
RUSSIAN ART WITH AND WITHOUT POLITICS

DOI 10.15826/qr.2016.2.158

УДК 7.04+75.041(470.5)+398.316.462+929Свердлов

«ИКОНОГРАФИЯ» ТОВАРИЩА АНДРЕЯ (ЯКОВА СВЕРДЛОВА) И МЕХАНИЗМ СОВЕТСКОГО МИФОТВОРЧЕСТВА

Евгений Алексеев

Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия

Евгений Бурденков

Музей истории Екатеринбурга,
Екатеринбург, Россия

THE ICONOGRAPHY OF COMRADE ANDREI (YAKOV SVERDLOV): A MECHANISM OF SOVIET MYTHMAKING*

Yevgeny Alekseev

Ural Federal University
Yekaterinburg, Russia

Yevgeny Burdenkov

Yekaterinburg History Museum
Yekaterinburg, Russia

The article considers the mechanism underlying the mythmaking of “comrade Andrei” (Yakov Sverdlov), a Soviet chieftain, referring to the art collection of the Ya. M. Sverdlov Museum (presently, the City Museum of Yekaterinburg). Kept in the Scientific Archive of the Museum, instructions and detailed descriptions of paintings ordered as well as transcripts of subsequent discussions attended by the so-called old Bolsheviks and representatives of the Institute of History

* *Citation*: Alekseev, Ye., Burdenkov, Ye. (2016). The Iconography of Comrade Andrei (Yakov Sverdlov): A Mechanism of Soviet Mythmaking. *Quaestio Rossica*. Vol. 4. № 2, p. 45–79. DOI 10.15826/qr.2016.2.158.

Цитирование: Alekseev Ye., Burdenkov Ye. The Iconography of Comrade Andrei (Yakov Sverdlov): A Mechanism of Soviet Mythmaking // *Quaestio Rossica*. Vol. 4. 2016. № 2. P. 45–79. DOI 10.15826/qr.2016.2.158 / Алексеев Е., Бурденков Е. «Иконография» Товарища Андрея (Якова Свердлова) и механизм советского мифотворчества // *Quaestio Rossica*. Т. 4. 2016. № 2. С. 45–79. DOI 10.15826/qr.2016.2.158.

of the (All-) Russian Communist Party (Bolsheviks), artists' commentaries and suggestions along with the opinions and estimations of some officials help trace the process of planning and realization of different art projects, depicting the image and revolutionary activity of Yakov Sverdlov. The status of customers acquired along with their positions, meant that Soviet officials (heads of museums, factories, instructors of regional committees, and CEOs of local agricultural institutions) would solve all the issues, underlying the "production of art". It was them who decided on the themes, plots and images and offered the format and compositions of paintings and their methods of creation; they also chose the appropriate studies and painting versions, controlled the realization and development of the concept and interfered with all the details to their liking. The authors demonstrate that the customers, i.e. representatives of the local authorities had the same tastes and cultural preferences as the public. In their creation of Yakov Sverdlov's iconography, they followed the images and compositional patterns that had already been tested (with paintings depicting Lenin and Stalin) and kept the image of "the chieftain of Ural workers" within the assigned framework. Despite the fact that they observed all the iconographic compositional patterns, the creators (both customers and artists) failed to reach any impressive results in their mythologisation of "the chieftain of Ural workers". The majority of paintings they created were limited to documentary and everyday themes. The customers rejected any artistic allegory, symbolic implications or artistic generalization, aiming at a reconstruction of a real revolutionary life which led to one-sided plots, aiming at a certain reconstruction of "the real revolutionary times", which made Ya. Sverdlov's image inexpressive and dull.

Keywords: 20th century Ural fine arts; socialist realism; Ya. M. Sverdlov; historico-revolutionary painting; socialist realism; mythologisation of power.

Механизм создания мифа о советском вожде Товарище Андрее (Якове Свердлове) рассматривается в статье на примере художественной коллекции Музея Я. М. Свердлова (ныне – Музея города Екатеринбурга). Сохранившиеся в научном архиве музея инструкции и подробные описания заказывавшихся картин, стенограммы последующих обсуждений с участием старых большевиков и сотрудников Института истории ВКП(б), объяснения и предложения художников, мнения и оценки конкретных чиновников позволяют проследить процесс разработки и последующего выполнения произведений, представлявших образ и революционную деятельность Якова Свердлова. Статус заказчиков, обретенный вместе с должностью, обязывал советских чиновников (заведующих музеями, директоров предприятий, инструкторов обкомов, председателей правления местных организаций Союза художников и т. п.) решать вопросы, связанные с «производством искусства». Именно они задавали темы, сюжеты и образы, предлагали формат, композиционное решение картины и технику исполнения, отбирали эскизы и варианты, контролировали процесс развития замысла, вмешиваясь при желании во все детали. Авторы отмечают, что у заказчиков – представителей местной власти были те же вкусы и культурные предпочтения, что и у массовой публики. Они выстраивали иконографию Якова Свердлова по определенным

образцам и композиционным схемам (на примере картин с Лениным и Сталиным), вписывая «вожака уральских рабочих» в отведенные для него рамки. Обозначив все «иконографические» композиционные схемы, творцы (заказчики и художники) добились в плане мифологизации «вождей уральских рабочих» весьма скромных результатов. Большинство созданных картин оказались ограниченными документально-бытовой стилистикой. Заказчики отвергали любой намек на художественную аллегорию, символику или художественное обобщение, желая получить некую реконструкцию «реальной революционной жизни», что привело к заметной однобокости сюжетов, отнюдь не отражающей сложности революционного времени, и к невыразительности образа Я. Свердлова.

Ключевые слова: изобразительное искусство Урала XX в.; социалистический реализм; Я. М. Свердлов; историко-революционная картина; мифологизация власти.

О заказном характере советского искусства написано немало, современные исследователи в основном единодушны в негативной оценке «указующей роли государства», именуя художников, активно исполнявших госзаказ, то халтурщиками, то жертвами системы, споря лишь о допустимых границах компромисса. Так, В. С. Манин, повествуя о событиях, произошедших после постановления ЦК ВКП(б) 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», резюмирует: «Отныне художники творили по расписанию, всякое отклонение от которого считалось недопустимым. Интеллект художника, его редкостный творческий дар были закуплены госучреждениями. Редкий из художников устоял перед соблазном продажи своего творческого труда. Тех же, кто пытался идти независимыми путями в искусстве, почти автоматически исключали: из жизни, из общественного обихода. Тем самым доказывался марксистский тезис В. И. Ленина, что жить в обществе и быть от него свободным нельзя» [Манин, с. 167].

Впрочем, в работе художников «по расписанию», в стабильном заработке, гарантированном государством, видели и несомненную пользу. Это отмечал уже А. В. Луначарский в статье «Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября» (1928). Нарком просвещения был уверен: «Удачной надо признать выставку как начало более или менее крепкой связи между государством и миром художников, связи, которая будет обоюдно полезной. Изобразительные искусства в нашей стране никоим образом не могут нормально развиваться без поддержки государства. Частный рынок вряд ли когда-либо оживет у нас, а общественный рынок нуждается еще в значительной обработке, развитии и определении» [Художественная жизнь Советской России, с. 257–258]. Даже в наше время ряд исследователей придерживается мнения, что благодаря разумным шагам партийного руководства в указанный период была создана «демократическая конкуренция» на госзаказы: «Образование в 1932 г. Союза художников, куда были приглашены практически все бывшие

“попутчики” и даже “классовые враги”, восстановило нормы демократического плюрализма – неотъемлемую часть буржуазной картины мира с его дифференциацией потребителей. Буржуазное искусство, как оказалось, вполне могло существовать и при коммунистическом строе, и все дальнейшее развитие советского официального искусства это подтвердило» [Дёготь, с. 135].

Созданное в 1928 г. Главискусство (Главное управление по делам художественной литературы и искусства) поставило отношения с художниками на регулярную основу: государство финансировало процесс создания произведений, заказывало картины, организовывало выставки готовых работ, поездки художников на заводы и в колхозы. В 1930–1950-х гг. система несколько раз была реорганизована, но механизм взаимоотношений художника и государства оставался прежним. Как писал В. С. Турчин: «Началось плановое производство искусства, порой никому не нужного. Министерство культуры заняло после ЦК партии руководящее положение, потом, с 1934 года, Академия художеств СССР, а также с 1936 года – Государственный комитет по делам искусства. “Комбинаты” по живописи, графике и скульптуре распределяли заказы на создание “тематических работ”: “сказки” для детсадов, “натюрморты” для столовых, “пейзажи” для домов отдыха, “жанровые сцены” для клубов и т. п. “Лишние” работы ссылались в запасники, в провинциальные музеи, а то и просто по окончании финансового года сжигались или разбивались во дворах Союзов и комбинатов» [Турчин, с. 348–349]. Искусствовед видит проблему в бюрократизации художественного процесса, в обезличивании заказчика и неясности художественных задач. При этом возникает невольное ощущение, что государственная машина функционирует сама собой, настроенная и запущенная непосредственно «великим кормчим», она механически поощряет покорных и карает ослушников. На поверку это оказывалось далеко не так. Б. Иогансон считает, что на художников оказывалось гораздо меньше идеологического давления, нежели на деятелей литературы и кинематографа, подозревая, что Сталин был индифферентен к изобразительному искусству¹, «в нем трудно заподозрить истового любителя живописи или скульптуры» [Иогансон, с. 560]. Исследователь культа Сталина в изобразительном искусстве Я. Плампер специально останавливается на проблеме заказчиков и меценатов, замечая, что из всего сталинского окружения «покровителем художников»

¹ После 1917 г. Сталин посетил лишь две художественных выставки в 1926 и 1933 гг. Известен отзыв Сталина, оставленный после посещения 10-й выставки Ассоциации художников революционной России (1926): «В общем, по-моему, хорошо». Художник Е. Кацман зафиксировал в своем дневнике реакцию Сталина на выставку «15 лет Красной армии» (1933): «...Сталин про картины Бродского сказал: “Живые люди”. <...> Остановился Сталин около картины Тихого “Купание красноармейцев”. “Хорошая картина, – сказал Сталин и, обращаясь к Ворошилову, продолжал, – почему хорошая, живое небо, живые люди, живая вода, так нужно делать картины...”» [Плампер, с. 211].

можно назвать лишь К. Е. Ворошилова, который приятельствовал с отдельными мастерами, заказывал батальные полотна и собрал коллекцию картин [Плампер, с. 224–253].

Лозунги, с которыми партийные вожди обращались к художникам, при четкости указаний («Мы должны усилить борьбу за подлинное реалистическое искусство»; «Искусство победоносной страны должно воспитывать пламенные чувства советского патриотизма, любви к великой родине социализма...»; «Народ хочет видеть образные, яркие, красочные изображения своих вождей...» [Агитация за счастье, с. 23–24]) были лишены инструкций, разъясняющих последовательность их выполнения. Конкретные требования к мастерам озвучивали руководители средней руки (директора предприятий, заведующие музеями, инструкторы обкомов, председатели правления местных организаций Союза художников и т. п.), которые были не свободны от контроля сверху, а значит, ограничены в правах, но все же могли высказывать свои личные мнения и оценки, направлять и контролировать деятелей искусства. Плампер, отмечая немало противоречий между заказчиками, особо рассматривает, «кто именно на нижних уровнях властной иерархии имеет право устанавливать советский канон» и определять образ того или иного партийного деятеля (Свердлова, Калинина, Дзержинского и проч.) [Плампер, с. 295].

Статус заказчиков, обретенный вместе с должностью, обязывал чиновников решать все текущие и злободневные вопросы, связанные с «производством искусства». Именно они задавали темы, сюжеты и образы, предлагали формат, композиционное решение картины и технику исполнения, отбирали эскизы и варианты, контролировали процесс развития замысла, вмешиваясь при желании во все детали. От их культуры и вкуса, смелости, толковости или бестолковости зависели порой конечный результат и качество заказной работы. При этом в отношении чиновников к художественным заказам и задачам заметны несогласованность и противоречивость. В мрачное время 1930–1940-х, когда бюрократы любого ранга не были застрахованы от «роковых ошибок» и мучительно старались угадать «правильное» решение, работа с художником обретала особую сложность. Официальные заказчики тяготели к проверенным и безопасным шаблонам, но понимали, что «наверху» от них ждут инициативных предложений «в борьбе за подлинное реалистическое искусство».

Соцреализм как явление идеологическое изначально предполагал строгость и тщательную редакцию заданного текста, но в действительности предлагаемая художникам задача оказывалась невнятной, порой эскизной, с явными лакунами в прочтении сюжета. В силу этого оказывалась возможна личная интерпретация заданной программы. Но как бы ни поступил мастер, остался ли в жестких рамках заказа или художественно развил предложенный «тезис», продемонстрировал послушание или своеволие, ответственность за работу полностью ложилась на него.

Механизм создания произведений в рамках госзаказа можно рассмотреть на примере художественной коллекции Музея Я. М. Свердлова². Собрание картин о революционной деятельности Товарища Андрея, созданных в 1930–1980-х гг., насчитывает 27 работ (имеются также графические и скульптурные произведения). Сохранившиеся в научном архиве музея инструкции и подробные описания заказываемых картин, стенограммы обсуждений с участием старых большевиков и сотрудников Института истории ВКП(б), объяснения и предложения художников, мнения и оценки конкретных чиновников позволяют проследить процесс разработки и последующего выполнения произведений, представляющих образ Свердлова.

«Требовалось поднять музей идейно»: картина как документ эпохи

Вальтер Беньямин, посетивший Третьяковскую галерею во время пребывания в Москве в январе 1927 г., писал: «И эти стены, заполненные повествующими картинами, изображениями сцен из жизни самых разных сословий, превращают галерею в огромную детскую книгу с картинками». Сообщая о значительном числе посетителей, Беньямин отмечает, что экспозиция состоит из картин «в духе буржуазной живописи», но близка и привлекательна простому народу своей доходчивостью. Философ размышляет о том, что «художественное воспитание (как это очень хорошо дает понять Пруст) осуществляется вовсе не приобщением к “шедеврам”. Ребенок или пролетарий, занимающийся самообразованием, с полным правом считает шедевром совсем не то, что коллекционер. Значение таких картин преходяще, но очень основательно...» [Беньямин, с. 114–115].

Партийные вожди желали превратить в «книгу с картинками» любой музей и любое выставочное пространство. Отношение к изобразительному искусству было ограничено идеологической целесообразностью и агитационными задачами. Как только в городе Свердловске, носящем имя «великого организатора, одного из первых соратников Ленина-Сталина», появляется посвященный ему музей, остро встает проблема с экспонатами. Копии документов и фоторепродукции наряду с многочисленными вещами, принадлежавшими Свердлову либо его родственникам и товарищам по борьбе, не производили особого впечатления на массы и не демонстрировали яркой картины жизни великого революционера. Крупноформатные живописные иллюстрации были необходимы не только как украшение экспозиции, они становились главным итогом всей работы по сбору информации о Я. Свердлове и переработке этих материалов в системе представлений об истории ВКП(б).

² Мемориальный музей Я. М. Свердлова в Свердловске (Екатеринбурге) возник в 1940 г. как филиал Уральского областного музея революции, через три года был преобразован в самостоятельную структуру. В 1950 г. получил наименование «Государственный мемориальный музей имени Я. М. Свердлова». Закрыт в 1991 г., на его основе создан Музей истории Екатеринбурга.

Во главе учреждений культуры стояли непрофессиональные, но преданные партии люди. Их представления о направлении работы музея отражены в сохранившихся воспоминаниях директора Музея Я. М. Свердлова М. И. Клепинина³:

Требовалось поднять музей идейно... наладить научную работу... Требовалось особое внимание обратить на сбор материалов на Урале. <...> Наполнили музей 80 экспонатами, написали две картины: «Подпольная партийная школа, организованная Я. М. Свердловым», «Ленин, Сталин и Свердлов в кабинете В. И. Ленина». Пишется картина «Первое выступление Я. М. Свердлова в 1905 г.»... Восстановили комнату, в которой была организована Я. М. Свердловым подпольная школа агитаторов-пропагандистов большевиков [ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 56. Д. 1013. Л. 7об].

Взяв на себя роль заказчика, руководство музея столкнулось с серьезной проблемой по разработке образа Свердлова. «Вожак уральских рабочих» выглядел далеко не эффектно, гражданская жена Якова Михайловича К. Т. Новгородцева-Свердлова, описывая свое первое впечатление от встречи с ним, замечает:

Внешний вид юноши ничем на первый взгляд не привлекал внимания. Был он среднего роста, стройный, подтянутый. Густые волнистые черные волосы упрямо выбивались из-под слегка сдвинутой на затылок кепки. <...> Все на нем было поношено, но выглядело чисто и опрятно [Свердлова, с. 9].

Товарищи по борьбе отмечали небольшой рост и худощавость Свердлова, а также его аккуратность, недаром Сталин именовал его чистюлей [Хрущев, с. 59]. Серая внешность для революционера-подпольщика скорее достоинство, но для государственного деятеля, образ которого должен тиражироваться, серьезный недостаток, и советские художники немало потрудились над «сакрализацией» фигур вождей, в которых визуализировались их выдающиеся качества.

Качества, которыми, по воспоминаниям жены и соратников, обладал Свердлов, могли быть приписаны любому партийному вождю и борцу революции: великолепная память – «стоило ему раз встретиться с человеком, как образ нового товарища отчетливо запечатлевался в ней на многие годы», интуиция и проницательность – мог «с первого

³ Клепинин Михаил Ильич (1902–1970) – директор Мемориального музея Я. М. Свердлова (1945–1950). Родился в деревне Лягушино Ирбитского уезда в крестьянской семье, был батраком (1910–1919). Участник Гражданской войны. В 1921 г. вернулся в родную деревню, занимал должности председателя колхоза, избача, председателя сельсовета (1928–1934). Учился в Высшей сельскохозяйственной школе (1934–1937), работал инструктором-лектором Союза воинствующих безбожников в Свердловске (1937–1940). С 1941 г. – в рядах РККА, политрук. Оперуполномоченный УН КГБ Свердловска (1943–1945). В 1945 г. назначен директором Мемориального музея Я. М. Свердлова. После увольнения работал учителем истории в школе рабочей молодежи, затем преподавателем труда в школе г. Сысерти.

взгляда определить сущность, наклонности, способности человека», любовь к трудящимся – «беспрестанно общался с рабочими, не только учил их, но и сам постоянно учился у передовых рабочих». Кроме того, «товарищ Андрей» «чуток и внимателен к товарищам», «прям и правдив», «мужественно переносил все невзгоды и лишения» и поражал необычайной скромностью и простотой. Главное же достоинство – это «исключительное внимание к ленинским указаниям». И характеристика близкого человека завершалась абсолютно общей фразой, что «борьба за интересы трудящихся, за дело партии была целью и смыслом всей жизни Якова Михайловича, в этой борьбе он находил свое счастье» [Свердлова, с. 15, 20, 21]. Более конкретно и выразительно описывают поведение и характер председателя ВЦИК товарищи по партии. «Внутреннего огня в нем, конечно, было много, но внешне это был человек абсолютно ледяной. Когда он был не на трибуне, он говорил неизменно тихим голосом, тихо ходил, все его жесты были медленны», – замечал А. В. Луначарский [Луначарский и др., с. 322].

Симпатизировавший Я. Свердлову Л. Д. Троцкий вспоминал, что тот «был невысокого роста, очень худощавый, сухопарый, брюнет с резкими чертами худого лица. Его сильный, пожалуй, даже могучий голос мог показаться не соответствующим физическому складу. В еще большей степени это можно бы, однако, сказать про его характер. Но таково могло быть впечатление лишь поначалу. А затем физический облик сливался с духовным, и эта невысокая худощавая фигура со спокойной, непреклонной волей и сильным, но не гибким голосом выступала как законченный образ» [Там же, с. 334–335]. Также Троцкий рассказывает, что именно Свердлов ввел в 1917 г. среди большевиков моду на кожаную «форму», появляясь в общественных местах в «облачении черной кожаной брони» [Там же, с. 335]. С легкой руки Свердлова кожаные тужурки с брюками, крагами и картузами, предназначавшиеся в годы Первой мировой для механизированных войск, авиации, экипажей броневиков, бронепоездов и самокатчиков, стали фирменной одеждой комиссаров и чекистов.

Интеллигентная внешность товарища Андрея, его subtilность и неизменное пенсне придавали ему сходство с земским деятелем царского режима, что мешало художникам выразить его «внутренний огонь». Зрители легко могли спутать изображение председателя ВЦИК с тем же Троцким: та же буйная прическа, пенсне, борода клинышком. Возможно, поэтому Свердлова старались изображать спокойно-рассудительным, с мягким взглядом чуть печальных глаз, в отличие от динамично-резкого, с ироничным или сердитым прищуром председателя Реввоенсовета.

Образ Товарища Андрея в изобразительном искусстве поначалу складывался спонтанно. На картинах столичных мастеров он занимал почетное место в окружении Ленина, и авторы были озабочены лишь его внешней узнаваемостью. Более полновесная характеристика Свердлова появится в популярных историко-революционных кинофильмах конца

1930-х гг. «Выборгская сторона» (1938, режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг) и «Ленин в 1918 г.» (1939, режиссер М. Ромм). Значение Товарища Андрея в официальной партийной истории демонстрировал и художественный фильм «Яков Свердлов» (1940, режиссер С. Юткевич). В этих фильмах Свердлову отведена роль верного «адъютанта» Ильича, исполнительного и заботливого, но не самостоятельного и в меру пассивного, что еще больше подчеркивает образ деятельного, уверенного в себе Сталина, который и реализует все замыслы вождя мирового пролетариата. Но сам факт того, что Свердлов наряду со Сталиным и Дзержинским представлял на киноэкране ленинское окружение, символизировал его высокий статус в исторической партийной иерархии, а кинематографическая фигура председателя ВЦИК, созданная актером Л. Любашевским, стала основой для всех художников, работавших впоследствии над образом Товарища Андрея.



Ленин в 1918 году. Кадр из фильма.
Реж. М. Ромм. В роли Я. Свердлова –
Л. Любашевский. 1939

Lenin in 1918. A film still.
Director M. Romm. L. Lyubashevsky
as Ya. Sverdlov. 1939

«Научная разработка картин»: сюжет в представлении заказчика

В архиве Музея Екатеринбурга (бывшего музея Я. М. Свердлова) сохранился уникальный комплекс документов – инструкции, разработанные директором Клепининым для художников (апрель-май 1947). Чиновник использовал форму технических заданий и, по всей видимости, отталкивался в своих указаниях от конкретных образцов, высокопарно назвав свои наставления «научной разработкой» (прил. 1–10). Его инструкции малограмотны, стилистически корявы, а порой сумбурны, в них отсутствует единая система подачи материала – одни тексты начинаются с указания размеров предполагаемого полотна, другие – с поверхностного описания революционных событий, напоминающего школьные рефераты: «Приезд Я. М. Свердлова 1905 г. осенью на Урал в г. Екатеринбург – это был не простой приезд Я. М. Свердлова...»

Бывший оперуполномоченный УНКГБ (управления Народного комиссариата государственной безопасности) Клепинин имел опыт в проведении оперативно-розыскных мероприятий, поэтому и свою деятельность на посту директора музея начал со сбора сведений о биографии Свердлова. При музее был создан ученый совет, куда

вошли «старые большевики» и сотрудники Института истории ВКП(б). Клепинин опрашивал свидетелей, просматривал опубликованные воспоминания и документы, отбирая факты, которые казались ему важными и художественно выразительными, поэтому инструкции местами напоминают официальный протокол с места происшествия, правда, довольно бестолковый: автор делает акцент на отдельных малозначимых деталях и художественно невыразительных моментах. В одной из них отмечено:

Показать в картине, что Свердлов выступает с крыльца заводской конторы, высота крыльца от земли 1 метр. Я. М. Свердлов стоит между двух колонн, а всего четыре колонны, здание одноэтажное.

В другой зафиксировано:

Со стороны Я. М. Свердлова показать три простых стула, по ту и другую сторону стола длинные скамьи и против Свердлова три стула⁴.

Упоминается, что на Товарище Андрее был пиджак в мелкую полоску, что после выступления в Реже «старичок» Баракшин «свез Я. М. Свердлова в коробе с навозом», что во время митинга боевой дружины Свердлов выступал возле «толстой березы».

Клепинину кажется чрезвычайно важным дать художнику пространственную ориентировку, указать стороны света и направления движения:

«Изобразить Я. М. Свердлова стоящего на глыбе лицом на восток...», «Я. М. Свердлов обращен лицом на юго-восток, перед ним вся масса...», «Показать массу с запада, юга и севера на ногах, с востока разнообразно...», «у камня Я. М. Свердлов, лицом на восток, без фуражки, фуражка в левой руке...».

То, что во время различных выступлений Товарищ Андрей поворачивается лицом именно «заре навстречу», подается как документальный факт. Директор музея не думал о том, как художник сможет показать, куда именно смотрит «вожак уральских рабочих», и смогут ли зрители сориентироваться на картинной плоскости и понять символику представленной ситуации.

Не менее важным для Клепинина является указание на время происходящего события:

«В картине показать ясный осенний день, полдень», «Показать теплый осенний день, 10 час. утра (сентябрь)», «Время – весна 10–11 часов дня, день ясный (май)».

⁴ Здесь и далее цитаты из архивных источников приводятся без изменений, с сохранением стиля, орфографии и пунктуации оригинала.

В инструкциях немало цифр, которые демонстрируют масштабность революционных мероприятий:

«На собрании присутствовало 480 чел.», «присутствовало около 2000 чел.», «на подпольном собрании присутствует около 200 человек», «присутствовали рабочие в количестве пятидесяти человек», «на сидениях изобразить слушателей преимущественно рабочих, один-два гимназиста, человек 30–35».

Директор требует от художников точности во всем, порой определяет и расстояние между объектами и персонажами: «по левую сторону Свердлова в метрах пяти старик-дружинник держит красный флаг». Он желает, чтобы автор живописного полотна показал «поляну, которая обозначала круг среди соснового леса, круг поляны 70 м в диаметре».

В разработках Клепинина оговорены позы и жесты персонажей. На революционных мероприятиях под открытым небом Свердлова предписывается изображать с вытянутой вперед правой рукой, в левой он должен держать фуражку. На конспиративных квартирах Товарищ Андрей может вести себя более естественно; так, предлагается представить его с карандашом в правой приподнятой руке.

Необходимо было передать портретное сходство не только «вожака», но и его уральских соратников, чьи личности удалось установить: «Показать... около Я. М. Свердлова актив: Ермаков, Порошин, Барахнин, Черепанов, Вилонов, Батулин, Клавдия Тимофеевна⁵, Авейде, Митюнины». Важно и правильно разместить персонажей, не перепутав, кто где стоял или сидел:

За круглым столом в середине Я. М. Свердлов, по правую сторону его любимец – активный член партии Черепанов, в ряд с Черепановым Авейде, в ряд с Авейде Клавдия Тимофеевна – это неразрывные подруги. Далее разместить три человека из отвлеченных рабочих. По левую сторону от Я. М. Свердлова – Сыромолотова, Батурина, Вилонова и трех отвлеченных фигур.

Клепинин пытается описать и переживания подпольщиков во время выступления партийного лидера:

Черепанова изобразить за работой писания решения заседания. Авейде серьезно смотрит на Свердлова и с большой внимательностью слушает. Клавдия, упершись одной рукой в стол, повернув лицо в сторону присутствующих, выражает этим жестом серьезность выступления Свердлова. Сыромолотова показать с раскрытой книгой, указывающим пальцем на строку, повернув лицо к Свердлову, как бы этим самым вы-

⁵ Супруга Я. М. Свердлова Клавдия Тимофеевна Свердлова (урожденная Новгородцева).

ражающим восхищение глубокой политической мысли марксистско-ленинской теории в выступлении Я. М. Свердлова. Батурина показать облокотившимся на стол, подпершим рукой голову, повернув голову в сторону Свердлова, с затаившим вниманием слушает Свердлова не отводя с него глаз. Вилонов пишет в маленькую книжку из выступления Свердлова, повернув голову в сторону Свердлова.

Здесь автор инструкций отходит от стиля официального протокола, стремясь к личной интерпретации сюжета.

Наряду с дотошными описаниями «реальной картины революционных событий» в инструкциях ставятся задачи по выявлению «сакральной» сущности Товарища Андрея:

Показать пламя путеводной звезды в то время на Урале в лице Я. М. Свердлова, как негибаемого ленинца не щадя своей жизни для блага революции.

Автор «научных разработок» не понимал ни специфики изобразительного искусства, ни художественных задач и крайне смутно представлял себе композиции предлагаемых сюжетов, большинство его указаний либо невыполнимы, либо бессмысленны. Но малограмотный провинциальный чиновник среднего звена верил в чудодейственную силу циркуляров, с помощью которых создаются произведения соцреализма, и требовал от художников их неукоснительного соблюдения.

«Откуда вы взяли такого Свердлова, у нас такого не было...»: взаимоотношения заказчика и художника

Начало коллекции живописных полотен было положено двумя картинами В. С. Зинова⁶. Одна из них – «Свердлов за письменным столом. Председатель ВЦИК» (1930-е) – экспонировалась еще в Уральском областном музее революции, другая – «Посещение Лениным больного Свердлова» (1940) – была написана специально к открытию музея. Первое полотно точно воспроизводило фотографию председателя ВЦИК в рабочем кабинете. Художник старательно перенес на холст все детали обстановки и «раскрасил» композицию в зеленовато-охристой гамме. Но сам фотографический «исходник» явно неудачен для демонстрации образа вождя: на снимке Свердлов с печально-отчужденным видом сидит, отвернувшись от письменного стола с бумагами, в его фигуре чувствуются вялость и усталость. Цветное воспроизведение лишь усилило ощущение тоскливости и неясности.

Живописная этюдность второй картины не совсем вяжется с ее трагическим содержанием – изображены последние минуты жизни

⁶ Зинов Виктор Семенович (1908–1991) – живописец. Учился в Уральском художественном техникуме у Е. О. Машкевича, В. А. Синайского (1923–1927). Работал в Уральском областном музее революции и в редакции газеты «Уральский рабочий».

«выдающегося революционера», однако все представлено подчеркнуто буднично: белоснежные простыни, врач в белом халате – руки в карманах. Свердлов столь же отрешен и безучастен, а в лице Ленина, изображенном в профиль, трудно прочесть какие-либо чувства и эмоции.

Последующие полотна для музея художники пишут уже по инструкциям, разработанным Клепининым. Директор требует в первую очередь показать место Свердлова в партийной иерархии, заказывая живописцу П. А. Воинкову⁷ картину «Свердлов, Ленин и Сталин в кабинете» (1947), предложив ему «художественно выразить беседу товарищеского разговора в содружестве трех вождей революции по укреплению нашего многонационального государства и по укреплению большевистской партии» (прил. 10).

Заданный Клепининым сюжет по тем временам был рискованным и требовал особо взвешенного подхода даже к второстепенным деталям. Как замечает Я. Плампер: «Как всегда, важнейшим вопросом в советских искусствоведческих дискуссиях являлись отношения Сталина с другими персонажами на художественных репрезентациях. Например, к 1949 г. стали каноном изображения Сталина, слушающего Ленина с глубоким вниманием и уважением – обязательно в бесконфликтной гармоничной ситуации, но ни в коем случае не с подчиненной позиции школьника» [Плампер, с. 296]. Клепинин полагает, что будет правильно

...поместить В. И. Ленина в середине, у стола, сидящего в кресле, со слегка повороченной головой в сторону И. В. Сталина. И. В. Сталина показать в сидячем виде в кресле по левую сторону В. И. Ленина с выражением лица, излагающего свою серьезную мысль. Я. М. Свердлова показать в картине по правую сторону В. И. Ленина, сидящего в кресле, профилем к тов. Сталину с выраженным лицом внимательного выслушивания т. Сталина.

Далее в инструкции следуют фразы: «Сходства лиц применительно к тому времени», «Одежда согласно данным о том времени», «Кабинет и всю обстановку в нем взять то, что сейчас есть в музее В. И. Ленина». Таким образом, в случае каких-либо исторических неточностей или ошибок вся ответственность перекладывается на плечи художника. «Научная разработка» завершается требованием: «Рамки, багет шириною 15 см».

Для посредственного рисовальщика Воинкова, не набившего еще руку на портретах вождей, представить сюжет в плакатном духе – лучший выход из положения. Хотя и это удалось ему не в полной мере, живописное решение откровенно примитивно.

На первом плане – плоскость стола, обтянутого зеленым сукном, с аккуратно расставленными письменными принадлежностями

⁷ Воинков Павел Архипович (1918–1993) – живописец. Окончил Пермское художественное училище (1938).

и разложенными бумагами. Вожди на фоне книжных полок выглядят мелко, непродуманность цветового решения приводит к дробности и аляповатости. Забавно выглядит симметричное расположение персонажей: фигура Ленина в центре представлена почти в фас («со слегка повороченной головой»), на одинаковом расстоянии от Ильича восседают Свердлов и Сталин, ведущие, судя по всему, неторопливую беседу. Композиция картины напоминает иконографическую схему ветхозаветной Троицы. Это ощущение усиливается благодаря соблюдению принципа изокефалии и торжественной геральдичности первого плана, где вместо чаши с головой тельца (прообраз крестной жертвы) изображен письменный прибор (инструмент вождя).

Художнику удалось остаться в рамках инструкции, но «художественный» результат несколько обескуражил заказчиков. В протоколе расширенного заседания ученого совета отмечено, что председатель художественного совета С. А. Иванов критически отнесся к «творению» Воинкова:

Слишком яркие цвета даны столу, книгам, необходимо поработать над лицом Ленина. Картина написана удовлетворительно, после исправления недостатков картину можно экспонировать [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 1. Л. 8].

Присутствующие отметили, что у Ленина слишком рыжие волосы, а поза Свердлова слишком напряжена. В итоге было решено признать картину удовлетворительной и после исправления указанных недочетов поместить в музейную экспозицию. Даже чувствуя, что с картиной «что-то не так», доморощенные эксперты не могли понять, в чем проблема, и уж тем более объяснить это художнику. Вполне вероятно, что придирки и замечания члены ученого совета высказывали «на всякий случай», чтобы впоследствии их не обвинили в утрате бдительности. Умеренная оценка работы не помешала Воинкову получить внушительный заказ на 14 картин.

Написанное им вскоре полотно «Свердлов проводит занятия в подпольной школе пропагандистов-агитаторов, 1905 год» (1948) тоже основывалось на инструкции не терпящего любой самостоятельности директора Клепинина. По заданию необходимо было «разместить людей в картине так: Свердлов на ногах за столом излагает лекцию. Он в пиджаке и черной рубашке. Перед ним исписанная бумага, левой рукой оперся на стол, жестикулируя правой рукой, подчеркивающей главные моменты в его изложении» (прил. 9). Кроме того, перечислены ближайшие сподвижники, названо общее число слушателей и поясняется, что сиденья сделаны из досок, «положенных на бакланы». Как и желал заказчик, художник изображает три окна, занавешенные красными полотнищами, лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» на красной материи, портрет Карла Маркса в простенке и даже «свечу в бутылки» на столе. Исполнительность

живописца, правда, не повысила художественного качества картины. Зритель видит в основном спины и затылки слушателей – невыразительных статистов. Свердлов «в пиджаке и черной рубашке» с расплывчатым лицом – трафаретный типаж лектора-подпольщика.

Не остался без работы и Зинов. По заказу руководства музея он выполняет холст «Выступление Свердлова на I свободной Уральской конференции РСДРП(б) в 1917 г.» (1948). Уровень его мастерства заметно выше, нежели у Воинкова, но это не уберегло его от критики. Сославшись на мнение вдовы Свердлова, старый большевик Д. Наранович авторитетно уточнял:

...Вместо того, чтобы Яков Михайлович был подтянутым, он растрепанный. Он был не такой и в президиуме он редко был. Во время конференции он как-то сбоку стоял, всех осматривал, изучал и, в частности, с места и доклады делал, помню доклад о международном положении [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 1. Л. 34].

Инструкции Клепинина оказались далеко не полными по части информативного материала, и члены ученого совета – ветераны революционного подполья и живые свидетели деятельности Свердлова всегда имели повод придраться и заявить, что исполненная сцена не соответствует исторической правде. Для многих представителей «старой гвардии» подобная деятельность оставалась последней возможностью заявить о своей значимости в революции, и они обсуждали заказные картины с особой щепетильностью.

Старый большевик И. П. Павлов⁸ на одном из заседаний откровенно заявлял:

Я картину – выступление тов. Свердлова у Каменных Палаток – забраковал, отказался ее принять. Спрашиваю, что это за картина? Это, говорит, выступление Я. М. Свердлова на массовке. Спрашиваю, который из них. А вот стоит, выступает. Никакого сходства. Спрашиваю, откуда вы взяли такого Свердлова, у нас такого не было. Не обязательно, говорит, нужна точность. <...> Пришлось спорить. <...> Небрежно относятся к историческим документам, небрежно обращаются с историческими людьми, не говоря уж о наших вождях [Там же. Л. 32].

Ведущую роль среди членов ученого совета играла К. Т. Новгородцева-Свердлова, с мнением которой должны были считаться все. Вдова желала, чтобы в любой ситуации Товарищ Андрей был представлен опрятным и сдержанным:

⁸ Павлов Иван Петрович (1889–1959) – советский партийный деятель. Член РСДРП с 1906 г., участник боевых организаций народного вооружения при Уфимском комитете РСДРП. Участник Гражданской войны на Урале. С 1932 г. работал на различных должностях в банках Свердловска, в отделе искусств при обкоме ВКП(б) (1940–1941), в штабе УРВО (1941–1945). Член ученого совета Музея Я. М. Свердлова (1945–1955).

Зачем нам иностранцам, – а в этом музее бывают иностранцы, – показывать товарища Свердлова в таком неприбранном виде? Я. М. сидит, несколько развалившись, в такой расслабленной позе, распахнутый, без пояса, вот на это я очень крепко обращаю внимание. <...> Когда Я. М. переходил из тюрьмы в тюрьму, он имел смену белья, у него была смена рубашек, он имел узелок с собой, и никто никогда здесь в Свердловске не скажет, что Я. М. приходил на какое-нибудь собрание грязный, в разорванной рубашке, запущенный... И, если он встречал когда-нибудь немножко распущенного товарища, безразлично в ссылке ли, в вагоне по этапу, в тюрьме, он ему говорил, у меня есть иголка и нитка, пришей себе пуговицу, так ходить нельзя [Архив МИЕ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 6. Л. 9–10].

Болезненно отреагировала Клавдия Тимофеевна и на собственное изображение в сюжете полотна «Арест Я. М. Свердлова и К. Т. Новгородцевой в Перми в 1906 году». Хотя картина обсуждалась и проходила «контрольные этапы», холст переделывался несколько раз, менялись художники, ее героиня каждый раз находила новый повод для недовольства:

Я здесь обращаю внимание на одну фигуру, эту женщину, которая изображает меня. Она здесь изображает (извините за грубость выражения) растерявшуюся тетю, провинциалку, буржуазную хозяйку. Фигура Якова Михайловича более или менее удалась. Я считаю, что мне тут не повезло, мягко говоря. Это мелочь. Я должна оговориться: эту картину (арест) мне показывали, и по моим указаниям товарищ художник ее исправлял. Сомневаться в искренности этой работы было бы непозволительно с моей стороны. Он исправил, и когда я поглядела, то вижу, что она недостаточно хороша [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 1. Л. 27].

После этого картину отправили на доработку Г. А. Мелентьеву⁹, и художник постарался придать боевой подруге Свердлова более решительный вид и выразительную внешность.

Как правило, консультанты ограничивались придирадками к сюжетной линии, деталям одежды, позам и жестам героев и не касались живописных приемов или манеры исполнения. Только единожды представитель Горсовета Л. Г. Брейвель посчитал, что в сцене ареста «следовало дать Свердлова и Новгородцеву в светлых тонах, а полицейский и шпиков дать в темных тонах» [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 11. Л. 40].

Деятельный Клепинин, желавший поставить производство картин о жизни Свердлова на поток, организует в 1950 г. встречу старых большевиков с художниками, чтобы последним стало понятно, как «подлинно верно изображать в художественном искусстве Якова Михайловича,

⁹ Мелентьев Герман Александрович (1888–1967) – живописец. Учился в Казанской художественной школе у Н. И. Фешина и П. П. Бенькова (1909–1915), затем в Высшем художественном училище при Императорской академии художеств у В. Е. Маковского (1915–1918). Преподавал изобразительное искусство в Кунгуре (1918–1931), в Пермском художественном училище (1931–1935), затем в Свердловском.

как лучше произвести образ Я. М. Свердлова, соратника Ленина-Сталина, который вместе с Лениным-Сталиным укрепляли и воспитывали Ленинскую большевистскую партию...» [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 9. Л. 31–32]. По мнению директора, все проблемы будут решены, когда соратники подробно объяснят и передадут «жесты, поведение Я. М. Свердлова, приемы его на собраниях, на митингах, в выступлениях, быту» [Там же]. Присутствовавший на мероприятии председатель Свердловского отделения Союза художников Д. М. Ионин¹⁰ отметил «в порядке самокритики», что работа, проведенная художниками «по созданию настоящего, действительного образа Я. М. Свердлова» не удовлетворяет ни их самих, ни зрителей, заверив присутствующих, что каждый художник «сильно вырос за 10–15 лет и хочет создать такую картину, чтобы она отвечала требованиям, которые предъявляют сейчас партия и правительство в последних идеологических постановлениях ЦК партии» [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 9. Л. 33–34].

Художники действительно были заинтересованы в сотрудничестве с музеем, каждый из них желал получить заказ на картину и был готов при необходимости не раз переделывать и исправлять свое детище. Это послушание объясняется не влюбленностью в «несгибаемого ленинца» и не верой в «указующую роль» партийных консультантов, а трудными условиями существования мастеров искусства в уральской провинции. Заказ сулил неплохой заработок, кроме того, наличие работы в музейном собрании повышало статус художника в глазах общества. Хорошо понимая это, Клепинин не скупится на обещания, заявляя, что музей имеет право «приобретать непосредственно у художников уникальные картины. Если художник написал хорошую вещь, только утвердить ее на Совете и будем покупать, пусть 10, 20, 30 тыс. стоит, мы будем покупать» [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 9. Л. 70–72]. Ради этого стоило терпеть косноязычные инструкции и придирки идейных борцов за светлое будущее.

**«Внутреннего огня в нем, конечно, было много,
но внешне это был человек абсолютно ледяной...»:
невывразительный образ героя**

Художник Н. Г. Чесноков¹¹, подчеркивающий в своих мемуарах политическую неангажированность и неприязнь к советским

¹⁰ Ионин Давид Маркович (1916–1987) окончил Свердловское художественное училище (1940). Председатель правления Свердловской организации Союза художников СССР, возглавлял вечернюю школу художников-оформителей при Союзе художников, руководил изостудией при Окружном доме офицеров; избирался в Свердловский горком КПСС и Областной совет народных депутатов (1950–1960).

¹¹ Чесноков Николай Гаврилович (1915–2004) учился в Ленинградском художественно-педагогическом училище (1937–1939), Ленинградском государственном художественном институте им. И. Е. Репина (1939–1941) и в Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова (1944–1947). Преподавал в Свердловском художественном училище.

чиновникам, вспоминает о заказной работе для музея Свердлова с явным удовольствием:

Член правления Союза и член художественного совета, молодой еще, но в Свердловске признанный художник Олег Дмитриевич Коровин настоял, чтобы мне передали заказ на картину для музея Якова Михайловича Свердлова. Это должна была быть многофигурная композиция с историческими персонажами во главе с Я. М. Свердловым. <...> Надо было иметь немало смелости, чтобы взяться за столь сложную по задаче картину. Но я обрадовался заказу и не сомневался, что справлюсь с ним. Добрейшая Антонина Григорьевна¹² предоставила мне крохотное, но отдельное помещение в музее, и там в сорок восьмом и в сорок девятом годах с увлечением и страстью мучился я над первой в моей жизни сложной картиной. <...> Больше года бился над этим холстом и все-таки осенью сорок девятого отважился представить свой труд на суд художественного совета. Картину приняли! Больше того, она произвела сильное впечатление на художников, очевидно, потому, что картинщиков в свердловском Союзе было всего несколько человек. За эту картину в 1950 г. меня перевели из кандидатов в члены Союза художников [Чесноков, с. 146–147].

Первый опыт Чеснокова «Выступление Свердлова на Каменных Палатках с призывом к вооруженному восстанию» (1951) был признан удачным, хотя заметно, что художник с большим увлечением живописал каменные породы, нежели участников революционного собрания. Розовощекие лица собравшихся этюдно-условны, а Свердлов в белой рубашке (естественно, с указующим жестом и фуражкой в кулаке) выглядит шаблонно. Чувствуется, что в своей работе над образом «лидера уральских большевиков» мастер ориентировался на памятник Свердлову (1927, скульптор М. Я. Харламов), но, скорее всего, именно старательно-ученический характер полотна понравился членам ученого совета. В следующей картине «Заседание екатеринбургского комитета РСДРП(б) 19 октября 1905 года» (1951) Чесноков попытался дать более точные портретные характеристики главных персонажей. Консультанты отметили узнаваемость образов Н. Вилонова, К. Новгородцевой, М. Авейде, Н. Батурина и особенно то, что художнику удалось передать на лицах присутствующих «восхищение глубокой политической мысли марксистско-ленинской теории в выступлении Я. М. Свердлова» (прил. 6).

Благодаря деятельности Клепинина Музей Я. М. Свердлова обрел в 1950 г. статус государственного, что дало ему большие финансовые возможности, но и усилило контроль со стороны местной партийной элиты. Самого директора в этом же году уволили, якобы «за растрату».

¹² Имеется в виду Деменева Александра Георгиевна (1897 – после 1958) – директор Музея Я. М. Свердлова (1950–1958). Окончила педагогический факультет Пермского государственного университета (1927). Работала преподавателем истории в школах Пермской области (1927–1931), инспектором ГорОНО Свердловска, директором ТЮЗа (1937–1945), сотрудником в отделе искусств при Свердловском горсовете (1945–1948), инструктором отдела пропаганды и агитации (1949).

Новое руководство сохранило уже устоявшуюся практику работы с художниками, с помощью сотрудников Института истории ВКП(б) был написан новый тематико-экспозиционный план и подготовлены технические задания. К разработке сюжетов картин привлекали и научных специалистов из Музея революции СССР. По мысли партийных инструкторов, главной темой экспозиции должно было стать отражение того, «что Свердлов глубоко изучал марксистско-ленинские произведения, воспитывался под руководством Ленина и Сталина» [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 11. Л. 29]. По заказу музея Б. В. Витомский¹³ пишет картину «Я. М. Свердлов изучает работу В. И. Ленина “Материализм и эмпириокритицизм” в екатеринбургской тюрьме» (1951). Было учтено и мнение К. Т. Новгородцевой-Свердловой, которая утверждала:

Книга эта имела для уральских большевиков особую, ни с чем не сравнимую ценность. Она была прислана лично Лениным И. А. Теодоровичу, сидевшему вместе с Яковом Михайловичем. В тюрьму книга передавалась в расшитом виде, отдельными тетрадами, и тюремная администрация, ровно ничего не поняв по своему невежеству в мудрой ленинской работе, беспрепятственно пропустила ее в камеру. Яков Михайлович читал и перечитывал «Материализм и эмпириокритицизм» без конца. В ленинском труде он находил исчерпывающий ответ на наиболее сложные вопросы философии, убедительные аргументы для споров с противниками марксизма [Свердлова, с. 100].

Старый большевик и сокамерник Свердлова Н. М. Давыдов¹⁴ проконсультировал живописца по поводу тюремного интерьера и бытовых сторон жизни заключенных. Основываясь на указаниях очевидца, художник выстроил композицию, которая и была утверждена. Товарищ Андрей изображен в штатской одежде, сидящим на койке (в екатеринбургской тюрьме, судя по воспоминаниям, царили либеральные порядки); возможно, поэтому его спокойная поза и открыто разложенные листы книги не вязались с представлениями советских зрителей о царских тюрьмах. Да и сам Свердлов напоминает больше земского учителя, проверяющего тетрадки, нежели страстного революционера, который «не жил, а горел ярким пламенем».

Желание добавить страсти в революционную биографию Свердлова вызвало сюжет картины Б. В. Волкова¹⁵ «Побег Свердлова из

¹³ Витомский Борис Михайлович (1918–1975) – живописец. Окончил Свердловское художественное училище (1947).

¹⁴ Давыдов Николай Михайлович (1890–1963) – советский партийный деятель. Член РСДРП(б) с 1906 г. Находился в Екатеринбургском тюремном замке совместно со Свердловым, оставил воспоминания об этом периоде. После Февральской революции – член Исполнительного комитета Екатеринбургского городского совета. Активный участник Гражданской войны, затем директор Верх-Исетского завода (1919–1924, 1927–1930). В 1930-х гг. работал в трестах «Уралмет», «Востоксталь».

¹⁵ Волков Борис Васильевич (1918–1979) – живописец. Учился в Свердловском художественном училище (1937–1939). Окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина (1951).

Нарыма» (1956). Художник изображает борьбу революционеров с разбушевавшейся стихией, уделив особое внимание романтично-мрачному пейзажу. Но хотя автор полотна детально знал историю побега (лодка перевернулась посреди Оби, беглецы плыли в ледяной воде, пока их не спасли местные рыбаки), он не смог или не захотел придать образу товарища Андрея предельное героическое напряжение. Даже в минуту смертельной опасности, среди свинцовых волн Оби лицо партийного вождя остается спокойным, а движения кажутся медлительными.

И. Голомшток в известной работе «Тоталитарное искусство» приводит ряд композиционных схем, которые и определяли иконографию вождя: «вождь – вдохновитель и организатор побед», «вождь – мудрый учитель» и более трогательная тема «вождь – человек (или друг детей...)» [Голомшток, с. 212–213]. В эти схемы укладываются все разработанные чиновниками и осуществленные художниками полотна о жизни и деятельности революционера: Свердлов – вдохновитель, выдающийся организатор и председатель ВЦИК, Свердлов – учитель уральских рабочих, и лишь тема «Вождь – друг детей» не была раскрыта, видимо, из-за отсутствия соответствующего эпизода в воспоминаниях. Слабой компенсацией можно считать картину Б. В. Волкова «Свердлов в Туруханском крае с местным населением» (1951), где герой, по замыслу автора, занимается обучением остяков грамоте. Собственно, пламенный революционер и здесь погружен в себя – что-то сосредоточенно пишет, а колоритные представители местного населения по-детски непосредственно взирают на этот таинственный для них процесс.

Тема взаимоотношений Свердлова и Ленина представлена в полотне В. А. Терехина¹⁶ «Посещение Я. М. Свердловым больного Ленина» (1954). Открыточная красочность создает жизнеутверждающую атмосферу, на болезнь Ильича (после покушения 30 августа 1918 г.) указывают лишь белая подушка за спиной вождя да озабоченный взгляд Н. Крупской. Фигура Свердлова доминирует в композиции (на время болезни Ленина он замещает его на посту председателя Совета народных комиссаров), он стоит с развернутой картой, информируя вождя революции о положении дел в республике. Еще более близкие отношения между соратниками запечатлены в картине «Я. М. Свердлов предупреждает Ленина в июльские дни 1917 года» (1957) художника И. И. Симонова¹⁷. В изображенной сцене Свердлов выступает в роли спасителя вождя мирового пролетариата, что соответствует воспоминаниям М. И. Ульяновой:

¹⁶ Терехин Владимир Алексеевич (1920–1990) – живописец. Учился в Свердловском художественном училище (1937–1941), затем окончил Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова (1951).

¹⁷ Симонов Игорь Иванович (род. 1927) – живописец, педагог, народный художник РСФСР (1973). Окончил Свердловское художественное училище (1948), затем Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (1954).

В ночь на 5 июля была разгромлена «Правда» – о разгроме мы не знали до следующего дня. Утром, когда мы только еще вставали, к нам пришел Я. М. Свердлов и, рассказав о происшедшем ночью, стал настаивать на необходимости для Ильича немедленно скрыться. Яков Михайлович накинул на брата свое непромокаемое пальто, и они тотчас же ушли из дома совершенно не замеченными [цит. по: Свердлов, с. 236].

Картина в точности иллюстрирует ее слова: непромокаемое пальто накинуто на плечи Ильича, а Свердлов бросает стремительный взгляд в окно, чтобы затем вместе с вождем покинуть дом «совершенно не замеченными». Правда, здесь невольно возникает комический эффект: неподвижный Ленин с равнодушно-отрешенным лицом напоминает сомнамбулу, а им управляет деятельный и заботливый друг-соратник. Иллюзорная точность в передаче предметов обстановки и фигур персонажей усиливает ощущение муляжности, некой нарочитой постановочности и фальши.

Со второй половины 1950-х гг. у художников появляется определенная свобода действий в выборе сюжетов и трактовки композиционных решений. Не все мастера, правда, спешили этим воспользоваться, работа в рамках инструкций оказывалась во многом удобной, так как не требовала ни собственной позиции, ни художественной изобретательности. Да и проблем с руководством музея было намного меньше, халтура, выполненная в рамках заказа, принималась, а вещи новаторские и сложные вызывали подозрения.

Долго и обстоятельно разрабатывает сюжет «Индийская делегация вручает Свердлову меморандум» (1957) Г. С. Мосин¹⁸. Малозначительный эпизод в бурной деятельности председателя ВЦИК кажется художнику живописно привлекательным. В это время Мосин учился в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина, и для него заказ на крупную историко-революционную картину для музейной экспозиции был несомненной удачей. Сохранившиеся в архиве письма художника руководству музея иллюстрируют процесс его работы над картиной. Отправляя директору форэскиз будущего полотна, художник отмечает:

Форэскиз еще не эскиз, а только мысль эскиза и, безусловно, должен быть снабжен некоторыми комментариями... Я позволю себе кратко описать сюжет композиции, на котором я остановился в данный момент: зритель должен находиться в зале вместе с делегатами, а президиум, где разворачивается действие, на втором плане, чтобы чувствовалось некоторое расстояние между ними, которое необходимо для более реальной трактовки события. <...> Все стоят, и в зале, и в президиуме аплодируют,

¹⁸ Мосин Геннадий Сидорович (1930–1982) – живописец, график, художник-монументалист, скульптор. Заслуженный художник РСФСР (1981). Окончил Свердловское художественное училище (1951), затем Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (1957).

т. к. индийский делегат в этот момент передает послание Я. М. Свердлову. В президиуме В. И. Ленин, Калинин, Дзержинский и др. Справа от передающего воззвание – группа индийских делегатов. Зал должен бурно реагировать, т. к. это событие по описанию того времени было необычайно [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 1. С. 4].

Из письма видно, что художнику важно передать эмоциональную атмосферу всей сцены, но при этом сама фигура Свердлова его мало интересует. На законченном полотне председатель ВЦИК в форме защитного цвета, хотя и представлен в центре, не кажется значительной фигурой. Кумачовая скатерть, темно-красный ковер, белые одежды членов индийской делегации передают ощущение праздника, а выразительные фигуры на первом плане, представленные в различных ракурсах («бурно реагируют»), снижают официальную сухость мероприятия.

Живописная серия, основанная на фактах биографии Свердлова, будет пополняться в 1960–1980-е гг., пусть и не столь стремительно, как ранее. Появятся работы, написанные в яркой индивидуальной манере, но в «иконографии» Товарища Андрея никакой роли они уже не сыграют. При этом, обозначив все «иконографические» композиционные схемы, творцы (заказчики и художники) добились в плане мифологизации «вождя уральских рабочих» весьма скромных результатов. Большинство созданных картин оказались ограниченными документально-бытовой стилистикой; по крайней мере, так их воспринимал зритель. Заказчики, желавшие получить некую реконструкцию «реальной революционной жизни» (естественно, определенным образом идеализированную), не принимали приемы аллегории или символику, художественное обобщение или гротеск, без которых оказалось невозможно передать героическое напряжение, накал борьбы и торжество победы.

Задачу показать в лице Свердлова «пламя путеводной звезды», о которой, пусть и сумбурно, заявлял директор Клепинин, попытался решить лишь Эрнст Неизвестный¹⁹. По заказу музея он выполняет небольшую гипсовую скульптуру «Первая встреча» (1952), представляющую момент знакомства Свердлова и Ленина по инициативе Сталина (ил. 2). В подобном сюжете самодеятельность не допускалась; впрочем, начинающий скульптор вряд ли желал демонстрировать индивидуальное прочтение сцены и характеров персонажей. В скульптурной композиции все шаблонно и идеологически выверено: прямая фигура Свердлова, который (понимая всю торжественность момента) обеими руками отвечает на рукопожатие вождя русской революции; лукавый Ильич с традиционным вежливо-предупредительным наклоном корпуса; иронично-доброжелательный Сталин, придержи-

¹⁹ Неизвестный Эрнст Иосифович (род. 1925) – скульптор, график. Учился в Академии художеств в Риге (1946–1947), затем в Московском художественном институте имени В. И. Сурикова (1947–1954). С 1977 г. живет в США.



2. Э. И. Неизвестный. Первая встреча. 1952. Гипс

E. I. Neizvestny. The first meeting. 1952. Plaster

вающий Товарища Андрея «за локоток». В оригинальной камерной работе есть ощущение тиражной парковой скульптуры с ее холодной безликостью.

Другое дело – выполненный тем же скульптором барельеф «Я. М. Свердлов призывает к вооруженному восстанию» (1953–1954, гипс), композиционная схема которого напоминает шедевр Франсуа Рюда «Марсельеза» (1833–1836) (ил. 3, 4). Страстный исступленный порыв крылатой богини победы, реющей над выступившими в поход добровольцами 1792 г., трансформировался у Неизвестного в экспрессивную фигуру «вожака уральских рабочих», вознесенную



3. Ф. Рюд. Выступление добровольцев в 1792 году (Марсельеза). 1833–1836.
Триумфальная арка, Париж

F. Rude. La Marseillaise (The Departure of the Volunteers of 1792). 1833–1836.
Arc de Triomphe, Paris

над борцами за народное дело, тоже визуальную крылатую благодаря развевающемуся за спиной знамени. От Рюда – и многоплановость рельефа, и желание придать реалистическим образам декоративную ритмику. Подробно проработанные фигуры молотобойца, рабочего с винтовкой, крестьянина с серпом и подростка с сучковатым ство-



4. Э. И. Неизвестный. Я. М. Свердлов призывает к вооруженному восстанию. 1953–1954. Гипс

E. I. Neizvestny. Ya. M. Sverdlov Calls for an Armed Uprising. 1953–1954. Plaster

лом-древком знамени выстраиваются в динамично-плакатную композицию. Есть здесь и толика революционной романтики в духе работ И. Д. Шадра. Эта далеко не лучшая работа скульптора демонстрирует альтернативную мифологию Товарища Андрея, основанную на аллегорическом языке и выразительной символике образа вождя.

Однако провинциальные чиновники-заказчики, опасаясь неконтролируемого подтекста, пренебрегали таким подходом к мифотворчеству.

«Пламя путеводной звезды...»: без правды и без мифа

Коллекция картин, посвященных Я. М. Свердлову, – своеобразный коллективный продукт художников и чиновников, результат процесса создания «иконографии местночтимого вождя». Отсюда однородность и усредненность художественного качества работ, несмотря на разную степень даровитости авторов, и ограниченность агитационными задачами в рамках соцреалистической эстетики. Ведь «не властью и не массой рождена была ситуация соцреализма, но властью-массой как единым демиургом. Их единым творческим порывом рождено было новое искусство. Соцреалистическая эстетика – продукт и власти, и масс в равной мере. Она была рождена одновременно эстетическим горизонтом и требованиями масс; имманентной логикой революционной культуры; заинтересованностью власти в консервации массовых вкусов...» [Добренко, с 108–109].

Заказчик был в равной мере и представителем власти (на местах), и представителем масс (по вкусам и культурным предпочтениям). Он выстраивал иконографию Свердлова по определенным уже опробованным образцам и композиционным схемам (на примере картин с Лениным и Сталиным), вписывая «вожака уральских рабочих» в отведенные для него рамки. «Иконографии» Ленина и Сталина начинали складываться благодаря деятельности разнообразных творцов, получивших от власти своеобразный кредит доверия и предлагавших свое прочтение образа. Тут важную роль играл первоначальный эмоциональный настрой художника, его понимание образа и индивидуальный творческий поиск, что не мешало партийным чиновникам корректировать процесс, отбирая хрестоматийные образцы и тиражируя их. Вокруг «избранного» формировался корпус «неканонических» произведений, малоизвестный обывателю, но ценный для творчески активных мастеров. Серьезную роль в складывании «иконографии вождя» играли общественное мнение и всевозможный фольклор, определявшие «живое начало» и романтический ореол.

В 1940-х – начале 1950-х гг. о кредите доверия не могло быть и речи, сухие подробные инструкции и проверки авторитетных комиссий заменяли творческие поиски живописцев. Не могли художники ориентироваться и на фольклор о «вожаке уральских рабочих» за неимением такового. Последнее обстоятельство, кстати, смущало вдову пламенного революционера, и на одном из заседаний ученого совета она предложила обратиться к П. П. Бажову с просьбой написать сказ о жизни подпольщика:

Следовало бы нам, Ученому Совету, попросить тов. Бажова, чтобы он написал сказы. <...> Я не писатель, но чувствую, что выйдут замечательные

сказы, и нужно было бы нам тов. Бажова всячески на это дело настроить, не отходя от него, не теряя времени. <...> Бажов может создавать такие сказы, которыми будет зачитываться не Свердловск и Свердловская область, а весь Советский Союз [Архив МИЕ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 6. Л. 12].

Однако Бажов, явно не желая, чтобы его «настраивали», ответил отказом, сославшись на сложность подобного заказа: «Одно дело написать сказы о Тараканьем мыле, и другое дело – о Свердлове» [Там же, л. 42].

Выскажем предположение, что Свердлов оказался для Урала личностью чужеродной, и все усилия официальной пропаганды по «раскручиванию» его свершений и заслуг не сделали Товарища Андрея любимым и близким для обывателя. Зритель воспринимал образ Свердлова как «дополнительный»: на митингах или на партийных заседаниях он всегда оставался лишь доверенным лицом Ленина-Сталина, верным учеником (пусть и самым лучшим), неутомимым «адъютантом-секретарем» (пусть и посвященным во все дела). Плакатная фигура «вожака рабочих» была лишена обаяния и жизненной убедительности, и дело не улучшали многочисленные скучные свидетельства соратников, бытовые подробности и документальные материалы. Ничего сверхординарного, таинственного или захватывающе привлекательного не видит зритель на полотнах, изображающих Свердлова, запечатленного в разных позах и ситуациях, но с одним и тем же отрешенно-равнодушным выражением лица. Уральские художники, понимавшие воздействие визуального языка на зрительские массы, возможно, пытались придать его образу большую выразительность и монументальность, хотели уйти от бытовой повседневности к эффектной аллегории, к красочному мифу о пламенном революционере. Но для руководства музея, старых большевиков и сотрудников института истории ВКП(б) нужна была лишь точная иллюстрация выверенного текста, без художественной многозначительности, без субъективной эмоциональности. Меньше всего заказчикам нужен был миф о Свердлове (как, впрочем, о любом большевистском вожде), ибо, выйдя за рамки иллюстративно-плакатной продукции, миф этот становился неуправляемым и мог свободно варьироваться, а то и трансформироваться, порождая в безднах народного сознания опасные ассоциации²⁰.

²⁰ Интерес вызывают лишь курьезные моменты и грубые ошибки. Так, на картине Д. Кобозеева «Совет Народных Комиссаров за обсуждением в 1920 г. проекта создания Уральского университета» Я. М. Свердлов изображен в компании В. И. Ленина, Ф. Э. Дзержинского и В. Д. Бонч-Бруевича. Заказчики (руководство Уральского политехнического института) и художник не учли, что умерший в 1919 г. Товарищ Андрей никак не мог присутствовать на подобном заседании. Историк К. Д. Бугров считает, что в картине представлена попытка институтского истеблишмента увязать историю создания Уральского госуниверситета не только с Лениным, но и с локальным эпонимом – Свердловым, в честь которого был переименован город. А учитывая, что картина была написана в 1980 г., можно предположить, что чиновники эпохи застоя уже смутно представляли себе жизненные вехи «вожака уральских рабочих». Анекдотическое несоответствие исторической правде не мешает картине украшать вестибюль центрального корпуса УрФУ.

* * *

Известная картина Г. Мосина и М. Брусиловского «1918 год» (1964) вызвала гнев местной партийной элиты по той причине, что соавторы, работая над заказным полотном, демонстративно пренебрегали любыми указаниями «сверху», отвергали «консультантов» и желали высказать не общепринятую точку зрения, а личное мнение о «вожде великой революции». В группе ленинских соратников на этой картине резко выделяется Свердлов, стоящий по стойке смирно и своей ледяной (вспомним мнение А. В. Луначарского) сущностью оттеняющий образ неистового Ильича. Его знаменитая кожаная тужурка приобретает стальной блеск и граненые формы, но есть в его фигуре траурная печаль и отрешенность фаталиста. Можно сказать, что здесь образ «вожака уральских рабочих» наконец-то обрел монументальную силу и психологическую выразительность. Но время актуальности мифа о великом революционере уже ушло.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Научная разработка картины «Первое выступление Я. М. Свердлова среди рабочих Екатеринбурга в сентябре 1905 года»

1. Собрание проходило в лесу за ж. д., т. е. за станцией между УЗТМ и ВИЗ.
2. На собрании присутствовало 480 чел. Рабочих ВИЗа, з. Ятес, Макаровский фабрики, Гранильной фабрики.
3. Были расставлены посты: один пост в сторону ж. д. станции, второй пост в сторону ВИЗ и третий пост в сторону северо-запада.
4. <...>.
5. На собрании присутствовали: Клавдия Тимофеевна Свердлова, сестры Митюнины и др.
6. Размер картины: 2 X 1,5 м.
7. Место где было собрание, небольшой возвышенности.
8. В картине показать поляну, которая обозначала круг среди соснового леса, круг поляны 70 м в диаметре.
9. <...>.
10. <...>.
11. В картине изобразить, что на середине поляны лежала каменная глыба – валун.
12. Изобразить, что на поляне были, хотя редко березовые кусты, валежины дерева, сломыши дерева.
13. Изобразить Я. М. Свердлова стоящего на глыбе лицом на восток, с вытянутой вперед правой рукой, в левой руке держит фуражку.

14. Фигуру Я. М. Свердлова изобразить 20 годов.
15. Присутствующих на собрании показать в виде замкнутого кольца круг Свердлова, это в то время означало обезопасить Я. М. Свердлова от неожиданных налетов жандармов, но больше показать массы с восточной стороны.
16. Показать массу с запада, юга и севера на ногах, с востока разнообразно, ближние к Свердлову в сидящем виде, а задние на ногах.
17. В картине показать рядом со Свердловым т. Черепанова державшего Красное Знамя. Знамя небольшого размера, неподалеку Свердлова актив: Сыромолотов, Батурин, Глухих, Клавдия Тимофеевна, Ермаков П. З. и 2–3 чел. незнакомых лиц.
18. <...>.
19. В картине показать ясный осенний день, полдень [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 2].

Приложение 2

Научная разработка картины «Выступление Я. М. Свердлова в Реже 1905 год»

1. Размер картины 1,8 × 1,2 м.
2. На собрании на котором присутствовало около 2000 чел.
3. В картине показать выступление Я. М. Свердлова держа в правой руке фуражку.
4. Я. М. Свердлов обращен лицом на юго-восток, перед ним вся масса.
5. Показать в картине, что Свердлов выступает с крыльца заводской конторы, высота крыльца от земли 1 метр. Я. М. Свердлов стоит между двух колонн, а всего четыре колонны, здание одноэтажное.
6. В правую сторону от Я. М. Свердлова улица и дома, в левую сторону заводская ограда, плотина и пруд.
7. Показать в картине домну старого образца, плотину и пруд.
8. С правой стороны показать лавки, крестьян у телег приехавших на рынок.
9. Показать в картине через улицу 2-х этажный дом заводчика.
10. Показать в картине, что около Я. М. Свердлова стоит актив – боевая дружина, которая стеснила жандармов, не дала арестовать Свердлова, в особенности показать жандармов, растерянных в количестве 8 человек. Показать старичка около Свердлова Барахнина Я., который после собрания свез Я. М. Свердлова в коробе с навозом.
11. День осенний, ясный [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 3].

Приложение 3

Научная разработка картины «Первое выступление Я. М. Свердлова по приезду на Урал в 1905 г. В лесу между Уралмашем и ВИЗом»

1. <...>.
2. Показать в картине основной кадр рабочих, основных предприятий Екатеринбурга, завод ВИЗ, гранильная фабрика, завод Ятес, Макаровская фабрика.

3. Показать художественно, на подпольном собрании присутствует около 200 человек.

4. Расположение масс: примерно: форма удлиненного замкнутого круга.

5. ...Написать Я. М. Свердлова, стоящего на возвышенности, лицом на восток, излагающего речь с приподнятой правой рукой, как клич, державшего в присогнутой руке фуражку. В осеннем пальто, черная косоворотка, рубашка, сапоги, в возрасте 20 лет.

6. Около самого Свердлова показать актив – Сыромолотов, Батурина, Вилонова, Черепанова, Авейде, Клавдию Тимофеевну как бы небольшой, во второй замыкающий круг, это в то время делалось для защиты от нападения жандармов.

7. В середине этого круга показать т. Черепанова с красным флагом, это было впервые (этот красный флаг хранился в музее, но от халатного хранения при директоре Киселеве флаг был потерян).

8. Показать теплый осенний день, 10 час. утра /сентябрь/.

9. Округом сосновый лес, вдали виднеются Уральские горы.

10. Собрание охраняли с четырех сторон, из охраны Матюнина Екатерина [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 4].

Приложение 4

Научная разработка картины «Заседание Комитета РСДРП руководимого Я. М. Свердловым осенью 1905 года»

...Приезд Я. М. Свердлова 1905 г. осенью на Урал в г. Екатеринбург, – это был не простой приезд Я. М. Свердлова, работая на Урале как представитель Ленинской партии, с определенными заданиями, с партийным поручением ЦК. <...>.

Задача художника живописью показать глубину содержания картины, как исторического партийного факта, выражающего серьезность обсуждаемого вопроса на Комитете, весь центр внимания сосредоточен на выступлении Я. М. Свердлова и Комитете, показать Я. М. в центре собрания за столом выступающим. Образ его соответствовал с тем временем, т. е. к 20 годам его возраста. Показать его форму одежды, без головного убора, в черной рубашке с косым воротом, в костюме, сапоги, пенсне, его пальто – черное с плюшевым воротником висит на стене.

Показать членов комитета: Клавдия Тимофеевна, Авейде, Сыромолотов, Вилонов, Черепанов, Батуринов и другие человек 9 не больше. <...>.

Заседание проходит ночью, при свете керосинной лампы со стеклом, стоящей на столе [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 5–6].

Приложение 5

Научная разработка картины «Заседание комитета РСДРП в квартире Клавдии Тимофеевны Новгородцевой-Свердловой 1905 г.»

1. <...>.

2. В картине показать присутствующих на подпольном заседании комитета 13 человек: Я. М. Свердлова, Клавдию Тимофеевну Новгородцеву, Авейде,

Сыромолотова, Черепанова, Батурина, Вилонова, шесть человек отвлеченных, рабочих и служащих.

3. Показать всех раздевших /снявших пальто/.

4. Присутствующих на заседании комитета РСДРП разместить следующим порядком:

5. а) за круглым столом в середине Я. М. Свердлов, по правую сторону его любимец – активный член партии Черепанов, в ряд с Черепановым Авейде, в ряд с Авейде Клавдия Тимофеевна – это неразрывные подруги. <...>. По левую сторону Я. М. Свердлова Сыромолотова, Батурина, Вилонова и трех отвлеченных фигур. Со стороны Я. М. Свердлова показать три простых стула, по ту и другую стороны стола длинные скамьи и против Свердлова 3 стула.

6. Движение и внимание присутствующих: Я. М. Свердлов стоя /темперамент его; он не любил сидеть во время выступления/ излагает доклад, левой рукой уперши на стол, а в правой приподнятой руке карандаш, лицо его и жест руки художественно показать серьезность момента в изложении доклада. Свердлова /в пенсне, на нем пиджак /мелкая полоска на пиджаке/ черная косоворотка, гимназический пояс. Перед Я. М. Свердловым лист испанской бумаги. Я. М. Свердлова изобразить применительно к 20 годам его возраста. Черепанова изобразить за работой писания решения заседания. Авейде серьезно смотрит на Свердлова и с большой внимательностью слушает. Клавдия, упершись одной рукой в стол, повернув лицо в сторону присутствующих, выражает этим жестом серьезность выступления Свердлова. Сыромолотова показать с раскрытой книгой, указывающим пальцем на строку, повернув лицо к Свердлову, как бы этим самым выражающим восхищение глубокой политической мысли марксистско-ленинской теории в выступлении Я. М. Свердлова. <...>.

7. Обстановка комнаты: гардероб, койка, зеркало, круглый стол, 6 стульев, 2 скамейки, шторы на окнах, на 2-х дверях драпировки, комната обита обоем, на полу дорожка [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 7–8].

Приложение 6

Научная разработка картины «Выступление Я. М. Свердлова в ноябре 1905 года в городском театре (сейчас кино “Октябрь”)

1. Показать в картине, что большевики от подпольных узких собраний, митингов, которые до этого проводились в глухих местах, в лесу, на островах Верх-Исетского пруда, Марьино роца, Каменные палатки и т. д. переходят к открытым массовым собраниям и митингам. <...>.

2. На митинге показать полный зал народа и народ показать разный и в разном с перевесом рабочих.

3. <...>.

4. Я. М. Свердлова показать 20-ти летним: выступающий на митинге, стоящий у правого конца стола, с расположением рук к жестикуляции, Я. М. Свердлова показать в полосатом пиджаке, без фуражки, рубашка косоворотка, черная, пояс ремень, в сапогах.

5. Около Свердлова разместить актив: Батулин, Вилонов, Клавдия Тимофеевна, Авейде, Ермаков, Порошин, Кляр, Митюнина.

6. Внутренний вид и обстановку театра взять того периода [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 9].

Приложение 7

Научная разработка картины «Подпольное собрание в лесу около Сысерти 1905 г., на котором выступает и проводит Я. М. Свердлов»

1. Показать работу большевиков в лице Я. И. Свердлова не только в центре Урала в Екатеринбурге, но и на периферии.

2. Показать, как большевики начинали и проводили политическую работу по просвещению масс, как давали политическое воспитание в духе марксизма-ленинизма.

3. Показать метод работы большевиков с массами с начала подпольные собрания, уходили в леса, овраги и т. п.

4. Показать пламя путеводной звезды в то время на Урале в лице Я. М. Свердлова, как нестигаемого ленинца не щадя своей жизни для блага революции.

5. Собрание проходило в 2-х километрах от Сысерти в лесу у пруда, в ямах у двух больших камней, название камней Сивко-Бурко.

6. Показать два валуна камня в ямах, круг камней сначала мелкий сосновый лес, а за ним толстый сосновый лес с юга лес проваливается в пруд.

7. На собрании присутствовали рабочие в количестве пятидесяти человек.

8. Размещение присутствующих у камня Я. М. Свердлов, лицом на восток, без фуражки, фуражка в левой руке, правая рука вытянута призывающая пролетариат к борьбе, на нем пиджак, черная рубаша, косоворотка, брюки полугалифэ, сапоги...

9. Показать в лесу четырех часовых охраняющих собрание.

10. Время – весна 10–11 часов дня, день ясный /май/ [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 10].

Приложение 8

Научная разработка картины «Митинг боевой дружины»

1. Показать, что это первая революционная вооруженная сила большевиков Урала, созданная соратником Ленина-Сталина Я. М. Свердловым в 1905 г. <...>.

2. Показать генеральские дачи в этом березовом леву, кругом расположились дружинники. Масса разная, преимущественно рабочие, но и служащие, гимназисты, с бородами мужики.

3. Я. М. Свердлова показать на небольшой возвышенности /ящик/ около толстой березы, около Я. М. Свердлова актив: Ермаков, Порошин, Баракшин, Черепанов, Вилонов, Батулин, Клавдия Тимофеевна, Авейде, Митюнины. Рядом со Свердловым поместить комиссара Сыромолотова. По левую сторону Свердлова в метрах пяти от старик-дружинник держит красный флаг.

4. Время – начало ноября, лист обвалился, снега не было, день ясный, полдень.
5. Показать далеко на фоне лес.
6. Показать 2–3 дачных домика.
7. Я. М. Свердлов в осеннем пальто, в руках шляпа, момент выступления Свердлова с вытянутой кверху рукой, а массу показать в момент приветствия Свердлова, кто высоко бросил шапку, фуражку, кто поднял руки.
8. Показать отряды санитаров женщин в кругу.
9. Местах пяти показать патрулей.
10. Так как это недалеко от ж. д. в лесу показать идущий поезд, дым его и пар.
11. Около собравшихся на митинг показать ребят в возрасте 10–15 лет и 2–3 женщин в годах на руках о ребятами издали любят собравшимися [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 11].

Приложение 9

Научная разработка картины «Подпольная партийная школа агитаторов, пропагандистов большевиков, организованная Я. М. Свердловым в 1905 г. Октябрь»

1. Показать, что впервые на Урале в истории партии большевиков в лице Я. М. Свердлова организовали партийную учебу. <...>.
2. Показать, что преподавателями занятия партийной школы были Я. М. Свердлов и Батурина. <...>.
3. Разместить людей в картине так: Свердлов на ногах за столом излагает лекцию. Он в пиджаке и черной рубашке. Перед ним исписанная бумага, левой рукой оперся на стол, жестикулируя правой рукой, подчеркивающей главные моменты в его изложении.
4. На скамейках, на табуретах показать Клавдию Тимофеевну, Авейде, Сыромолотова, Батурина, Ермакова, у печки за малым столом, на котором лежат книги...
5. На сидениях изобразить слушателей преимущественно рабочих, один-два гимназиста, человек 30–35.
6. Обстановка комнаты все та же, т. е.: стол на подмостках, на нем керосиновая лампа и свеча в бутылки, стул за столом 3 табурета, сидения из досок, положенных на бакланы, небольшой стол у печки, печь голландская, дверь, 3 окна занавешены, впереди на красном материале лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», портрет Карла Маркса в простенке, занятия происходят ночью [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 12].

Приложение 10

Научная разработка картины «Ленин, Сталин и Свердлов»

1. Это первое народное, советское правительство в борьбе истории человечества.
2. Художественно выразить беседу товарищеского разговора в содружестве трех вождей революции по укреплению нашего многонационального государства и по укреплению большевистской партии.

3. Поместить В. И. Ленина в середине, у стола, сидящего в кресле, со слегка повороченной головой в сторону И. В. Сталина. И. В. Сталина показать в сидячем виде в кресле по левую сторону В. И. Ленина с выражением лица, излагающего свою серьезную мысль. Я. М. Свердлова показать в картине по правую сторону В. И. Ленина, сидящего в кресле, профилем к тов. Сталину с выраженным лицом внимательного выслушивания т. Сталина.

4. Сходство лиц применительно к тому времени.

5. Одежда согласно данных о том времени.

6. Кабинет и всю обстановку в нем взять то, что сейчас есть в Музее В. И. Ленина.

7. Размер картин: 2 × 1,8 м.

8. Рамки: багет шириной 15 см [Архив МИЕ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 13–14].

Список литературы

Агитация за счастье : Советское искусство сталинской эпохи. Дюссельдорф ; Бремен : Интерартекс-Э디션 Теммен, 1994. 320 с.

Архив Музея истории Екатеринбурга (МИЕ). Ф. 1. Оп. 2. Д. 1, 2, 6, 9, 11.

Беньямин В. Московский дневник / пер. с нем. С. Ромашко. М. : Ad Marginem, 1997. 224 с.

Голомшток И. Тоталитарное искусство. М. : Галарт, 1994. 296 с.

Дёготь Е. Советское искусство между авангардом и соцреализмом : 1927–1932 // Наше наследие. 2010. № 93–94. С. 134–147.

Добренько Е. Формовка советского читателя : Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб. : Академич. проект, 1997. 321 с.

Иогансон Б. Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962) : Мифы, реальность, парадоксы // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 537–563.

Манин В.С. Искусство в резервации : Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М. : Эдиториал УРСС, 1999. 264 с.

Плампер Я. Алхимия власти : Культ Сталина в изобразительном искусстве / пер. с англ. Н. Эдельмана. М. : Новое лит. обозрение. 2010. 496 с.

Свердлова К. Т. Яков Михайлович Свердлов. 4-е изд. М. : Молодая гвардия, 1985. 400 с.

Луначарский А., Радек К., Троцкий Л. Силуэты : Политические портреты / под общ. ред. В. В. Журавлева, В. Т. Логинова, А. П. Ненарокова. М. : Политиздат, 1991. 463 с.

Сталин И. В. О Я. М. Свердлове // Пролетарская революция. 1924. № 11. С. 107–108.

Турчин В.С. Образ двадцатого... М. : Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.

Хрущев Н.С. Мемуары // Вопр. истории. 1992. № 1. С. 59.

Художественная жизнь Советской России. 1917–1932 : сб. материалов и документов. М. : Галарт, 2010. 420 с.

Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 4. Оп. 56. Д. 1013.

Чесников Н. Г. Претворенная в жизнь мечта. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. 316 с.

References

Agitatsiya za schast'e : Sovetskoe iskusstvo stalinskoy epokhi [Propaganda of Happiness. The Soviet Art of the Stalin Era]. (1994). 320 p. Dusseldorf–Bremen, Interarteks-Editsion Temmen.

Arkhiv Muzeya istorii Ekaterinburga [The Archive of the Yekaterinburg History Museum]. Stock 1. List 2. Dossier 1, 2, 6, 9, 11.

Ben'yamin, V. & Romashko, S. (Transl.). (1997). *Moskovsky dnevnik* [Moscow Diary]. 224 p. Moscow, Ad Marginem.

Golomshtok, I. (1994). *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. 296 p. Moscow, Galart.

Degot', E. (2010). *Sovetskoe iskusstvo mezhdu avangardom i sotsrealizmom. 1927–1932* [Soviet Art between the Avant-Garde and Socialist Realism. 1927–1932]. In *Nashe Nasledie*, 93–94, pp. 134–147.

Dobrenko, E. (1997). *Formovka sovetskogo chitatelya: Sotsial'nye i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoy literatury* [The Formation of the Soviet Reader: The Social and Aesthetic Prerequisites of Soviet Literature Perception]. 321 p. Sankt Petersburg, Akademicheskyy proekt.

Ioganson, B. (2012). *Pervye tridtsat' let Moskovskogo soyuza khudozhnikov (1932–1962) : Mify, real'nost', paradoksy* [The First 30 Years of the Moscow Artists Union (1932–1962). Myths, Reality, Paradoxes]. In *Iskusstvoznanie*, 3–4, pp. 537–563.

Manin, V. S. (1999). *Iskusstvo v rezervatsii: Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1917–1941 gg.* [Art in a Reservation: Russia's Artistic Life between 1917 and 1941]. 264 p. Moscow, Editorial URSS.

Plamper, Ya. & Edel'man, N. (Transl.). (2010). *Alkhimiya vlasti: Kul't Stalina v izobrazitel'nom iskusstve* [The Alchemy of Power: Stalin's Cult of Personality in Fine Arts]. 496 p. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.

Sverdlova, K. T. (1985). *Yakov Mikhaylovich Sverdlov* [Yakov Mikhailovich Sverdlov]. (4th ed.). 400 p. Moscow, Molodaya gvardiya.

Lunacharsky, A., Radek, K. & Trotsky, L. (1991). *Siluety: Politicheskie portrety* [Silhouettes: Political Portraits]. 463 p. Moscow, Politizdat.

Stalin, I. V. (1924). *O Ya. M. Sverdlove* [About Ya. M. Sverdlov]. In *Proletarskaya revolyutsiya, II*, pp. 107–108.

Turchin, V. S. (2003). *Obraz dvadtsatogo...* [The Image of the 20th...]. 648 p. Moscow, Progress-Traditsiya.

Khrushchev, N. S. (1992). *Memuary* [Memoirs]. In *Voprosy istorii, I*, p. 59.

Khudozhestvennaya zhizn' Sovetskoy Rossii. 1917–1932 : Sbornik materialov i dokumentov [The Artistic Life of Soviet Russia. 1917–1932 : A Collection of Materials and Documents]. (2010). 420 p. Moscow, Galart.

Tsentr dokumentatsii obshchestvennykh organizatsiy Sverdlovskoy oblasti [The Documentation Centre of the Social Institutions of Sverdlovsk Region]. Stock 4. List 56. Dossier 1013.

Chesnokov, N. G. (2000). *Pretvorennyaya v zhizn' mehta* [A Dream Come True]. 316 p. Yekaterinburg, Izdatelstvo Ural'skogo universiteta.

The article was submitted on 15.03.2016