Н.К. КУДРЯШЕВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна средств транспорта РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: genrich-william@yandex.ru

И.В. КУДРЯШЕВА
Кандидат биологических наук, исследователь творчества скульптора В.В. Кудряшева
e-mail: kudryasheva.i.v.@yandex.ru

N.K. KUDRYASHEV
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Vehicle Design at the Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University)
e-mail: genrich-william@yandex.ru

I.V. KUDRYASHEVA
Candidate of Biological Sciences, researcher of the work of sculptor V.V. Kudryashev
e-mail: kudryasheva.i.v.@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_273_288

ПОЛИГОНАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА — ОТ АВАНГАРДА 20-х ГОДОВ XX ВЕКА ДО СОВРЕМЕННОСТИ

POLYGONAL SCULPTURE: FROM THE AVANT-GARDE OF THE 1920s TO THE PRESENT DAY

Структурный, инженерный подход к созданию скульптуры связан с экспериментами авангарда 1920-х годов. В 1927 году студент скульптфака ВХУТЕМАСА Владимир Кудряшев создал крупногабаритный бюст, известный как «Голова рабочего», — многогранный объем с покрытием из фанеры по каркасу из деревянных брусков. Изготовленный из недолговечных материалов, бюст производил впечатление монументальной скульптуры. В последние десятилетия с развитием цифрового моделирования

появилось новое направление: полигональная скульптура, по структуре своей во многом аналогичная работам В. Кудряшева.

The structural, engineering approach to sculpture creation is associated with the experiments of the avant-garde of the 1920s. In 1927, Vladimir Kudryashev, a student of the VKHUTEMAS Sculpture Faculty, created a large bust known as the "Worker's Head" — a multifaceted volume covered with plywood on a frame made of wooden bars. Made of short-lived materials, the bust gave the impression of a monumental sculpture. In recent decades, with the development of digital modeling, a new direction has emerged: polygonal sculpture, which is structurally similar in many ways to works by V. Kudryashev.

Ключевые слова: полигональность, скульптура, авангард, ВХУТЕМАС.
Keywords: polygonality, sculpture, avant-garde, VKHUTEMAS.

Скульптура в послереволюционные годы

Революция, произошедшая в России в октябре 1917 года, затронула все сферы художественной жизни страны [10, с. 7–30]. Поначалу казалось, что возникают благоприятные условия для свободного творчества художников любых стилевых направлений, но вскоре стало ясно, что государство берет искусство под контроль, направляя его исключительно в идеологическое русло. Теперь основной его целью становится приобщение широких народных масс к новой жизни, с новыми задачами, новыми классовыми и личностными приоритетами.

Такой подход, ориентируемый на неискушенного в искусстве зрителя, потребовал новых художественных форм, например, способствовал развитию плаката и фотографии, а среди традиционных видов искусства сильнее всего сказался на скульптуре. Последнее было связано с декретом «О памятниках Республики» от 12 апреля 1918 года, ставшего основой «Плана монументальной пропаганды», инициатором которого являлся В.И. Ленин [7, с. 95–96].

Декретом предписывалась ликвидация старых, связанных с царским режимом памятников и разработка проектов революционной тематики, причем требовалась их быстрая реализация. Так, этим декретом предлагалось уже к 1 мая выставить на суд масс первые модели новых

памятников. В 1920 году в Казани на создание первого бюста Ленина дали всего два дня [13, с. 37–52].

Для выполнения новых проектов привлекали почти всех скульпторов, но кадров не хватало. При таком масштабе деятельности нового типа возникли трудности с мастерскими, не было необходимых материалов. Приходилось использовать недолговечные: гипс, цемент, дерево. Были и сугубо бытовые трудности — голод и холод, промораживавший даже глину.

Другим фактором, повлиявшим на творческую деятельность этого времени, стала установка властей. В.И. Ленин в обсуждении плана монументальной пропаганды с А.В. Луначарским говорил, что не рассчитывает на долговечность — пусть новые памятники будут временными [1, с. 42]. Такой эфемерный, продиктованный политикой подход не мог способствовать успешности творчества. К тому же творческая индивидуальность была объявлена проявлением буржуазности, и новые теоретики от искусства, например, О. Брик, пропагандировали коллективное творчество, ассоциируя его с деятельностью фабрик. Многие из созданных в чрезвычайно сжатые сроки скульптур оказались неудачными и вскоре разрушились или были демонтированы. Наиболее долголетним оказался памятник Тарасу Шевченко скульптора И.Х. Тильберга, открытый в ноябре 1918 и простоявший до 1926 года [1, с. 65].

В музеях сохранилось немногое: гипсовая копия бюста Радищева, выполненная Л.В. Шервудом, голова Ф. Лассаля, созданная В.А. Синайским из гранита, а также фрагмент статуи Свободы, отлитой Н.А. Андреевым в железобетоне [17].

До нашего времени дошли два памятника Н.А. Андреева: А.И. Герцену и Н.П. Огареву, установленные в 1922 году в центре Москвы перед старым зданием МГУ им. М.В. Ломоносова. Они были отлиты из бетона с добавлением мраморной крошки.

К началу 20-х годов «полоса временных агитационных памятников прошла» [10, с. 160–162].

Сейчас этот период зарождавшейся советской скульптуры можно уподобить археологическому слою с утерянными, хотя и зафиксированными в печатных материалах, архивных документах и фотографиях артефактами. Они свидетельствуют о том, что скульптура первых послереволюционных лет отражала черты пронизанной энтузиазмом, сумбурной эпохи, разрушавшей старые каноны и стремившейся к новому в форме, стиле и сюжетах.

В середине 20-х годов, рассматривая выставку современной скульптуры, А.А. Федоров-Давыдов писал: «…все это очень мало связано с современностью, да и едва ли может быть связано. Здесь еще осязательнее, чем в живописи, видно, что революционная сюжетика не создает еще новой скульптуры. Ясно даже больше, что эта сюжетика не совместима со старой скульптурной формой. Путь возрождения скульптуры, создания нового стиля, как это всегда было в истории, лежит через архитектуру» [14, с. 183].

Широкий поиск нового в искусстве привлекает верившую в грядущие перемены молодежь, требующую обновления в системе художественного образования.

В июне 1920 года в Москве проходит конференция художественных школ [5], на которой в дискуссиях участвуют В.В. Кандинский, К.С. Малевич, Д.П. Штеренберг и другие крупные художники, а также представители заведений художественного образования разных городов. Речь идет о новых направлениях в искусстве и преобразованиях в системе учебных заведений. В голосованиях по решениям конференции участвуют мастера старшего поколения и студенты, делегированные мандатами из различных художественных школ.

Спустя полгода, в декабре 1920 года выходит постановление об образовании ВХУТЕМАСа [7], сыгравшего ведущую роль в зарождении различных направлений авангарда отечественного искусства. В его стенах обсуждаются различные проблемы современного искусства — вопросы синтеза искусств, развития идей конструктивизма в архитектуре и проч. На старших курсах скульптфака, которые вел декан И.М. Чайков, постановки четвертого года обучения сочетали принципы монументальной скульптуры с архитектурными построениями [16, с. 17–18]. Формируются идеи художественного конструирования, включенные преимущественно в проектирование промышленных изделий. Ведется разработка простых, функционально оправданных форм. Рассматривается широкое применение промышленных материалов.

Все современные аспекты искусства обсуждаются в студенческой среде и находят отражение в работах молодежи.

ВХУТЕМАС — в поиске новой скульптуры

В 1927 году страна готовилась к празднованию 10-летия Октября. В те годы народные праздники отмечали широко. В оформлении праздничного убранства городов и массовых шествий принимали участие как



Рис. 1. «Голова рабочего». Каркас



Рис. 2. Автор с законченной скульптурой



Рис. 3. Автор с законченной скульптурой. Фото, опубликованное в газете «Известия»

известные мастера, так и художественная молодежь. В этом активно участвовали студенты ВХУТЕМАСа, в том числе и скульптурного факультета.

После противоречивого послереволюционного периода в скульптуре тяга к новшествам проявилась в монументальности, что соответствовало мощному накалу духа времени, грезившего великими преобразованиями, и центральное место в искусстве занял героизированный образ человека труда.

К праздничной дате на Рождественке, где находились мастерские скульптурного факультета, появилась монументальная скульптура — крупногабаритный, в полтора человеческих роста бюст, известный позже как «Голова рабочего». Его создал студент отделения монументальной скульптуры Владимир Кудряшев (в дипломе ВХУТЕИНа его фамилия прописана как «Кудряшов»).

Эта скульптура была предназначена для праздничного декорирования города или для демонстрации на передвижных платформах в праздничных шествиях.

До поступления во ВХУТЕМАС в 1923 году Кудряшев учился в Казанской художественной школе, после революции переименованной и неоднократно реорганизованной [13, с. 7]. Известны несколько круглых скульптур казанского периода его творчества: три не сохранившиеся гипсовые скульптуры и пятнадцать резных деревянных, из них тринадцать небольшого (11–42 см) модельного ряда и два близких к натуре мужских бюста (48,5 и 62 см). Они хранятся в казанских музеях: ГМИИ РТ (1) и НМ РТ (2).

Приступая к работе, автору надо было разрешить проблему материала в условиях очень небольшого выбора и широкого экспериментирования с промышленными материалами, ранее имевшими исключительно утилитарное значение. В результате он остановился на деревянных брусках и фанере.

В архиве скульптора сохранились три фотографии «Головы рабочего», негативы которых в настоящее время находятся в Музейно-библиотечном комплексе МАРХИ (3). На одной из них заснят каркас, на других — скульптура в законченном виде (рис. 1–3).

Бюст представляет собой многогранную скульптуру с поверхностью из фанеры по каркасу из брусков. Созданная из недолговечных материалов, она производит, тем не менее, впечатление монументальной скульптуры.

Эти фотографии привлекают внимание и в настоящее время. Обычно возникает вопрос: как именно сделана скульптура, однако сама работа, равно как и материалы по ее созданию не сохранились.

Очевидно, автор создал ее под влиянием идей конструктивизма, с которыми ознакомился во время учебы в Казани, а потом и во ВХУТЕМАСе.

В архитектуре развивающегося конструктивизма особое место отводилось каркасу и проектированию в наиболее простых геометрических формах.

Основой зарождавшегося в стенах ВХУТЕМАСа дизайна стало художественное конструирование. В студенческой среде того времени было сильно увлечение творчеством Сезанна, кубистов с его стремлением к геометрической простоте форм и композиции.

Определенную роль в конструировании бюста сыграли вхутемасовская программа обучения объемно-пространственному мышлению и курс пластической анатомии.

В этом курсе использовалось экорше человеческой фигуры по Ж.-А. Гудону, на основе чего была сделана гипсовая модель головы человека. Ее упрощенный вариант — обрубовка — передает объемно-пространственную структуру человеческой головы в виде обобщенных плоскостей (или планов). Она считается основой для создания любого скульптурного портрета. Разные мастера выделяют в обрубовке различное число планов. Очевидно, Кудряшев начинал свои построения с рекомендаций А.С. Голубкиной. В своей брошюре о скульптуре она приводит схему лицевой части головы из четырнадцати основных плоскостей. В хранившемся у Кудряшева экземпляре брошюры они пронумерованы карандашом от руки.

По мнению Голубкиной, в отличие от мягких материалов, в твердых требуется разбивка на второ- и третьестепенные планы [6, с. 42], но у молодого мастера была другая задача: создать из плоских фанерных листов сложный объем с разбивкой на планы разного порядка.

При конструировании такой скульптуры требовались элементарные инженерно-технические знания, которые он получил, учась в Казани. Это позволило ему разработать свою, выходящую за рамки методического пособия, более дробную модель геометризации головы человека.

На фотографии видно, что каркас бюста имеет сложную структуру, и пространственная сетка его элементов (брусков различной длины) служит основой для крепления покрытия в местах перелома формы.

Покрытие состоит из многоугольников разного размера и формы (от треугольной до шестиугольной).

Фотография сделана в анфас и слегка в повороте головы. Затылочная часть не видна, поэтому пересчитать общее количество деталей невозможно. В лицевой части, включающей мимические особенности, много мелких элементов. По приблизительным подсчетам в оболочке около 200 деталей; в каркасе — не менее 300, но, возможно, их количество больше.

Сухую угловатость многоугольной формы скульптор дополнил округлыми деталями (глазные впадины, глаза), используя упругие свойства фанеры, пряди волос закрепил в мягком изгибе, что придает им волнистость. Это внесло в скульптурный портрет пластичность, смягчающую выраженную остроугольную геометричность головы.

Спроектировать расчетным путем скульптурную конструкцию сложной конфигурации в то время не представлялось возможным. Основой для разработки каркаса, покрытия, а потом и перевода их в крупный масштаб стал эскиз.

Очевидно, начав с рисунков и определившись с портретным образом, автор создал бюст в натуральную величину человека. Затем отработал многогранную форму и отлил его в гипсе. Последующие этапы создания скульптуры неизвестны, но можно предположить несколько вариантов.

Один из них — начать с промеров эскиза, определив длину ребер между узловыми точками формы. Провести маркировку, исходя из узловых точек с привязкой к ним соответствующих элементов. Сделать пересчет длины ребер, увеличив их до конечных размеров каркаса и нарезать бруски соответствующей длины. Следуя маркировке, собрать каркасную сетку, ячейки которой повторяют форму деталей оболочки

готовой скульптуры. Снять с них бумажные шаблоны и перенести на фанерные листы. Выпиленные элементы покрытия закрепить на каркасе.

Другой возможный способ — создание скульптуры через дополнительную форму. Ее можно было снять с эскиза, используя папье-маше, применявшееся в то время в скульптуре и архитектуре. Сделать маркировку, после чего объемную форму развернуть в плоскость, расчленив по ребрам на многоугольники. Затем увеличить многоугольные выкройки, используя для этого пантограф. Измерить их стороны для нарезки брусков — элементов каркаса и собрать его, исходя из маркировки. Выпилить фанерные элементы по увеличенным шаблонам и закрепить их на каркасе.

Независимо от способов, создание такой скульптуры из большого количества деталей представляет собой сложный и многоэтапный процесс, включающий работу над эскизом, промеры и расчеты, разработку маркировки, создание чертежей и точную подгонку при сборке. Необходимо также умелое владение материалом при минимальном наборе простейших инструментов.

В результате была создана скульптурная каркасная конструкция в виде бюста, впечатляющего монументальностью, лаконичной пластикой и убедительностью образа.

Во время посещения ВХУТЕМАСа А.В. Луначарский обратил внимание на эту работу, после чего о ней появились газетные статьи.

В «Известиях» С.М. Бурдянский писал, что «вся скульптура… в значительной мере от архитектуры» и «производит впечатление большой монументальности… С точки зрения художественной и декоративной работа производит прекрасное впечатление» [2, с. 2].

Напечатанная в «Рабисе» статья А.Е. Тугендхольда была посвящена скульптуре к 10-летию Октября и проиллюстрирована фотографией «Головы рабочего» [12, с.9-10].

В одной из казанских газет в статье о Кудряшеве были напечатаны фотографии автора рядом со скульптурой, а также трех его ранних работ [1].

Осенью 1927 года «Голова рабочего» была приобретена комиссией по закупке художественных произведений к 10-летию Октября, которую возглавлял Луначарский.

В целях большей декоративности автору предложили сменить фанерную облицовку на металлическую. К этому времени некоторые мастера — И.М. Чайков, С.Д. Лебедева, И.С. Ефимов — уже пробовали использовать в скульптуре листовой металл.

Однако такой подход не учитывал увеличение нагрузки металлической облицовки на деревянный, сшитый гвоздями каркас, равно как и другие технические сложности. Такая переделка потребовала бы создания другого, металлического каркаса, подбора металла, пригодного для покрытия, а также не одного скульптора, а целой команды включая инженеров и исполнителей.

Дальнейшая судьба этой работы неизвестна. Однако разработанная Кудряшевым технология сооружения больших деревянных скульптурных композиций нашла широкое применение в праздничном декорировании города.

После окончания ВХУТЕМАСа в 1933 году В.В. Кудряшев создает по заказу ГУКФ (4) скульптурную группу «Режиссер, кинооператор и съемочный аппарат». Судя по сохранившемуся в его архиве договору, она была включена в генеральный проект оформления Арбатской площади к 16-й годовщине Октября, где ей отвели одну из узловых точек общей композиции с привязкой к месту строившегося вестибюля станции метро «Арбатская».

Договором предусматривалось обязательное представление эскиза в гипсе, по которому рассчитывали окончательный размер скульптурной группы. Высота фигур составляла 10 м, а вместе с постаментом — 20–24 м. Договор был составлен 23 октября, и на его исполнение отводилось менее двух недель. В помощь мастеру разрешили взять двух скульпторов и инженера по технике безопасности. Наниматель был обязан представить фотографии законченной работы автору и Горкому художников, но обнаружить их пока не удалось.

Кажущаяся простота создания и дешевизна материала привели к массовому изготовлению деревянной скульптуры, которую часто выполняли самодеятельные художники. Однако из-за неконтролируемого упрощения технологий скульптурные фигуры, утеряв пластику, превращались в маловыразительные, трудные в трактовке символы.

Такой подход был неприемлем, что привело к выходу статьи М. Иоффе «Довольно кустарщины!» [9, с. 4–5]. В результате были признаны отрыв непрофессионалов от профессионального искусства и необходимость изменений в отношении к коллективному творчеству.

Работы Кудряшева продолжали вызывать интерес, и вскоре он получил несколько заказов на кинорекламу.

Новые формы рекламы в связи с развитием киноиндустрии

В годы НЭПа кино становится одним из наиболее востребованных видов развлечений. Владельцы частных кинотеатров покупали иностранные фильмы, рекламируя их для небольшого круга зрителей. Каждый кинотеатр делал свою рекламу в виде плакатов, афиш, листовок-аннотаций, различных буклетов. С окончанием НЭПа кинотеатры становятся государственными. Наступает процесс индустриализации молодого советского кино, в связи с чем возникает потребность в новых формах рекламы для массового зрителя.

Уже при выходе на экраны кинофильма С.М. Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"» на фасаде кинотеатра «Художественный» появляется необычная объемная реклама в форме горельефа. Получил заказы на рекламу к двум фильмам и скульптор Владимир Кудряшев.

В 1928 году завершается работа над последним немым американским фильмом «В доках Нью-Йорка». Он повествует о трудностях жизни простых людей в Америке. Его закупают для проката в СССР, и через некоторое время он появляется на советских экранах. В это время Кудряшев — еще студент ВХУТЕМАСа, но берется за разработку масштабной рекламной композиции к этому фильму и выполняет ее в двух экземплярах. Одна была установлена перед кинотеатром «Художественный», вторая — на углу Столешникова переулка и Петровки. Они привлекали внимание падающей с большой высоты фигурой, отображавшей наиболее эмоционально острый момент фильма. Для скульптора, очевидно, эта композиция стала наиболее сложной из выполненных по разработанной им технологии.

В 1935 году готовился к выходу на экраны фильм А.Л. Птушко «Новый Гулливер», и молодому скульптору заказывают для него рекламу. Сюжет был построен на основе романа Дж. Свифта, но перенесен в советское время. Главным героем стал пионер Петя, который увидел себя во сне Гулливером в стране лилипутов. Идеологически фильм соответствовал времени, отражая борьбу пролетариата против буржуазных сил в Лилипутии. Это был первый анимационно-игровой фильм с множеством технических новинок. В нем впервые совмещалась игра актеров с объемной мультипликацией. К созданию полутора тысяч кукол привлекали кукольников и скульпторов. Фильм был рассчитан на массового зрителя Москвы и других городов, и Кудряшеву предложили создать гигантскую фигуру Гулливера для установки на Пушкинской площади. Судя по фотографиям, фигура была выполнена в цвете.

В 30-е годы XX века Пушкинская площадь (до 1930 года она называлась Страстной) была одним из центров культурно-политической жизни Москвы. Памятник А.С. Пушкину стоял тогда на Тверском бульваре напротив колокольни Страстного монастыря, уничтоженного в 1937 году. На площади размещали всевозможную рекламу. Во время праздников на стене колокольни вывешивали портреты Ленина и Сталина. В обычные дни их сменяли рекламы автолотереи, цирковых представлений или других городских мероприятий. На площади стоял павильон «Книги», а на бульваре у памятника Пушкину проходили книжные базары, завлекавшие покупателей большими натянутыми поперек бульвара плакатами «Здесь книжный рынок — масса новинок». На площади было отведено место для рекламы кино в виде конструкции из плоскостей и объемов разной формы с размещением на них информации, для чего использовали разные типы шрифтов.



Рис. 4. О. Игнатович. Снимок, опубликованный в газете «Вечерняя Москва»



Рис. 5. О. Игнатович. Установка рекламы к фильму «Новый Гулливер». Фонд музейного объединения «Музей Москвы»

23 марта 1935 года в «Вечерней Москве» появился снимок Ольги Игнатович, сделанный во время установки громадного Гулливера (рис. 4). Негатив этого снимка хранится в фонде Музея Москвы (5), где находится и другой ее снимок той же тематики. На нем представлена панорама Тверского бульвара с памятником Пушкину и установленным на переднем плане Гулливером (рис. 5).

Этот кадр интересен для любого москвича-любителя старой Москвы. Он хорошо передает дух тех лет.

Москва еще в снегу. Снег припорошил и Гулливера, возвышающегося над зданиями Лилипутии. Вокруг — толпа зевак, следящих за последними этапами монтажа рекламы. Видна лестница, приставленная к скульптуре, и сидящий на ее плече рабочий, закрепляющий канат для устойчивости всей конструкции. За памятником Пушкину

виден Тверской бульвар с гуляющими — взрослыми и детьми с санками. Тут же и газетный киоск с покупателями. Едут машины того времени и бежит по рельсам Бульварного Кольца трамвай. Исполинские размеры рекламной фигуры хорошо заметны, по сравнению с одиннадцатиметровым памятником Пушкину.



Рис. 6. Транспортировка готовой рекламной фигуры Гулливера. Российский государственный архив кинофотофонодокументов

В отличие от первого снимка, этот кадр сделан с большой высоты. Точка съемки, очевидно, находилась на колокольне Страстного монастыря. Интересна диагональная композиция этого фото. Ее мастером считался Борис Игнатович, старший брат Ольги. Он был знаком с А.М. Родченко и сотрудничал с ним. В 20–30-е годы был известен новаторским подходом к фотографии, поисками композиционных решений и точек съемки. В середине 30-х организовал «Бригаду Игнатовича», включавшую несколько десятков штатных корреспондентов, работавших в советских газетах и журналах. Ольга Игнатович была членом этой бригады. Она сделала несколько снимков рекламного Гулливера, позже попавших в разные фотоархивы. Помимо Музея Москвы, две фотографии находятся в РГАКФФД (6). Одна из них повторяет опубликованную в «Вечерке». На другой — транспортировка Гулливера, который высится над потоком едущих по площади машин (рис. 6).



Рис. 7. Вид Страстной площади с рекламной фигурой Гулливера. А.А. Шахова

На какое-то время скульптура Гулливера становится доминантой Пушкинской площади. Его невозможно было не заметить, что и требовалось от рекламы для массового зрителя. На это откликнулась газета «Кино», поместив 28 марта 1935 года рисунок площади с возвышавшимся над ней Гулливером, сделанный художником А.А. Шаховым (рис. 7).

От многогранной деревянной скульптуры к скульптурному полигональному дизайну

В годы исторического слома произошли глубокие изменения в искусстве.

Хотя сведения о начальном постреволюционном этапе развития скульптуры очень неполны, проводившаяся в последнее время упорядоченная работа с фондами многих отечественных музеев показала достаточно разнообразную, выходившую за рамки плана монументальной пропаганды картину творчества тех лет.

Представленная в 2023 году выставка РОСИЗО под названием «17/37. Советская скульптура. Взлет.» [17] характеризуется современной трактовкой скульптурных процессов того периода. Понятно, что такую краткую интерпретацию нельзя признать однозначной.

Тогда в скульптуре в соответствии с новой идеологией происходил отказ от академического подхода; формировалось декоративно-прикладное направление с ориентацией на утилитарность. Дискуссии часто затрагивали разнонаправленные — как консервативные, так и новаторские — тенденции развития скульптуры.

В одной из таких дискуссий проявилось стремление к скульптуре со строгой архитектоникой. Лозунг «Стройка вместо лепки» содействовал сближению скульптуры с архитектурно-строительной практикой [3, с. 51]. Тяга к новшеству выразилась также в монументальности.

Во ВХУТЕМАСе это привело к экспериментам с крупной формой для привязки человеческой фигуры к городскому масштабу, что потребовало совершенно нового подхода к созданию скульптуры, выходящего за границы наиболее используемых приемов пластики и ваяния.

Первые шаги в направлении инженерно-технических решений сделал Владимир Кудряшев, выстроивший крупногабаритную деревянную скульптуру, в которой свойства использованного материала — фанеры — во многом определили характер формообразования.

Авангардность первого эксперимента с «Головой рабочего» восприняли кинематографисты — представители нового, активно развивавшегося вида искусства, начавшие сотрудничать с В.В. Кудряшевым. По их заказу он разработал новые формы кинорекламы и выстроил несколько крупномасштабных декоративно-рекламных композиций.

Сейчас становится понятно, что Кудряшев смог задумать и реализовать скульптуру нового типа, находясь в открытой творческим ис-

каниям вхутемасовской среде, а также благодаря собственным техническим склонностям. В его архиве сохранился альбом с тринадцатью техническими предложениями по устройству летательных, плавательных аппаратов и усовершенствованию приспособлений разных типов.

О конструкции каркаса дает представление единственная фотография «Головы рабочего» до обшивки ее фанерными панелями. Запечатленная на ней пространственная конструкция привлекает внимание сложной сеткой каркаса, контурно вырисовывающей в пространстве форму готовой скульптуры. Эта сухо-конструктивная подача портретного образа оказалась новой для восприятия современного зрителя и вызывает больший интерес, чем завершенная скульптура.



Рис. 8. Реконструкция каркаса «Головы рабочего», 2020. Фото Н. Кудряшева

Реконструкция каркаса была выполнена, как и оригинал, вручную И. Орловым для выставки «ВХУТЕМАС — 100» (рис. 8), состоявшейся в 2020–2021 гг., и представлена на трех выставках в последующие годы (7).

Используя современные технологии, можно восстановить как каркас, так и готовую скульптуру в дереве или металле, как рекомендовали автору современники.

Эта работа студента скульптурного факультета ВХУТЕМАСа дает представление об одном из авангардных экспериментов, воспринятых с интересом, но не получивших развития в последующие десятилетия из-за сложности технологии. Все вышеназванные работы В. Кудряшева – каркасные конструкции сложного строения. Начав с технически трудновыполнимого скульптурного портрета, он добился его выразительности благодаря оптимальной дробности геометрической формы.

Если опыт конструирования крупногабаритной деревянной скульптуры относится ко второй половине 20-х годов прошлого века, то в дальнейшем отечественная монументальная скульптура продолжила линию инженерно-технического конструирования, развиваясь в зависимости от совершенствования архитектурно-строительных технологий, а также появления инновационных материалов, включая такие достижения металлургии, как хромо-никелевая нержавеющая сталь или титановые сплавы, разработанные для космического кораблестроения.

Современные компьютерные технологии определили развитие одного из перспективных направлений: полигональной скульптуры — структурного аналога скульптурных конструкций Владимира Кудряшева, но выполненных не в одиночку, а дизайнерскими коллективами, владеющими программами 3d-моделирования, а также технологами — специалистами по работе с различными материалами. (Полигональный объект — объект со структурой из плоских многоугольников. Полигон — часть плоскости, ограниченная замкнутой ломаной линией).

Полигональная скульптура начала развиваться с 60–70-х годов XX века. Это одно из наиболее разработанных направлений обширной области полигонального дизайна. В основном она представлена декоративно-парковой анималистической скульптурой. Она очень разнообразна по размеру, форме и материалу. Эти арт-объекты могут быть структурно сложными, состоящими из многоугольных пластин разного размера и типа, или же простого сложения из треугольников. Они могут крепиться на каркасе или непосредственно стыковкой пластин.

Формирование и широкое распространение полигонального подхода в искусстве, архитектуре и дизайне оказалось возможным после получения техногенной основы в виде компьютерного моделирования.

Полигональность как принцип художественного формообразования представляет собой новое явление в эстетике, характерной для современного техногенного общества.

Примечания:

1. ГМИИ РТ — Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан.

2. НМ РТ — Национальный музей Республики Татарстан.

3. МАРХИ — Московский архитектурный институт (государственная академия).

4. ГУКФ — Главное управление кинофотопромышленности при Совете народных комиссаров СССР.

5. Музейное объединение «Музей Москвы».

6. РГАКФФД — Российский государственный архив кинофотофонодокументов.

7. www.denkmail-moscow.ru Международная специализированная выставка по сохранению, реставрации, современному использованию и популяризации культурного наследия. 2021. Москва.

«Дом культуры СССР», Москва, Манеж, февраль 2023.

«Энергия Мечты». Паркинг-Галерея парка «Зарядье», июль–сентябрь 2025 г.

Список литературы:

1. *Ар. С. (Арбатов С.).* Владимир Кудряшев // Еженедельник (еженедельное бесплатное приложение к газете «Красная Татария»). — 1927. — № 10. — 6 ноября.

2. *Бурдянский С.М.* Художники к десятилетию Октября (о скульптуре Владимира Кудряшева) // Известия ВЦИК. — 1927, 5 октября. — С. 5.

3. *Вершинина А.Ю.* Конструктивизм и его уроки для русской скульптуры: поиски, проекты, практики. «17/37. Советская скульптура. Взлет». — Москва: РОСИЗО, 2025.

4. ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда: каталог выставки Музея Москвы; авт.-сост. К.Л. Гусева, А.Н. Селиванова. Музей Москвы. — Москва: ABC design, 2021.

5. ГАРФ, ф. А-2306, оп. 23, ед. хр. 116: протоколы I Всероссийской конференции учащих и учащихся (июнь 1920) Государственных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП.

6. *Голубкина А.С.* Несколько слов о ремесле скульптора. — Москва: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1923. — 51 с.

7. Декрет Совета народных комиссаров «О создании Высших художественно-промышленных мастерских (ВХУТЕМАС)». 29.11.1920 г.

8. Декреты Советской власти. Т. II. — Москва: Политиздат, 1959.

9. *Иоффе М.* Довольно кустарщины! // Рабис. — 1931. — № 4.

10. *Исаков С.* Памятники // События художественной жизни Советской России 1917–1932: сборник материалов и документов. Отв. ред. В.П. Толстой. — Санкт-Петербург: Галарт, 2010.

11. *Толстой В.П.* События художественной жизни Советской России 1917–1932: сборник материалов и документов; отв. ред. В.П. Толстой. — Санкт-Петербург: Галарт, 2010.

12. *Тугендхольд А.Я.* Октябрь в изобразительном искусстве // Рабис. — 1927. — № 43 (85). — С. 24–25.

13. *Улёмнова О.Л.* Графический коллектив «Всадник»: каталог выставки «Сметая веками насевшую пыль». — Казань, 2013–2014.

14. *Федоров-Давыдов А.А.* Скульптура // Печать и революция. кн. 7. — 1927, Октябрь–ноябрь. — С. 183–201.

15. *Червонная С.М.* Татарская скульптура XX века: миф или реальность // Третьи Казанские искусствоведческие чтения. К 110-летию со дня рождения С.С. Ахуна. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 11–12.12.2013. — Казань: Центр инновационных технологий, 2014.

16. Шатских А.С. Скульптфак // Архитектура и строительство России. — 1996. — № 4. — С. 11–14.

17. «17/37. Советская скульптура. Взлет». Каталог выставки. — Москва: 2025. — 327 с.