

УДК 76.03/09

ББК 85.03(2)

Лескинен Мария Войттовна

Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, отдел
восточного славянства, Институт славяноведения Российской академии
наук, 119334, Россия, Москва, Ленинский пр-т, 32а

ORCID ID: 0000-0002-7638-507X

ResearcherID: C-1075-2018

Scopus Author ID: 57213197708

m.leskinen@inslav.ru

Ключевые слова: Н.И. Верхотуров, персонификации России-матушки,
плакаты Первой мировой войны, визуальная пропаганда, Гражданская
война в России, «великодержавность»

Лескинен Мария Войттовна

Апофеоз Власти Советов «далекого от современности» художника Н.И. Верхотурова



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-260-293

Для цит.: Лескинен М.В. Апофеоз Власти Советов
«далекого от современности» художника Н.И. Верхотурова
// Художественная культура. 2025. № 3. С. 260–293.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-260-293>.

For cit.: Leskinen M.V. The Apotheosis of Power of the Soviets by
the 'Far from Modernity' Artist N.I. Verkhoturov. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3, pp. 260–293.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-260-293>. (In Russian)

Leskinen Maria V.

D.Sc. (in History), Leading Researcher, Department of Eastern Slavs,
Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, 32a Leninsky Av.,
Moscow, 119334, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7638-507X

ResearcherID: C-1075-2018

Scopus Author ID: 57213197708

m.leskinen@inslav.ru

Keywords: N.I. Verkhoturov, personifications of Mother Russia, poster of
the First World War, visual propaganda, Civil War in Russia, 'Great-Russian
chauvinism'

Leskinen Maria V.

The Apotheosis of Power of the Soviets by the 'Far from
Modernity' Artist N.I. Verkhoturov

Аннотация. В статье на основании авторского описания фрагмента картины в каталоге персональной выставки и журнальной фотографии (1927) рассмотрен замысел, сюжет и композиция несохранившегося полотна художника Н.И. Верхотурова (1863/1865–1944) «Власть Советов», которое было создано в начале 1920-х годов. Верхотуров был участником первой русской революции, получил известность как автор полотен на революционные темы и серии портретов старых большевиков, созданных еще до 1917 года, его произведения находились в экспозициях советских музеев. Однако после персональных выставок 1926–1927 годов он, как считается, оставил занятия живописью — вероятно, вследствие разгромной критики его произведений 1920-х годов, и в особенности из-за неприятия аллегорической масштабной картины «Власть Советов», о которой идет речь в статье. В центре внимания исследователя находятся три вопроса. Первый: значение сохранившегося на журнальной фотографии ключевого образа — персонификации советской власти — в феминном облике. Второй: выбор автором аллегорического изображения Власти Советов в богатырском облике и с характерными атрибутами былинного витязя с точки зрения визуальных традиций и типов изображения России-матушки а) в державном воплощении и б) в ипостаси девы-воительницы, которые сложились в отечественном искусстве в конце XIX — начале XX века. Третий: возможные причины резкого неприятия советской критикой одной из последних картин Н.И. Верхотурова, в которой усматривали «великодержавность».

Abstract. The article examines the concept, plot, and composition of the lost canvas *Power of the Soviets* (early 1920s) by the artist N.I. Verkhoturov (1863/1865–1944). The reconstruction of the artist's idea is based on his own description in the catalogue of the personal exhibition and on a photograph of a fragment of this painting (1927). Verkhoturov was a participant in the first Russian revolution (1905–1907). He became famous as the author of canvases on the themes of revolution and the portrait series *The Old Bolsheviks* created before 1917; his works were on display in Soviet museums. However, after the personal exhibitions of 1926–1927, he is believed to have abandoned painting, probably due to the devastating criticism of his works of the 1920s, in particular, due to the rejection of the large-scale allegorical painting *Power of the Soviets* which is discussed in the article. The researcher focuses on three issues. The first one is the significance of the key image preserved on the magazine photograph — the personification of the Soviet power — in its feminine image. The second one is the artist's choice of the allegorical image of the Soviet Power in a heroic guise and with the characteristic attributes of legendary bogatyr from the point of view of the visual traditions and types of Mother Russia representations a) in its sovereign incarnation and b) in the image of the Russian Maiden Warrior which formed in Russian art in the late 19th — early 20th centuries. The third one is the possible reasons for the sharp rejection of N.I. Verkhoturov's last paintings by Soviet critics in which they saw 'Great Russian chauvinism'.

Введение

В одном из номеров советского журнала Всесоюзного профсоюза работников искусств «РАБИС» за 1927 год под заголовком «Апофеоз СССР (!?)» был помещен краткий анонимный комментарий-подпись к черно-белой фотографии фрагмента картины Н.И. Верхотурова. Текст гласил: «Так почему-то назвал известный художник... свое последнее произведение и... предложил его Музею Революции. Это апофеоз антихудожественности и аляповатости — собрание каких-то восковых фигур для бродячего паноптикума. Картина, впрочем, не лишена некоторой показательности, поскольку показывает с наглядностью, как не надо изображать СССР» [Апофеоз СССР, 1927, с. 5]. Благодаря хулителю-автору такой своеобразной «рецензии» и решению редакции ее опубликовать — как, вероятно, отвечавшую духу актуальности в то время борьбы за идеологическую чистоту произведений искусства, — до нас дошел фрагмент полотна, нынешнее местонахождение которого неизвестно. Хотя Н.И. Верхотуров был после революции одним из признанных советских художников и многие его картины уже в 1920-е годы находились в музейных собраниях, в том числе в упомянутом Музее Революции в Москве.

В центре опубликованного фрагмента — узнаваемый аллегорический образ России-воительницы с распущенными волосами под блестящим шлемом, в кольчуге, пластинчатом доспехе с зеркалом, с мечом в правой руке, простирающей руки в оборонительном жесте над группой обнаженных женских фигур, в руках которых — характерные атрибуты различных видов деятельности (науки, искусств, промышленности и т.д.).

Этот фрагмент можно считать уникальным. Данное полотно отсутствует в современных российских музеях, его изображения не осталось ни в альбомных репродукциях, ни на открытках, ни на фотографиях. Картина, прославляющая советскую власть в жанре «апофеоза» с центральным аллегорическим образом России, в 1920–1930-е годы — довольно нестандартное, смелое и в некотором смысле экстравагантное решение художника. Помещенный в журнале под названием «Апофеоз СССР» сюжет вызывает интерес в контексте изучаемого нами вопроса об эволюции и типологии визуальных персонализаций России-матушки во второй половине XIX — начале



Ил. 1. Верхотуров Н.И. Апофеоз СССР. Фотография. Источник: РАБИС. Журнал работников искусств. 1927. 6 сентября. № 34 (76). С. 5

Fig. 1. Verkhoturov N.I. Apotheosis of the USSR. Photograph. Source: RABIS. Magazine of Art Workers, 1927, September 6, no. 34 (76), p. 5

XX века [Лескинен, 2024, кн. 2]. Поэтому задачей данного исследования является установление сюжета, композиции и замысла картины, значения ключевого образа и его связи с предшествующей культурной традицией, а также объяснение неприятия данного произведения критиками.

Н.И. Верхотуров: ученик И.Е. Репина и участник первой русской революции

Легко обнаруживается причина, по которой сентябрьский номер «РАБИС» отозвался на «последнее произведение» художника — в августе 1927 года в Москве, в помещении Второго дома Советов⁽¹⁾ (то есть

(1) Информация о его выставке в Москве была помещена в газете «Известия» и в «Бюллетене ВОКС».

в здании гостиницы «Метрополь») Международной организацией помощи борцам революции (МОПР) была организована персональная выставка Н.И. Верхотурова [Верхотуров Н.И., 1989, с. 28]. Известно, что проживавший в Забайкалье, он в 1926 году откликнулся на предложение провести выставки своих произведений со сбором средств в пользу МОПР. По дороге в Москву его работы экспонировались в Чите (1926), Верхнеудинске, Иркутске, Красноярске и Новосибирске (1927) [Лыхин, Крючкова, 2000, с. 68].

Художник Николай Иванович Верхотуров (1863/1865–1944) [Лыхин, Крючкова, 2000; Иманакова, 2013] приветствовал Октябрьскую революцию⁽²⁾. В 1920-е годы он был известен прежде всего как автор полотен на тему революции 1905–1907 годов и портретов большевиков, созданных во время пребывания их в эмиграции до 1917 года.

Н.И. Верхотуров родился в купеческой семье в селе Монастырское Нерчинского уезда Забайкальской губернии — давнем месте ссылки идейных борцов с властью. Он окончил духовное училище, а рисованию учился у самодеятельного художника и иконописца, преподавателя рисования Нерчинского уездного училища П.Н. Рязанцева [Прокопий Рязанцев]. В 1883 (1885?) — 1889 годы [Лыхин, Крючкова, 2000, с. 67; Иманакова, 2013, с. 156] был студентом Московского училища живописи, ваяния и зодчества (в классах В.Д. Поленова и В.Е. Маковского), после окончания которого вернулся в Сибирь и до 1901 года жил в Иркутске, где пытался создать рисовальную школу. В литературе упоминается о том, что в эти годы среди выполненных им заказов была и роспись иконостаса [Лыхин, Крючкова, 2000, с. 67]. Но вскоре он уехал в столицу, чтобы продолжить обучение в мастерской И.Е. Репина в Императорской Академии художеств (1901–1907). По завершении учебы получил звание неклассного художника.

В годы первой русской революции и сразу после нее Верхотуров создал целый ряд полотен в реалистической манере, посвященных участникам революционных выступлений и политической «борьбе с царизмом». Среди них «Прикованный к тачке» («Каторжанин, прикованный к тачке», «Каторжник») (1906, местонахождение неизвестно),

«Пропагандистка в рабочем кружке» («Пропаганда») (1906, местонахождение неизвестно), «1905 год» («Рассказ очевидца», «Нелегальная сходка», «В студенческом кружке после 9 января 1905 года», «Слушают») (1907, Государственный центральный музей современной истории России, Москва), «Накануне казни» («Перед казнью», «Заклоченная») (1909, Ивановский областной художественный музей), «Расчет» («Перед стачкой») (1910, Государственный центральный музей современной истории России, Москва) и др.⁽³⁾ Известность в дореволюционной России некоторые из этих произведений получили вследствие запрета на их экспонирование. В 1920–1930-е годы многие из них, находясь в музеях, тиражировались на открытках и в альбомах, демонстрировались на выставках.

Из косвенных источников известно, что в 1905 году Верхотуров сто дней находился в заключении в Петербурге за участие в волнениях [Художник-революционер, 1927, с. 11] и за «призыв народа к восстанию» [Рылов, 1960, с. 122], а также о том, что он «долгое время жил и работал за границей» [Информационный бюллетень ВОКС, 1927, с. 14], в частности в Швейцарии, Франции, Бельгии, Англии [Выставка картин Н.И. Верхотурова, 1927, с. 8]. Там в 1911–1913 годы он создал серию из 19 портретов «Старые революционеры» (ныне большая их часть в Государственном Русском музее, Санкт-Петербург), среди которых, в частности, портреты Г.В. Плеханова, П.А. Кропоткина, В.Л. Бурцева, Г.Л. Лопатина, М.М. Школьник, А.Х. Христофорова, В.Н. Фигнер, бельгийского социалиста Э. Анселя и др. [Выставка картин Н.И. Верхотурова, 1927, с. 8]. Эта серия полотен была показана в 1917 году в Петрограде на выставке «Первые борцы за свободу». В советских прижизненных публикациях о Верхотурове и его творчестве неизменно подчеркивались реалистическая манера письма и революционные взгляды.

Одним из реализованных им проектов в другом жанре стал расписанный в 1909–1911 годах вместе с В. Сакен стофигурный фриз

(2) В единственном варианте его биографии (без ссылок на источники) указано, что он был членом Императорской Академии художеств или ее академиком [Верхотуров, Николай Иванович, 2011].

(3) Датировка полотен Верхотурова, созданных до 1917 года, в разных источниках (в том числе словарных статьях и биографиях) разнится, так как их названия позже менялись или первоначальная подпись получала дополнения. В открытках с репродукциями его произведений в 1930–1970-х годах также указываются разные названия и время создания.



Ил. 2. Верхотуров Н.И. Кредитный Сибирский билет. 1918. Фотография. Источник: Иманакова Е.Г. Художник Николай Верхотуров // Нерчинск / Гл. ред. В.А. Дутов; отв. ред. Н.Н. Константинова, А.Ю. Литвинцев. Чита: Забайкальский гос. ун-т, 2013. С. 161

Fig. 2. Verkhoturov N.I. Credit Siberian Banknote. 1918. Photograph. Source: Imanakova E.G. Artist Nikolai Verkhoturov // Nerchinsk / Chief ed. V.A. Dutov, ed. by N.N. Konstantinova, A.Yu. Litvinsev. Chita, Zabaikal'skii gos. un-t Publ., 2013, p. 161

«Торжество Диониса, или Рождение театра», на котором были изображены древнегреческие боги, мистерии и их участники, — в зрительном зале Ярославского драматического театра (ныне имени Ф.Г. Волкова) [Иманакова, 2013, с. 160].

После Октябрьской революции Верхотуров вернулся в Забайкалье, где жил на средства открытого им художественного ателье. Известно о его участии в разработке в 1918 году по предложению Сибирского правительства (Центрального исполнительного комитета Советов

Сибири) (1917–1918) эскиза 50-рублевых кредитных билетов для Читинского отделения народного банка. Эти купюры назывались «кузнецами» или «молотками», так как центральной фигурой рисунка банкноты стал рабочий-кузнец с характерными атрибутами — молотом, щипцами и другими инструментами [Иманакова, 2013, с. 161].

После московской выставки 1927 года Верхотуров поселился в столице, но оставил занятия живописью, работал в Политехническом музее. Быть может, одной из причин такого решения стали негативные отклики в прессе на его произведения 1920-х годов.

Несохранившееся полотно

Обратимся к картине, которую автор заметки в «РАБИС» назвал «Апофеозом СССР». Такой картины ни в публикациях о выставке в Москве, ни в каталоге той персональной экспозиции, изданном в Чите в 1926 году, нет. Однако и в Чите, и в Москве состав произведений был идентичен, они были показаны в городах Сибири и в Москве в 1926–1927 годах «под девизом “Власть советов”» [Лыхин, Крючкова, 2000, с. 68]. Судя по сохранившемуся каталогу, составленному самим Верхотуровым, художник представил 47 картин и эскизов, и «Апофеозом СССР» в «РАБИС», без сомнений, было названо большое полотно № 47 «Власть Советов» [Власть Советов, 1926, с. 5–8] — центральная картина, давшая название выставке. Ее полное описание занимает четыре страницы. Приведем его фрагментарно:

Картина-символ написана для обозрения рабочими и капиталистами всего мира. Здесь в самой сжатой форме выражена основная идея власти — ее идеал. На части Земного шара морями Черным, Каспийским, Аральским, озерами Байкаш, Косоголом и Байкалом обозначена южная граница СССР. Посредине своих владений, между Европой и Азией, стоит в образе прекрасной, молодой, богатырского сложения женщины — Власть Советов.

На ней парчовая, золотом шитая одежда, украшенная жемчугом и самоцветными камнями — в знак ее несметных богатств, сверх одежды одета железная кольчуга, сверх кольчуги стальные латы, а грудь защищена сверх еще щитом, на голове ее золотой шлем — это эмблема ее неуязвимости. В ее распростертой левой руке щит и ветка пальмы — эмблема мира, ибо Власть Советов хочет только мира; но в другой руке она держит, готовая на защиту, богатырский меч. Она стоит твердо как скала, ее лицо

выражает решимость и непреклонность воли, колебаниям и сомнениям здесь места нет, ее внимательный, орлиный, стальной взгляд устремлен в пространство на Запад. Она покровительствует только труду и творчеству. У ее ног, с одной стороны, опираясь на стальное зубчатое колесо, расположился рабочий, около него молот, каменный уголь, разная руда, драгоценные камни и, наконец, золото, — это все продукты его добывающего и обрабатывающего труда; с другой стороны помещается крестьянин со снопом прекрасной пшеницы — эмблема его труда, посередине, ближе к рабочему, сидит пряжа — эмблема ткацкого ремесла. ...Остальные фигуры — это эмблемы науки и искусства: живопись стоит с правой стороны около Власти... сзади ее стоит поэзия... за поэзией стоит внутренняя оборона, за обороной правосудие... за правосудием пропаганда; против живописи с левой стороны Власти помещается наука-естествознание, она рассматривает внимательно человеческий череп, за естествознанием стоит химия, зорко смотрит вдаль, может быть, наблюдая вражеские аэропланы, в правой руке ее сосуд со гущеным, таинственным зеленым газом, а левая рука ее лежит на плече рабочего, как бы успокаивая его, далее стоит музыка... [Власть Советов, 1926, с. 5–7].

Эти фигуры мы видим на странице «РАБИС». Несколько странно, однако, что окружающие деву-воительницу на полотне Верхотурова аллегории различных видов деятельности — это обнаженные девушки.

На первом плане из белого мрамора гений скульптуры высекает голову Апполона... около помещается гений архитектуры... обнаженные могучие тела рабочего и крестьянина, а также правильные здоровые тела гениев, девушек и детей, написанные с натуры, отвергают заграничную ложь, что у нас идет физическое вырождение. Тут же за ними стоит ионическая капитель, на ней стоит прекрасная... ваза... она хранится в залах Эрмитажа; это эмблема того, что рабоче-крестьянское правительство более заботливо, чем прежде, собирает и хранит музейные ценности. Около снопа стоит ребенок с цветами и протягивает кому-то лавровый венок... Таким образом, Власть Советов покровительствует только труду, наукам и искусствам [Власть Советов, 1926, с. 7].

Интересно, что в тексте каталога не упомянута еще одна существенная деталь — над головой персонификации Власти Советов реет красное знамя.

Затем художник подробно объяснял композицию картины, персонажи и предметы которой представляли собой аллегории, призванные выразить миссию нового государства Советов, его политику и отношения с «трудом и капиталом» Запада (Европы) и Востока (Азии). Враждебные СССР силы, во власти которых страдают изнемогающие

Апофеоз Власти Советов «далекого от современности» художника Н.И. Верхотурова

под гнетом капитала трудящиеся, воплощены в образе дракона: «...Сказочный дракон, начиная от половины Черного моря, распростирается далее по Румынии, Польше, Латвии и т.д., наконец, хвост его выходит в Манчжурию, в Монголии делает кольцо и жалом на конце метит в пята нашего рабочего — это символ того неприязненного окружения, которое мы теперь переживаем» [Власть Советов, 1926, с. 7]. К помощи и поддержке Власти Советов обращены взгляды рабочих разных стран, простирающих к ней руки. И хотя на Западе «начинался пожар революции, но черная туча все залила дождем реакции и видно только потухающее тление и ни одного революционного знамени». На Востоке тоже все охвачено пожаром, а несчастный китайский рабочий пытается освободиться от наброшенного на его шею каната, одну руку «страстно протягивая к нашему рабочему, который протягивает ему свою братскую руку; здесь на фоне черного дыма видно простреленное разорванное гоминдановское знамя революции... Таким образом, среди бесконечной тяжелой борьбы рабочих на Востоке и на Западе мирно строится, под защитой своей Могучей Власти, Рабоче-Крестьянский Союз Советских Социалистических Республик» [Власть Советов, 1926, с. 8].

Описание центрального образа картины, как и фрагмент ее, опубликованный в журнале, свидетельствует о том, что перед нами феминная персонификация Власти Советов, которая создана по сложившимся художественным канонам и с определенным арсеналом средств, использовавшихся прежде для визуальных аллегорий России в произведениях русского искусства середины XIX — начала XX века. Ключевой персонаж (Власть Советов) отвечает двум видам феминных олицетворений России, которые были подробно нами реконструированы: девы-воительницы и державной России-матушки [Лескинен, 2024, с. 117–182, 220–236]. С первой ее роднит внешний облик могучей суровой богатырши и характерные приметы и атрибуты: шлем, доспехи (кольчуга и зеркало), щит и меч для обороны, не для нападения, что подчеркивается и пальмовой ветвью, символизирующей мирные намерения. Отсутствуют только символы, обусловленные ее воплощением как защитницы православной веры. Эта Россия защищает разные народы, своих подданных, созидательный труд на благо и процветание.



Ил. 3. Слева: К*** (рис.), Кжижановский К. (грав.). Русь и славянская неволя. Гравюра. Источник: Кругозор. Иллюстрированный журнал литературы, наук, искусств, политики и общественной жизни. 1877. № 20. С. 309
Справа: Лубок «Россия — за правду». Хромолитография. 75,5×48,5 см (разм. изобр.), 82,5×57 см (разм. л.). М.: Т-во типолит. И.М. Машистова, [1914]. Российская государственная библиотека, Москва. Источник: https://arthive.com/artists/66417~Unknown_artist/works/507019~Russia_is_for_the_truth
Fig. 3. On the left: K*** (drawing), Krzyzanowski K. (engraving). The Rus' and Slavic Captivity. Engraving. Source: Kругозор. Illustrated magazine of literature, science, arts, politics and public life, 1877, no. 20, p. 309
On the right: Lubok "Russia Is for the Truth". Chromolithograph. 75.5×48.5 cm (image size), 82.5×57 cm (poster size). Moscow, T-vo tipolit. I.M. Mashistova Publ., [1914]. Russian State Library, Moscow. Source: https://arthive.com/artists/66417~Unknown_artist/works/507019~Russia_is_for_the_truth

Внешний вид Власти настолько повторяет распространенный и стереотипный не только до и во время Первой мировой войны, но и после нее (например, в рисунках банкнот белых правительств) облик России-матушки и феминные образы дeвы России, что у современников вряд ли могли быть сомнения в источниках вдохновения художника, тем более что ее черты, доспехи, оборонительная поза с мечом и щитом воспроизводят еще и типажи русских богатырей-витаезей с патриотических плакатов и афиш 1914–1918 годов, как, например, в лубке «Россия — за правду» (1914, Российская государственная библиотека, Москва, далее — РГБ), на котором скопирована

поза и повторен облик России с рисунка 1877 года, созданного в начале Русско-турецкой войны 1877–1878 годов.

Совпадение со вторым типом персонификаций-изображений — державной России — не затрагивает самого образа власти/государственности, но отчетливо воспроизводит визуальные мотивы аллегорических произведений, приуроченных к российским художественно-промышленным выставкам XIX — начала XX века. Прежде всего это плакаты и наградные и памятные медали. На них Россия (как правило, в царственном официальном образе, который использовался для ее торжественных репрезентаций) была окружена атрибутами разных видов научной, сельскохозяйственной и промышленной деятельности, искусств и ремесел, как, например, на медалях всероссийских выставок в Санкт-Петербурге (1870), Москве (1882) или Нижнем Новгороде (1896).

На сувенирной медали выставки в Нижнем Новгороде Россия в державной ипостаси восседает на троне, опираясь на щит с гербом города, держа в руке пальмовую ветвь — символ процветания, вокруг нее — атрибуты разных видов промышленной и хозяйственной деятельности, продукция которых представляется обычно на выставке: кадуцей Меркурия (торговля), зубчатое колесо (индустриализация, прогресс), зрительная/подзорная труба (мореплавание и путешествие), палитра с кистями (живопись или виды искусства), капитель колонн ампира здания (архитектура), якорь (морское дело) и др. На заднем плане — парусные корабли, паровоз и дымящие фабричные трубы, олицетворяющие флот, железнодорожное сообщение и промышленность.

На реверсе медали для экспонентов по рисунку Н.С. Самокиша «Всероссийская художественная и промышленная выставка в Нижнем Новгороде 1896 года» (1896) Россия в образе женской фигуры в царственных одеждах стоит у трона. У ее левого бедра меч в ножнах, в правой руке пальмовая ветвь, она венчает лавровым венком Промышленность и Искусство, которые олицетворены коленопреклоненными фигурами мужчины и женщины. Это кузнец в кожаном фартуке с молотком в левой руке, опирающийся на наковальню, и молодая женщина в свободных античных одеждах с палитрой и кистями в руках.



Ил. 4. Слева: Островский В. (грав.). Сувенирная медаль «В память Всероссийской художественной и промышленной выставки в Нижнем Новгороде». 1896. Мастерская В. Збука, Москва. Бронза, золочение. Диаметр 53 мм. Реверс. Источник: Дьяков М.Е. Медали Российской империи: В 7 ч. Ч. 7: 1894–1917. М.: Духовная Нива, 2007. № 1219.5. С. 115
Справа: Самокиш Н.С. (рис.), Грилихес А.А. (грав.). Медаль Всероссийской художественной и промышленной выставки в Нижнем Новгороде. 1896. Диаметр 51 мм. Реверс. Источник: Дьяков М.Е. Медали Российской империи: В 7 ч. Ч. 7: 1894–1917. М.: Духовная Нива, 2007. № 1219.2. С. 114

Fig. 4. On the left: Ostrovsky V. (engraving). Souvenir medal 'In Memory of the All-Russian Art and Industrial Exhibition in Nizhny Novgorod'. 1896. Workshop of V. Zbuk, Moscow. Bronze, gilding. Diameter 53 mm. Reverse. Source: Dyakov M.E. Russian Empire's Medals: In 7 parts. Part 7: 1894–1917. Moscow, Dukhovnaya Niva Publ., 2007, no. 1219.5, p. 115
On the right: Samokish N.S. (drawing), Grilikhes A.A. (engraving). Medal of the All-Russian Art and Industrial Exhibition in Nizhny Novgorod. 1896. Diameter 51 mm. Reverse. Source: Dyakov M.E. Russian Empire's Medals: In 7 parts. Part 7: 1894–1917. Moscow, Dukhovnaya Niva Publ., 2007, no. 1219.2, p. 114

Таким образом, центральная, известная нам по журнальной фотографии часть картины свидетельствует о том, что художник прибегнул к аллегорическим и характерным для русского дореволюционного искусства способам и формам иносказательного воплощения «отношений» государственной власти и видов деятельности, покровительства им. В данном случае, однако, вместо России-государства в образе девы-воительницы предстает Власть Советов.

Важной особенностью облика богатырши на полотне Верхотурова являются ее русские/великорусские приметы. Для подобных персонализаций России это вполне оправданно и понятно. Однако почему

Власть Советов «позволяет себе» манифестировать национальные черты? В тексте описания в каталоге объясняется, что ее богатые парчовые одежды украшены жемчугом и драгоценными камнями (именно такие одеяния были и у державной России в визуальных дореволюционных персонификациях) потому, что указывают на неистожимые богатства нового советского государства, но никак не комментируется ни этнокультурная, ни историческая специфика ее облика.

Насколько можно судить по сохранившимся музейным произведениям и репродукциям, ранее в своем творчестве Верхотуров не проявлял склонности к жанру аллегорий. Определенным исключением можно считать фигуры на фризе Ярославского театра, среди которых были античные музы и боги, а также его рисунок на банкноте с изображением кузнеца, символизирующего диктатуру пролетариата. А вот на персональных выставках 1926–1927 годов экспонировалась еще одна (новая) картина-аллегория. Это полотно (в каталоге под номером 45) «В саду воспоминаний» [Власть Советов, 1926, с. 4–5], посвященная В.Н. Фигнер, на этой картине «все — символ»: Фигнер в образе «мадонны Революции» уходит от синего моря (моря жизни), «углубляется в строго разбитый красивый сад» (вся «жизнь ее была красива»), «она несет разорванные цепи», а крылатый гений держит над ней красное знамя. В траве у ног прячется змея предательства, над ее головой гений славы держит лавровый венок, а в руке революционерки пальмовая ветвь — символ мира, которого «жаждут социалисты». К ней ласкается юная козочка, олицетворяющая «ее доброту». А ирисы и лилии (как известно, традиционные атрибуты Богородицы), как объясняет художник, призваны служить знаком чистоты «мадонны Революции» [Власть Советов, 1926, с. 4].

«Непонимание природы советской власти»

Такие неожиданные символические воплощения современной политической ситуации в новых произведениях художника, которого советская критика и пропаганда представляла как участника революционного движения, ученика реалиста и выразителя классового антагонизма Репина, не могли не вызвать как минимум недоумения зрителей, хотя содержательно, казалось бы, не было оснований

расценивать их как несоветские. Если в кратких газетных сообщениях были лишь в самых общих чертах перечислены экспонаты выставки Верхотурова в Москве и подчеркнуты прежние заслуги художника в борьбе с царизмом и верность идеалам революции, то в более подробных описаниях рецензенты не могли скрыть ни сарказма, ни неприятия. Автор статьи, освещавший выставку в Верхнеудинске, точно опознал в образе Власти Советов женщину «в костюме русского витязя» [Ар.Б., 1927, с. 85]. Она вызвала такой комментарий: «...Кажется неестественным, что для изображения идеи советской власти художнику потребовалась древнерусская мифология в соединении с древнегреческой [так автор заметки трактовал обнаженных девушек с атрибутами ремесел и искусств и наук. — М.Л.]. Здесь обнаружено полное непонимание природы советской власти, которая теоретически обосновывается строго научной марксистско-ленинской философской концепцией... Здесь имеется очевидное противоречие между материалистическим содержанием, которое должно быть в советской символике, и идеалистическим выражением» [Ар.Б., 1927, с. 85]. Не согласен критик и с тем, что современная Власть Советов олицетворяется женщиной древнерусской, да еще в виде «раскормленной девицы» «с деревянным выражением лица» [Ар.Б., 1927, с. 86]. Автору не понравились и этнонациональные коннотации центрального образа: «...Почему потребовалась художнику слащавая идеализация именно русской женщины, изображенной богатырем, в доспехах витязя. Созданный им образ исторически и литературно неверен, так как в русском народном эпосе мы не знаем героинь-амазонок... народный былинный эпос не создал ни одного образа женщины-героини» [Ар.Б., 1927, с. 86], — безапелляционно утверждал критик, совершая при этом ошибку, поскольку такие былинные героини были хорошо известны, они назывались «поля(е)ницами» или богатырками, их изучали фольклористы, и эти образы имели к началу XX века устойчивую иконографическую традицию [Лескинен, 2024, с. 230–236].

Автор рецензии усматривал в сюжете «апофеоз труда» как основу советского государства, но статичность образов, по его мнению, демонстрирует непонимание его природы. Не удовлетворяло отсутствие в персонажах и символах «правильной» трактовки классовой борьбы и роли рабочего класса в мировой современной истории. Эти замечания относятся уже к аллегориям классовых антагонистов



Ил. 5. Слева: Репин И.Е. Паляница удалая. 1901. Открытое письмо. Издание в пользу общины Святой Евгении. Источник: <https://russianarts.online/polyanica-udalaya-i-e-repin-1901-god/>
Справа: Соломко С.С. Настасья Королевична. Начало 1900-х. Открытое письмо. Париж, изд. И. Лапина. Источник: *Нащокина М.В.* Художественная открытка русского модерна. М.: Жираф, 2004. С. 139

Fig. 5. On the left: Repin I.E. The Daring Palyanitsa. 1901. Postcard. Publication for the benefit of the community of St. Eugenia. Source: <https://russianarts.online/polyanica-udalaya-i-e-repin-1901-god/>
On the right: Solomko S.S. Nastasya Korolevichna. Early 1900s. Postcard. Paris, I. Lapin Publishing. Source: *Nashchokina M.V.* Art Postcard of Russian Art Nouveau. Moscow, Giraffe Publ., 2004, p. 139

советской власти и к образу дракона-гидры. Одна из претензий носит сугубо идеологический характер: «В картине не выявлена роль партии, комсомола, женского и детского коммунистического движения, не представлена современная техника производства» [Ар.Б., 1927, с. 85]. Но помимо содержательных претензий, рецензент предъявлял и эстетические. Сетуя, что без специального комментария трудно разобраться в символике предметов и фигур, автор неожиданно демонстрировал осведомленность в истории европейского искусства. Он упрекал Верхотурова в «смешении стилей живописи»: «классического письма» рафаэлитов, стилизации «в духе Васнецова и Нестерова», реализма и импрессионизма. Резюме рецензии таково:

картина «нехудожественна и надумана», идеологически не выдержана, замысел беден, композиция слаба, и вся она — «слащавая пастораль в народно-социалистическом духе». Единственной пользой работы Верхотурова видится то, что она может стать примером того, «как не надо писать символические советские картины» [Ар.Б., 1927, с. 86]. Последнее замечание, как видим, совпадает с заключением анонимного автора «РАБИС».

В московской периодике мы не встречаем подобного этому разбора нового аллегорического произведения мастера, акцент сделан на его ранних работах и прежних заслугах, обеспечивших репутацию художника, круг тем которого «проникнут революционными настроениями» [Художник-революционер, 1927, с. 11]; подчеркивалась значимость его произведений о революции 1905–1907 годов [Хроника, 1927, с. 106; Художественные выставки в провинции, 1927, с. 14], потому в кратких заметках упоминалась знаменитая портретная серия революционеров. О полотне «Власть Советов» сказано лишь, что это «картина-символ, в аллегорической форме изображающая победное шествие советской власти» [Художник-революционер, 1927, с. 11]. Но лаконичная, в сущности, рекламная заметка в газете «Известия» неожиданно завершалась резким выпадом в отношении главной картины выставки: «большое полотно... выдержанное в условно-аллегорическом и оперно-апофеозном духе» [Выставка картин Н.И. Верхотурова, 1927, с. 8].

И совершенно разгромный характер носила рецензия Я.П. Гамзы⁽⁴⁾ «Кому это надо?» [Гамза, 1927, с. 6–7], опубликованная на страницах художественно-литературного театрального журнала «Жизнь

(4) Псевдоним Ярослава Петровича Гамзагурди (1897–1937). В юности окончил три класса ремесленного училища, был столяром (1909), потом окончил три класса Коммерческого училища (1911), работал чернорабочим, кочегаром, помощником машиниста (1911–1915). В 1912 году вступил в партию эсеров, за участие в антиправительственной деятельности дважды приговаривался к расстрелу. С 1915 — на военной службе сначала в царской, потом в Красной армии. С 1918 года — член ВКП(б). В начале 1920-х годов был активным деятелем и членом Центрального совета Союза безбожников, председателем Лекторского бюро Пролеткульта. С 1927 года жил в Москве, работал в Культотделе Московского городского совета профсоюзов, продолжал читать лекции. Затем стал помощником хранителя и хранителем музея бывшей Троице-Сергиевой лавры (1928–1930). В 1930–1931 годы — научный сотрудник Третьяковской галереи, с 1931 года переведен на работу в Ленинград, в Русский музей (зав. отделом древнерусского искусства). Расстрелян в 1937 году [Гладышева, 2012, с. 506–507].

искусства», издававшегося в Ленинграде с 1923 по 1929 год. Она написана в духе и стиле, которые обрели статус не только позволенных, но и идеологически оправданных в дискуссиях, в том числе и об искусстве, на рубеже 1920–1930-х годов. Начиная автор (тогда сотрудник Культотдела) с «искусствоведческой» критики: с утверждения о дилетантизме Верхотурова, бездарности и «художественной безграмотности» его произведений («провинциально убогих»), получивших в свое время признание и популярность якобы лишь благодаря «социальному» и «революционизирующему значению». Особенно возмутили Гамзу произведения художника советского времени, 1920-х годов — его гнев обращен на упомянутую аллегорию «В саду воспоминаний», посвященную В.Н. Фигнер, на картину с портретом В.И. Ленина и, конечно, на «Власть Советов». Риторические приемы рецензента грубы даже для того времени. Лицо художника он называет «слюнявым народнически-идеалистическим по мироощущению» [Гамза, 1927, с. 6]. Интересно определение «народнический», повторяющее определение «народно-социалистический дух» предыдущего критика. Не очень понятно, что именно в картине дало основания для подобных определений. Трудно предполагать, что это связано с богатырской ипостасью Власти Советов.

Цитированный выше авторский текст из каталога, посвященный картине «Власть Советов», Гамза оценивает как «описание из сказки о Еруслане Лазаревиче» [Гамза, 1927, с. 7], фиксируя тем самым узнавание былинных мотивов, но другие аллегории вызывают его раздражение в еще больше степени: «...У ног этой невообразимой девицы столь же невообразимые крестьянин и рабочий, конечно, с молотом, снопом пшеницы и пр. А непосредственно примыкая к центральной фигуре — голые тела, суть эмблемы науки и искусства... Вся эта мешанина из допотопной академической классики, мещанского трафарета и штампованного великодержавия сделана без соблюдения простейших правил... композиция убога...» [Гамза, 1927, с. 7].

Что мог понимать Гамза под определением «великодержавие»? В это время в публицистическом и партийном дискурсах доминировали негативные коннотации понятия, которое означало «великодержавный шовинизм» и выступало синонимом «великорусского шовинизма» [Вдовин, 2013, с. 31–48], так как считалось, что привилегированное положение великорусов в Российской империи определяло

национальную политику самодержавия как основу «тюрьмы народов». Опасность «уклона к русской великодержавности» подчеркивалась в решениях XII съезда ВКП(б) (1923) [Вдовин, 2013, с. 33], а также в полемике о национальном вопросе на заседании Президиума ЦКК в июне 1927 года [Вдовин, 2013, с. 43–44], незадолго до открытия выставки Верхотурова в Москве. Великодержавность связывалась с великорусским национализмом и угнетением нерусских народов. Так, в статье «Великоруссы» в «Большой советской энциклопедии» (1-е издание) говорилось о двух значениях слова: первое — устаревший этноним русских, второе как термин, который «имеет, несомненно, великодержавный смысл...» [Великоруссы, 1928, с. 790]. В толковом словаре Д.Н. Ушакова (1935) «великодержавный» поясняется как определение «неодобрительное»: «Подражающий поведению великой державы, заносчивый в государственных и политических делах» [Великодержавный, 1935, стлб. 243].

Приметы «штампованного великодержавия»

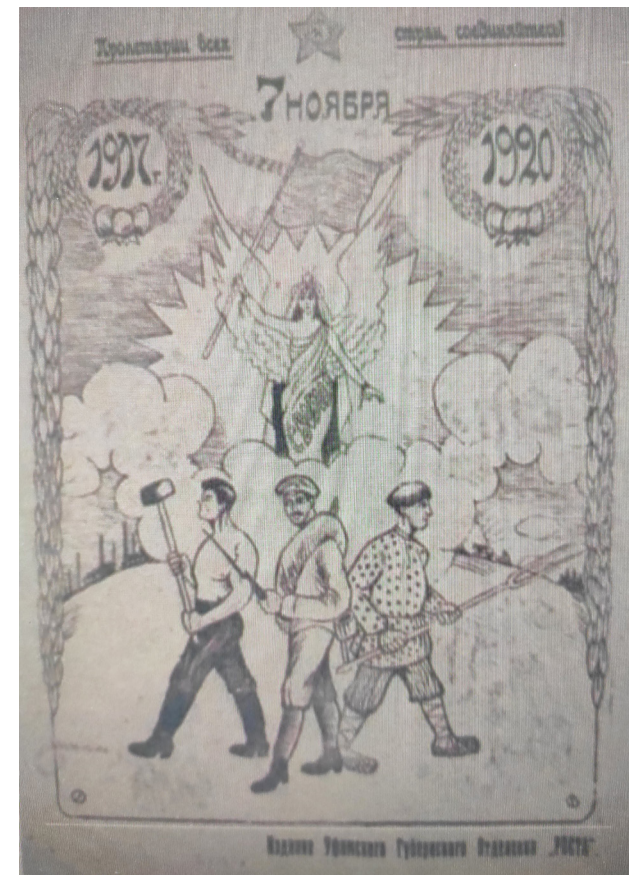
Необходимо напомнить, что аллегорические картины и плакаты, посвященные советской власти и исполненные с использованием арсенала эмблематических средств (включая зооморфные и антропоморфные персонификации наций и государств), традиционных для плакатной образности, в годы революции и Гражданской войны создавались в большом количестве и были очень востребованы в связи с программой агитации и пропаганды [Агитмассовое искусство, 2002]. Их авторами в начале 1920-х годов были в том числе и выдающиеся художники, обретшие известность до революции.

В большевистских плакатах времен Гражданской войны в качестве воплощения новой государственности наиболее часто были задействованы образы рабочего, крестьянина, красноармейца, союз которых символизировал классовый фундамент нового государства диктатуры пролетариата. А вот женские аллегории России в советской агитации почти не использовались. Ведь феминный облик и имперские атрибуты российской государственности как России-матушки, хотя и лишившейся в феврале 1917 года статуса «самодержавной», сохраняли идею наследия Руси; они остались в арсенале белогвардейской визуальной пропаганды [Шешунова;

Апофеоз Власти Советов «далекого от современности» художника Н.И. Верхотурова

Ил. 6. Неизвестный художник. 1917 — 7 ноября — 1920. Плакат. Уфа, РОСТА, [1920]. Гравюра на дереве. 71×54 см. Российская государственная библиотека, Москва. Источник: Агитмассовое искусство Советской России: Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат: 1918–1932: В 2 кн. / Под ред. В.П. Толстого. Т. 2: Таблицы. М.: Искусство, 2002. С. 48

Fig. 6. Unknown artist. 1917 — November 7 — 1920. Poster. Ufa, ROSTA, [1920]. Wood engraving. 71×54 cm. Russian State Library, Moscow. Source: Agitational Mass Art of Soviet Russia: Materials and Documents: Agitational Trains and Agitational Steamships. Traveling Theatre. Political Poster: 1918–1932: In 2 vols. / Ed. by V.P. Tolstoy. Vol. 2: Tables. Moscow, Iskustvo Publ., 2002, p. 48



Плунгян, 2017; Зиновьева, 2018, с. 148–151]: «Белая пропаганда с помощью различных визуальных и вербальных средств утверждает мысль о преемственности Белого движения с русской культурой и государственностью минувших веков, вплоть до Древней Руси»; понятия «Россия (Русь) и Родина — ключевые для белых агитационных текстов» [Шешунова]. Известно лишь несколько большевистских плакатов Гражданской войны, в которых РСФСР или советская власть воплощались в женском образе «матушки» [Зиновьева, 2018, с. 154]. Одним из редких исключений можно считать плакат 1920 года «1917 — 7 ноября — 1920» (РГБ).



Ил. 7. Антоновский Б. Роман Ленина и России. Источник: Новый Сатирикон. 1917. № 27. Июль. С. 16.

Fig. 7. Antonovsky B. The Romance of Lenin and Russia. Source: Novyi Satirikon, 1917, no. 27, July, p. 16

Гораздо чаще советское государство (Республика Советов) олицетворено в мужских образах (красноармеец, рабочий). О.В. Рябов полагает, что они пришли на смену феминной персонификации российской государственности, так как «большевистская идеология основывалась на ценностях рационализма, порядка, контроля, которые скорее могут быть охарактеризованы как маскулинные и менее всего ассоциировались с образом России-Матушки» [Рябов, 2006, с. 38]. Интересно, что подобное разделение началось еще до Октябрьской революции и нашло отражение, например, в известном

Апофеоз Власти Советов «далекого от современности» художника Н.И. Верхотурова



Ил. 8. Пятьдесят рублей. Казначейский знак Сибирского временного правительства. Лицевая сторона. 1920. Фотография. Источник: Ходяков М.В. Деньги революции и Гражданской войны: 1917–1920 годы. 3-е изд. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2019. С. 214

Fig. 8. Fifty roubles. Treasury note of the Siberian Provisional Government. Front side. 1920. Photo. Source: Khodyakov M. V. Money of the Revolution and Civil War: 1917–1920. 3rd ed. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2019, p. 214

сатирическом рисунке Б. Антоновского из июльского номера «Нового Сатирикона» 1917 года.

В период Гражданской войны почти все белогвардейские правительства в разных регионах бывшей империи предпринимали попытки создания собственных денежных знаков, в рисунках которых Россию, родину и власть воплощали, как правило, женские образы, прежде всего воспроизводившие сложившиеся до революции каноны державной России или девы-воительницы [Лескинен, 2024, с. 329–338].

Богатырские мотивы: символы в идеологической трактовке

Образ русского витязя-богатыря в старинных доспехах, главным образом конного, — защитника Отечества — был востребован и в русско-японскую войну, и особенно в годы Первой мировой войны в качестве символа русского воинства, сражающегося с врагами империи. Зачастую, хотя и не всегда, он апеллировал к узнаваемому образу Георгия Победоносца, пронзающего копьём поверженного змея. Вместо змея врага мог символизировать дракон или гидра. Так или иначе, былинный богатырь олицетворял державную Россию, православную Русь. А в визуальной пропаганде Гражданской войны он стал устойчиво ассоциироваться исключительно с белыми.

На плакате Вооруженных сил Юга России (ВСЮР) «За единую Россию» (1919, РГБ) русский витязь в белых одеждах и доспехах на белом коне и с национальным флагом Российской империи сражается с красной революционной гидрой-драконом, захватившей Москву. А на большевистских плакатах побеждает белых конный «красный» воин с воздетым мечом, но либо в буденновке, либо в облике рабочего. На знаменитом плакате Б.В. Зворыкина «Борьба красного рыцаря с темной силою» (или «Красный богатырь», 1919, РГБ) того же года вопреки названию в богатырском облике со всеми характерными атрибутами изображен как раз попираемый конем враг на белом коне — белогвардеец, которому помогает Запад в виде тевтонского рыцаря на коне вороном. Красный конник на красном коне сражается молотом рабочего.

Былинные витязи в средневековых доспехах наследовали визуальной образности Гражданской войны, и потому в советской пропагандистской символике 1920-х годов ассоциировались с белыми. Интересно также, что после революции богатыри с полотен В.М. Васнецова интерпретировались скорее в негативном ключе. Оценка творчества самого известного художника, обращавшегося к изображению русских былинных витязей, в середине 1920-х годов (то есть сразу после его смерти в 1926 году) не была, несмотря на почтительное отношение к нему со стороны властей, однозначно положительной (в отличие, например, от прославляемого после революции творчества И.Е. Репина). В первом издании «Большой советской энциклопедии» в статье о В.М. Васнецове говорилось, что «царствование Александра III... прошло под знаком поисков



Ил. 9. Слева: Неизвестный художник. За Единую Россию. ОСВАГ Вооруженных сил Юга России. Плакат. 1919. Литография. Источник: https://xn--h1ajim.xn--p1ai/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB-%D0%97%D0%B0_%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D1%83%D1%8E_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D1%96%D1%8E.jpg

Справа: Зворыкин Б.В. Борьба красного рыцаря с темной силою. Плакат. 1919. Цветная литография. 105×71 см. М.: Госиздат (Вторая Гос. тип.), [1919]. Российская государственная библиотека, Москва. Источник: Агитмассовое искусство Советской России: Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат: 1918–1932: В 2 т. / Под ред. В.П. Толстого. Т. 2: Таблицы. М.: Искусство, 2002. С. 205

Fig. 9. On the left: Unknown artist. For United Russia. OSVAG Information Agency of the Armed Forces of the South of Russia. Poster. 1919. Lithograph. Source: https://xn--h1ajim.xn--p1ai/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB-%D0%97%D0%B0_%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D1%83%D1%8E_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D1%96%D1%8E.jpg

On the right: Zvorykin B.V. The Red Knight's Struggle with the Dark Force. Poster. 1919. Color lithograph. 105×71 cm. Moscow: Gosizdat (Vtoraya Gos. tip.) Publ., [1919]. Russian State Library, Moscow. Source: Agitational Mass Art of Soviet Russia: Materials and Documents: Agitational Trains and Agitational Steamships. Traveling Theatre. Political Poster: 1918–1932: In 2 vols. / Ed. by V.P. Tolstoy. Vol. 2: Tables. Moscow, Iskusstvo Publ., 2002, p. 205

«русского» стиля, в оформлении которого Васнецову принадлежит одно из самых первых мест. Реакционно-националистический курс правительства нашел среди художников своего выразителя в лице лишь одного Васнецова, изолировав его от общих движений русского искусства» [Машковцев, 1928, с. 68], а в путеводителе по Третьяковской

галерее (1929) о картине «Богатыри» читаем: «Былинных богатырей художник изобразил в виде могучих, но вполне реальных людей в несколько нарочито-театральных позах. Эти образы... производили в свое время большое впечатление. Они отвечали националистическим увлечениям буржуазии в эпоху роста русского империализма» [Краткий путеводитель, 1929, с. 69].

Поэтому использование женского образа в «великодержавных» коннотациях — девы-воительницы в облике русского былинного богатыря, популярном в качестве патриотического символа в дореволюционном, в том числе плакатном искусстве, — исключало полотно Верхотурова из советского идеологического контекста и стилистики агитационных произведений 1920-х годов.

При этом другие аллегорические образы, перечисленные в описании картины «Власть Советов», в середине 1920-х годов не были ни порицаемыми, ни редкими. Напротив, подобные персонажи и атрибуты, воплощавшие идеи интернационализма и ожидания трудящимися разных рас и национальностей мировой революции, были очень популярны, в особенности в плакатном жанре. Они изображали «братство народов» под руководством Республики Советов, «Смерть мировому империализму» (Д.С. Моор, 1919, РГБ) или «Интернационал» (А.П. Апсит, 1919, РГБ). Особенно часто этот комплекс аллегорий была задействован в плакатах под названием «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

В качестве примера приведем произведения художника С.М. Карпова (1890–1929)⁽⁵⁾, которые, как и картины Верхотурова, находились в коллекции Музея Революции еще в середине 1920-х годов. Первое полотно было создано почти в то же время, что и «Власть Советов» — это «Республика Советов» (1924, ныне под названием «Дружба народов» в Государственном центральном музее современной истории России, Москва), которое под изначальным названием тиражировалось в открытках, а чуть позже получило известность, будучи изданным в виде плаката с другой подписью — «Народы Союза Советских социалистических республик» (1925, РГБ).

(5) Карпов также учился в Академии художеств в Санкт-Петербурге (1911–1917, 1921–1922), потом переехал в Москву и занял руководящий пост в АХРР.



Ил. 10. Карпов С.М. Республика Советов. 1929. Почтовая открытка. Издание Музея Революции Союза ССР. Источник: Революционное движение в картинах / Музей революции; под ред. С.И. Мицкевича. М.; Л.: ОГИЗ, 1932. № 32

Fig. 10. S.M. Karpov. Republic of Soviets. 1929. Postcard. The Museum of the Revolution of the USSR Publication. Source: Revolutionary Movement in Pictures / Museum of the Revolution, ed. by S.I. Mitskevich. Moscow, Leningrad, OGIZ Publ., 1932, no. 32

Это тоже аллегорическое полотно, на котором маскулинные персонажи представляют народы СССР и главные социальные группы трудящихся. Они в едином порыве устремлены к светлому будущему, вознося к небесам советский герб (серп и молот), а также атрибуты технического прогресса / индустриализации (зубчатое колесо), плодородия (сноп пшеницы), просвещения (книга), мощи и славы (дубовая ветвь). Несмотря на символы мира и процветания, неподалеку находятся винтовки и пулемет для защиты завоеваний революции. Во главе группы представителей разных народов советского государства — три фигуры, символизирующие единство трудящихся: могучий рабочий с обнаженным торсом, крестьянин,



Ил. 11. Карпов С.М. «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». «Октябрьская революция, порвав старые цепи и выдвинув на сцену целый ряд забытых народов и народностей, дала им жизнь и новое развитие». Сталин. Плакат. Хромолитография. 70×50 см. Л.: Издательство Ассоциации Художников Революционной России, 1930. Библиотеки Университета Дьюка, Дарем. Источник: <https://repository.duke.edu/dc/russianposters/rpcps01010>

Fig. 11. Karpov S.M. 'Workers of the World, Unite'. 'The October Revolution, Having Broken the Old Chains and Brought to the Stage a Whole Series of Forgotten Peoples and Nationalities, Gave Them Life and New Development'. Stalin. Poster. Chromolithograph. 70×50 cm. Leningrad, Izdatel'stvo Assotsiatsii Khudozhnikov Revolyutsionnoi Rossii Publ., 1930. Duke University Libraries, Durham. Source: <https://repository.duke.edu/dc/russianposters/rpcps01010>

державный красный знамя, и вооруженный красноармеец. Здесь СССР, как видим, воплощен в исключительно маскулинных образах современных граждан советской республики.

Известен и плакат С.М. Карпова «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (1930, Библиотеки университета Дьюка, Дарем), по сюжету схожий с композицией и идейным замыслом Верхотурова. На нем в центре композиции, под небесами вздымают лозунг из «Манифеста Коммунистической партии», помещенный на гербе СССР, снова рабочий, колхозник и красноармеец, а множество фигур внизу — поработанные представители разных народов мира — воздевают к ним руки в надежде на помощь. На первом плане умирающий от голода индус. Советская власть, таким образом, предстает воплощением чаяний трудящихся мира на освобождение от несправедливостей

капиталистической расовой и национальной эксплуатации путем победы мировой революции.

Заключение

Конечно, трудно судить об образах и персонажах аллегорической картины Верхотурова «Власть Советов» исключительно по описанию и небольшому фрагменту. Однако мы можем предположить, что именно центральная фигура — персонификация советской власти — и окружающие ее атрибуты, визуальные образцы которых явно восходили к дореволюционным воплощениям России-империи, вызвали столь жесткую критику зрителей. Ведь другие символы и сама концепция полотна вполне вписывались в советские каноны своего времени и не могли представляться экзотическими. А вот олицетворение советской власти в феминном облике воительницы-богатырши вызывало устойчивые ассоциации со сложившимся к тому времени представлением о нем как символе царизма и белого монархического движения. В этот период в СССР господствовали идеи интернационализма, национальное русское воспринималось как идеологически чуждое, как «великодержавное» и «шовинистическое», а патриотизм трактовался как мелкобуржуазный национализм [Вдовин, 2013, с. 51–59]. Образ былинного русского витязя в женской ипостаси не мог ни оцениваться позитивно, ни быть принят в качестве аллегории советской власти. Но появление такого полотна, созданного немолодым художником, творческий путь которого был начат задолго до революции 1917 года, значимо в контексте использования жанровых традиций, эволюции и способов переосмысления арсенала вековых аллегорических образов власти и государственности в русской культуре в новых политических реалиях XX века.

Неизвестно, почему Верхотуров выбрал именно такое, «русское», воплощение советской Родины. Быть может, он в прямом и переносном смысле оказался оторван от идеологических баталий в сфере искусства, а быть может, аллегорический жанр показался ему более понятным и значимым именно для советской пропаганды революционных идей, актуализирующей материнскую ипостась нового отечества — СССР. Но если картина «Власть Советов» будет найдена — в оригинале или в фотографии, на ряд этих вопросов, несомненно, найдется ответ.

Список литературы:

- 1 Агитмассовое искусство Советской России: Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат: 1918–1932: В 2 т. / Под ред. В.П. Толстого. Т. 2: Таблицы. М.: Искусство, 2002. 246 с.
- 2 Апофеоз СССР (!?) // РАБИС. Журнал работников искусств. 1927. 6 сентября. С. 5.
- 3 Ар. Б. К итогам выставки «Власть Советов» // Жизнь Бурятии. 1927. № 1–3. С. 85–86.
- 4 Вдовин А.И. Гл. 1. Русский народ в национальной политике и идеологии 1917 – начала 1930-х гг. // Вдовин А.И. Русские в XX веке. Трагедии и триумфы великого народа. М.: Вече, 2013. С. 13–100.
- 5 Великодержавный // Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 1: А – Кюрины. М.: ОГИЗ, 1935. Стлб. 243.
- 6 Великоруссы // Большая советская энциклопедия: В 65 т. / Гл. ред. О.Ю. Шмидт. Т. 9: Варлен – Венглейн. М.: Советская энциклопедия, 1928. Стлб. 790.
- 7 Верхотуров Н.И. // Персональные и групповые выставки советских художников: Справочник: В 2 т. / Сост. З.Р. Алоян (Каримова) и др. Т. 1: 1917–1947. М.: Советский художник, 1989. С. 23.
- 8 Верхотуров, Николай Иванович // Старая Чита. История и краеведение Забайкалья. 21.11.2011. URL: <https://www.oldchita.org/pers/artists/506-verkhoturov.html> (дата обращения 15.03.2025).
- 9 «Власть Советов» и другие картины и этюды художника Николая Ивановича Верхотурова: Каталог-путеводитель выставки. Чита: Печатное Дело, 1926. 8 с.
- 10 Выставка картин Н.И. Верхотурова // Известия. 1927. № 181. 10 августа. С. 8.
- 11 Гамза Я. Кому это надо? // Жизнь искусства. 1927. № 36. С. 6–7.
- 12 Гладышева Е.В. Основные направления деятельности отдела древнерусского искусства Третьяковской галереи в 1930-е годы // История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства: Сборник статей по материалам научной конференции (25–28 мая 2010 года) / Отв. ред. Л.В. Нерсисян. М.: ИНИКО, 2012. С. 495–536.
- 13 Дьяков М.Е. Медали Российской империи: В 7 ч. Ч. 7: 1894–1917. М.: Духовная Нива, 2007. 431 с.
- 14 Зиновьева Н.А. Россия, родина, РС.Ф.С.Р. // Гражданская война в образах визуальной пропаганды: Словарь-справочник / Под ред. Е.А. Орех. СПб.: Скифия-принт, 2018. С. 148–157.
- 15 Иманакова Е.Г. Художник Николай Верхотуров // Нерчинск / Гл. ред. В.А. Дутов; отв. ред. Н.Н. Константинова, А.Ю. Литвинцев. Чита: Забайкальский гос. ун-т, 2013. С. 156–161.
- 16 Краткий путеводитель по Третьяковской галерее / Сост. Л.В. Розенталь. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1929. 139 с.
- 17 Лескинен М.В. Визуальные репрезентации русскости в Российской империи второй половины XIX – начала XX века: В 2 кн. Кн. 2: Русское зеркало. М.: Кучково Поле Музеон, 2024. 400 с.
- 18 Лыхин Ю.П., Крючкова Т.А. Верхотуров Николай Иванович // Лыхин Ю.П., Крючкова Т.А. Иконописцы, мастера и художники Иркутска (XVII век – 1917 год): Биобиблиографический словарь. Иркутск: Изд. АЭМ «Тальцы», 2000. С. 67–71.
- 19 Машковцев Н. Васнецов В.М. // Большая советская энциклопедия: В 65 т. / Гл. ред. О.Ю. Шмидт. Т. 9: Варлен – Венглейн. М.: Советская энциклопедия, 1928. Стлб. 64–67.
- 20 Нащокина М.В. Художественная открытка русского модерна. М.: Жираф, 2004. 470 с.
- 21 Плунгян Н.В. Женские образы в массовой агитации времен революции и Гражданской войны: от символа к маске // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017. № 6 (116). С. 88–104.
- 22 Прокопий Рязанцев. Встреча через полтора столетия // Культуролог. URL: <https://culturolog.ru/content/view/3236/> (дата обращения 15.03.2025).
- 23 Революционное движение в картинах / Музей революции; под ред. С.И. Мицкевича. М.; Л.: ОГИЗ, 1932. 45 с.
- 24 Рылов А.А. Воспоминания / Послел. и примеч. П.Е. Корнилова. Л.: Художник РСФСР, 1960. 307 с.
- 25 Рябов О.В. «Родина-Мать»: история образа // Женщина в российском обществе. 2006. № 3 (40). С. 33–46.
- 26 Ходяков М.В. Деньги революции и Гражданской войны: 1917–1920 годы. 3-е изд. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2019. 312 с.
- 27 Хроника // На литературном посту. 1927. № 15–16. Август. С. 106.
- 28 Художественные выставки в провинции и Республиках // Информационный бюллетень ВОКС. 1927. № 15–16. 22 апреля. С. 14.
- 29 Художник-революционер // Экран. 1927. № 33. С. 11.
- 30 Шешунова С. Язык пропаганды 1918–1922 гг. в контексте русской культуры // Постсимволизм. URL: http://www.postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=33 (дата обращения 15.03.2025).

References:

- 1 Agitmassovoe iskusstvo Sovetskoi Rossii: Materialy i dokumenty: Agitpoezda i agitparokhody. Peredvizhnoi teatr. Politicheskii plakat: 1918–1932: V 2 t. [Agitational Mass Art of Soviet Russia. Materials and Documents. Agitational Trains and Agitational Steamships. Traveling Theater. Political Poster: 1918–1932: In 2 vols.], ed. V.P. Tolstoy. Vol. 2: Tablitsy [Tables]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2002. 246 p. (In Russian)
- 2 Apofeoz SSSR (?!?) [Apotheosis of the USSR (?!?)]. RABIS. Zhurnal rabotnikov iskusstv, 1927, no. 34 (76), September 6, p. 5. (In Russian)
- 3 Ar. B. K itogam vystavki “Vlast’ Sovetov” [On the Results of the Exhibition *Power of the Soviets*]. Zhizn’ Buryatii, 1927, no. 1–3, pp. 85–86. (In Russian)
- 4 Vdovin A.I. Gl. 1. Russkii narod v natsional’noi politike i ideologii 1917 — nachala 1930-kh gg. [Chapter 1. The Russian People in National Policy and Ideology of 1917 — early 1930s]. Vdovin A.I. Russkie v XX veke. Tragedii i triumfy velikogo naroda [Russians in the 20th Century. Tragedies and Triumphs of the Great Nation]. Moscow, Veche Publ., 2013, pp. 13–100. (In Russian)
- 5 Velikoderzhavnyi [Great Power]. Tolkovyi slovar’ russkogo yazyka: V 4 t. [Explanatory Dictionary of the Russian Language: In 4 vols.], ed. D.N. Ushakov. Vol. 1: A — Kyuriny [A — Curines]. Moscow, OGIZ Publ., 1935, col. 243. (In Russian)
- 6 Velikorussy [Great Russians]. Bol’shaya sovetskaya ehntsiklopediya: V 65 t. [The Great Soviet Encyclopedia: In 65 vols.], chief ed. O.Yu. Shmidt. Vol. 9: Varlen — Venglein [Varlen — Wenglein]. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1928, col. 790. (In Russian)
- 7 Verkhotur N.I. [Verkhotur N.I.]. Personal’nye i gruppovye vystavki sovetskikh khudozhnikov: Spravochnik: V 2 t. [Personal and Group Exhibitions of Soviet Artists: Handbook: In 2 vols.], comp. Z.R. Aloyan (Karimova) et al. Vol. 1: 1917–1947. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1989, p. 23. (In Russian)
- 8 Verkhotur, Nikolai Ivanovich [Verkhotur, Nikolai Ivanovich]. Staraya Chita. Istoriya i kraevedenie Zabaikal’ya, 21.11.2011. Available at: <https://www.oldchita.org/pers/artists/506-verkhotur.html> (accessed 15.03.2025). (In Russian)
- 9 “Vlast’ Sovetov” i drugie kartiny i ehtyudy khudozhnika Nikolaya Ivanovicha Verkhoturova: Katalog-putevoditel’ vystavki [“Power of the Soviets” and Other Paintings and Sketches by the Artist Nikolai Ivanovich Verkhotur: Exhibition Catalogue-guide]. Chita, Pechatnoe Delo Publ., 1926. 8 p. (In Russian)
- 10 Vystavka kartin N.I. Verkhoturova [Verkhotur’s Paintings Exhibition]. Izvestiya, 1927, no. 181, August 10, p. 8. (In Russian)
- 11 Gamza Ya. Komu ehto nado? [Who Needs This?]. Zhizn’ iskusstva, 1927, no. 36, pp. 6–7. (In Russian)
- 12 Gladysheva E.V. Osnovnye napravleniya deyatel’nosti otdela drevnerusskogo iskusstva Tret’yakovskoi galerei v 1930-e gody [Main Activities of the Department of Old Russian Art of the Tretyakov Gallery in the 1930s]. Istoriya sobiraniya, khraneniya i restavratsii pamyatnikov drevnerusskogo iskusstva: Sbornik statei po materialam nauchnoi konferentsii (25–28 maya 2010 goda) [History of the Collection, Storage, and Restoration of Monuments of Old Russian Art: Collection of Articles Based on the Materials of the Scientific Conference (May 25–28, 2010)], ed. L.V. Nerseyan. Moscow, INIKO Publ., 2012, pp. 495–536. (In Russian)
- 13 Dyakov M.E. Medali Rossiiskoi imperii: V 7 ch. [Russian Empire’s Medals: In 7 parts]. Part 7: 1894–1917. Moscow, Dukhovnaya Niva Publ., 2007. 431 p. (In Russian)
- 14 Zinovyeva N.A. Rossiya, rodina, R.S.F.S.R. [Russia, Motherland, R.S.F.S.R.]. Grazhdanskaya volina v obrazakh vizual’noi propagandy: slovar’-spravochnik [The Civil War in Images of Visual Propaganda: Dictionary and Handbook], ed. E.A. Orekh. St. Petersburg, Skifiya-print Publ., 2018, pp. 148–157. (In Russian)
- 15 Imanakova E.G. Khudozhnik Nikolai Verkhotur [Artist Nikolai Verkhotur]. Nerchinsk [Nerchinsk], chief ed. V.A. Dutov, eds. N.N. Konstantinova, A.Yu. Litvitnev. Chita, Zabaikal’skii gos. un-t Publ., 2013, pp. 156–161. (In Russian)
- 16 Kratkii putevoditel’ po Tret’yakovskoi galeree [A Brief Guide to the Tretyakov Gallery], comp. L.V. Rozental. Moscow, Izd-vo Gos. Tret’yakovskoi galerei Publ., 1929. 139 p. (In Russian)
- 17 Leskin M.V. Vizual’nye reprezentatsii russkosti v Rossiiskoi imperii vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka: V 2 kn. [Visual Representations of Russianness in the Russian Empire in the Second Half of the 19th — Early 20th Century: In 2 books]. Book 2: Russkoe zerkalo [Russian Mirror]. Moscow, Kuchkovo Pole Muzeon Publ., 2024. 400 p. (In Russian)
- 18 Lykhin Yu.P., Kryuchkova T.A. Verkhotur Nikolai Ivanovich [Verkhotur Nikolai Ivanovich]. Lykhin Yu.P., Kryuchkova T.A. Ikonopistsy, mastera i khudozhniki Irkutsk (XVII vek — 1917 god): Biobibliograficheskii slovar’ [Icon Painters, Masters and Artists of Irkutsk (17th Century — 1917): Biographic and Bibliographical Dictionary]. Irkutsk, Izd. AEM “Tal’tsy”, 2000, pp. 67–71. (In Russian)
- 19 Mashkovtsev N. Vasnetsov V.M. [Vasnetsov V.M.]. Bol’shaya sovetskaya ehntsiklopediya: V 65 t. [The Great Soviet Encyclopedia: In 65 vols.], chief ed. O.Yu. Shmidt. Vol. 9: Varlen — Venglein [Varlen — Wenglein]. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1928, cols. 64–67. (In Russian)
- 20 Nashchokina M.V. Khudozhestvennaya otkrytka russkogo moderna [Art Postcard of Russian Art Nouveau]. Moscow, Zhiraf Publ., 2004. 470 p. (In Russian)
- 21 Plungyan N.V. Zhenskies obrazy v massovoi agitatsii vremen revolyutsii i Grazhdanskoi voyny: ot simvola k maske [Female Images in Mass Agitation during the Revolution and Civil War: From Symbol to Mask]. Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul’ture, 2017, no. 6 (116), pp. 88–104. (In Russian)
- 22 Prokopii Ryazantsev. Vstrecha cherez poltora stoletiya [Prokopy Ryazantsev. Meeting in a Century and a Half]. Kul’turolog. Available at: <https://culturolog.ru/content/view/3236/> (accessed 15.03.2025). (In Russian)
- 23 Revolyutsionnoe dvizhenie v kartinakh [Revolutionary Movement in Pictures], Museum of the Revolution, ed. S.I. Mitskevich. Moscow, Leningrad, OGIZ Publ., 1932. 45p. (In Russian)
- 24 Rylov A.A. Vospominaniya [Memoires], afterword, notes P.E. Kornilov. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1960. 307 p. (In Russian)
- 25 Ryabov O.V. “Rodina-Mat’”: istoriya obraza [“Motherland”: History of the Image]. Zhenshchina v rossiiskom obshchestve, 2006, no. 3 (40), pp. 33–46. (In Russian)
- 26 Hodyakov M.V. Den’gi revolyutsii i grazhdanskoi voyny: 1917–1920 gody [Money of the Revolution and Civil War: 1917–1920]. 3rd ed. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2019. 312 p. (In Russian)
- 27 Khronika [Chronicle]. Na literaturnom postu, 1927, no. 15–16, Avgust, p. 106. (In Russian)
- 28 Khudozhestvennye vystavki v provintsii i Respublikakh [Art Exhibitions in the Provinces and in the Republics]. Informatsionnyi byulleten’ VOKS, 1927, no. 15–16, April 22, p. 14. (In Russian)
- 29 Khudozhnik-revolutsioner [The Revolutionary Artist]. Ehkran, 1927, no. 33, p. 11. (In Russian)
- 30 Sheshunova S. Yazyk propagandy 1918–1922 gg. v kontekste russkoi kul’tury [The Language of Propaganda of 1918–1922 in the Context of Russian Culture]. Postsimvolizm. Available at: http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=33&Itemid=29 (accessed 15.03.2025). (In Russian)