминается и есенинское «Конь издох, опустел наш двор» («Эх вы, сани», 1925), и «Когда умирают кони — дышат» В. Хлебникова (1912), и «Поэма ухода» М. Исаковского (1929), и убийство мужиком голодного коня в стихотворении Павла Васильева «Конь» (1932)<sup>37</sup>.

Подводить итоги начатому исследованию рано, но на данном его этапе уже есть основания полагать, что картиной К. Малевича была поставлена своего рода точка в попытках художников первой трети XX в. осмыслить образ лошади в свете художественных и социальных перемен, происходящих в жизни России первых трех десятилетий XX в.

## References

Lotman Yu.M. *O poetakh i poezii: analiz poeticheskogo teksta* [About Poets and Poetry: Analyzing a Poetic Text] / Intr. by M.L. Gasparov. Saint Petersburg: Iskustvo-SPb, 1996. 846 p.

Yershov G.Yu. *Temy, motivy, syuzhety v tvorchestve Pavla Filonova* [Themes, Motifs, Plots in the Works of Pavel Filonov]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/temy-motivy-syuzhety-v-tvorchestve-pavla-filonova/viewer>

Поступила в редакцию  
14 марта 2023 г.

---

<sup>37</sup> И когда по целованной  
Белой звезде ударил,  
Встал на колени конь  
И не поднимался потом.