МАЙСАН САЛМАН

Скульптор. Бывший преподаватель скульптуры университета Дамаска. Аспирант (искусствоведение) Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств
e-mail: maysan.salman@yandex.ru

MAYSAN SALMAN

Sculptor. Former sculpture teacher at the University of Damascus. Post-graduate student in art history. Moscow State Academic Arts Institute V.I. Surikov under the Russian Academy of Arts
e-mail: maysan.salman@yandex.ru

СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ «ГЕРОЙ» И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В РОССИЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПЕРВЫХ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛЕТ

THE CONTENT OF THE CONCEPT «HERO» AND ITS EMBODIMENT IN THE RUSSIAN SCULPTURE OF THE FIRST POST-REVOLUTIONARY YEARS

Автор данной статьи ставит вопрос об отражении резких революционных поворотов истории в культурных и художественных процессах, опираясь на исследование опыта искусства социальной революции в России 1917 г. В качестве конкретного примера рассматриваются сложные перипетии становления нового языка и образов скульптурной пластики (тематика, типология, стилистика, поэтика) первых послереволюционных лет.

The author of this article raises the question of reflecting sharp revolutionary turns of history in cultural and artistic processes, based on the study of the experience of the art of social revolution in Russia in 1917. As a concrete example, the complex vicissitudes of the formation of a new language and images of sculptural plastics (subject, typology, stylistics, poetics) of the first post-revolutionary years.

Ключевые слова: агитационные функции искусства («агитпроп»), «монументальная пропаганда», поиски образа нового героя в скульптуре, путь от стилистической пестроты к модернистской целостности.
Keywords: agitation functions of art («agitprop»), «monumental propaganda», the search for the image of a new hero in sculpture, the path from the stylistic diversity to modernist integrity.

После Октябрьской революции установившаяся советская власть опиралась на искусство как на важный элемент пропаганды, направленной на переустройство жизни общества и воспитание нового человека. Общее миропонимание, соответствующее идеологии социализма, предстояло наполнить культурным содержанием. Прежде всего, новые идеи пропагандировались с помощью агитмассового искусства, понимание которого было доступно даже неграмотным. Это были плакаты, агитпоезда, театрализованные представления — «массовые действия» на площадях городов в дни революционных празднеств. Торжественно открывались «наскоро сработанные» временные памятники «героям и жертвам революции», которые также являлись доходчивыми формами агитвоздействия на массы [1]. Одновременно делало первые шаги в этом направлении монументальное искусство, в первую очередь, монументальная скульптура, которая способна оказывать на граждан города постоянное воздействие: человек может не читать, не ходить в музеи и даже в кино, но пройти мимо памятника и не увидеть его он не может.

Основной задачей предлагаемого исследования является изучение процесса поиска комплекса приемов в скульптурной пластике первых десятилетий советской власти для воплощения образа нового Героя, выразителя идеалов социальной революции и борца за их осуществление. Предметом исследования становится анализ эскизов, временных гипсовых памятников, разных типов скульптурных произведений, наиболее ярких образцов, выполненных в бронзе крупнейшими мастерами. На основе изучения этих работ, их содержания и художественных особенностей, появляется возможность проследить становление стиля/метода и укоренения определенных тенденций, впоследствии окристаллизовавшихся в формах исторического художественного феномена социалистического реализма.

В первой трети прошлого столетия в скульптуре, как и в других видах искусства, удивительным образом сосуществовали наследованные от Серебряного века импрессионизм, символизм и множество вышедших из модерна и самостоятельно активно развивавшихся художественных направлений. Между ними не существовало непроницаемых границ. Новое в искусстве послереволюционного времени выражается, прежде всего, в тематике и типах художественных произведений, их персонажах и героической патетике. В реализации этой огромной идеологической и культурно-просветительской программы принимают участие представители всех художественных направлений, существовавших тогда в России. Все многообразие тематики, типологии, художественных трактовок запечатлелось в многочисленных эскизах, проектах, временных и сохраненных произведениях станковой и монументальной пластики, вошедших в историю под названием «монументальная пропаганда» [2].

Отголоски разных тенденций чувствовались, например, в первых мемориалах, посвященных революционным событиям и жертвам революции. В Москве это мемориальная стела с барельефом «Павшим в борьбе за мир и братство народов» С.Т.Коненкова, установленная у Кремлевской стены на Красной площади в 1918 году. В Петрограде — памятник «Борцам революции» в мемориальном сквере на Марсовом поле, осуществленный в 1917–1919 годах (архитекторы И.А.Фомин, Л.В.Руднев, тексты А.В.Луначарского, В.М.Фриче и др.).

В Москве, в соответствии с планом монументальной пропаганды, одними из первых были установлены выполненные скульптором С.Д.Меркуровым (1881–1952) памятники Л.Н.Толстому (1912), с которого он снимал посмертную маску, и Ф.М.Достоевскому (1914). В 1923 году был создан памятник К.А.Тимирязеву.

Названные работы представляли собой высокого класса образцы современного монументального искусства, порожденные эстетикой символизма, выполненные в стилистике брутального модерна. Художественные достоинства этих произведений, высокий профессионализм их исполнения и содержание, в котором доминировали мысли о высокой духовности человеческой личности, о значении научных достижений и великих открытиях на благо человечества, не могли вполне удовлетворять потребностей исторического моменты из-за отсутствия в них акцента революционного потока.

Вместе с тем, в соответствии с общей линией развития советского общества, требовались новые герои, образы которых напоминали бы не о прошлом, пусть и достойном, но звали в будущее, прославляя свободный труд на благо советского народа. Новая монументальность должна была указывать не только на культурное богатство и достижения науки, побуждая гордиться прошлым, а еще на близость персонажей народу и позицию защиты угнетенных.

Для того чтобы ответить на вопрос о процессе формирования образа Героя, соответствующего данного поворотного момента истории, необходимо рассмотреть позиции искусствоведов, историков и идеологов периода социализма. Базовые принципы социалистического реализма и отражения в скульптуре советской идеологии достаточно полно рассмотрены в монографии С.С.Валериус «Советская скульптура 1917–1967» [3] и в статьях изданного под ее редакцией сборника «Советская скульптура наших дней. 1960–1970» [4].

Двадцатые годы прошлого столетия — ключевой момент развития советской экономики, идеологии и соответствующего им искусства. Закончилась Гражданская война, в стране началось создание промышленной базы, вошедшее в историю как период «индустриализации». Этот процесс и его успешные итоги должны были быть постоянно представляемы народу.

Как отмечает С.Валериус в книге «Советская скульптура 1917–1967», «уже в первое десятилетие после Октябрьской революции развитие молодой советской скульптуры убедительно показало, что, продолжая лучшие традиции мирового и русского реалистического искусства, оно вместе с тем было и глубоко новаторским, несло черты искусства социалистического общества» [5].

Если в XIX веке «маленький человек» стал литературным героем в произведениях русских классиков, изображался на живописных полотнах, то для скульптуры рассматриваемого периода это был новый объект, и появление скульптурных изображений рабочих и крестьян было новым словом отечественной скульптуры. В работах, например, И. Шадра и А.Голубкиной (1864–1927) простой человек стал центральным персонажем, но он еще не был героизирован в должной мере. Скульптуры Веры Мухиной показывали его внутреннюю силу, способность к созидательной жизни, веру в счастливое будущее и торжество справедливости.

Историческое видение, однако, заставляет художника разделять требования умозрительного подхода к героизации образа и понимание героического в судьбе человека-труженика. Такой подход можно заметить уже в ранних работах М.Г.Манизера, например, в рельефе «Рабочий» (1920–1921), украсившем здание Петровского пассажа в Москве, выполненным в соответствии с ленинским планом монументализации.

Образ рабочего очевидно схож с образами древнегреческих героев: общая структура тела и его пропорции, прекрасно развитые мышцы, поза, — все это напоминает греческие скульптуры. При этом трактовка поверхности рельефа заметно отличается от античной пластики: острые штрихи и линии, жесткие неровные поверхности мышц характерны для более поздних образцов передачи пластики тела.

Важно, что изображенный человек физически силен, спокоен и уверен в себе, как античный воин или олимпийский герой. Но, кроме физического здоровья, скульптор показывает и силу духа созданного персонажа, пользуясь приемами своего времени. Поза рабочего — левый локоть на правом колене и опирающийся на кулак подбородок — сходна с позой роденовского «Мыслителя». Очевидно, скульптор преследовал цель показать не только физически крепкого, но и мыслящего рабочего, что подчеркнул приданием ему глубокого взгляда философа.

Соединение физической и духовой силы — вот основное качество советского человека, которое стремился показать скульптор. Это единство — основа нового образа героя. Скоро оно станет общим в скульптурном изображении советского человека, будь то рабочий, политический лидер, генерал или ученый.

Импрессионистские веяния проступают и в выполненной скульптором Г.Д.Алексеевым (1881–1951) железобетонной рельефной доске «Союз рабочих и крестьян», где в пластической трактовке черт и мышц нет влияния классицизма. Но нет здесь и героизма, а только общее напряжение и целеустремленность. Также романтически изображал фигуры персонажей своих произведений и И.Д.Шадр в работах двадцатых годов. Его рабочие и крестьяне — не герои, а обычные — маленькие люди — сражающиеся за победу революции. В работах Шадра показаны и усталость, и страдание, как в скульптуре «Сезонник» или в скульптуре «Крестьянин» (1922). Скульптор близок к импрессионизму и в парной «Крестьянину» скульптуре «Рабочий» (1922). Обе скульптуры отлиты в бронзе. Эта скульптурная пара является символом трудной жизни на-

рода, который, хотя и победил в борьбе за «власть рабочих и крестьян», еще не нашел радости существования.

Очевидно, что и в скульптуре «Рабочий с молотом» показана не радость труда, а усталость. Здесь собрано множество чувств и эмоций, которые вовсе не показывают торжество победителя в классовой борьбе. Но в том, как он опирается на молот, в том, как он поднимает голову, чувствуется надежда на лучшее в будущем и готовность работать во имя этого будущего. Каждая деталь поверхности скульптуры несет в себе черты романтического стиля, отражает противоречивые чувства автора.

Если в рельефе Манизера уже чувствуется Герой, то в работах Шадра еще не видно осознания торжества победившего народа. В скульптурах Шадра — не Герои, а персонажи, живущие в героическое время.

Торжество победившего класса, осознание им своей исторической роли чувствовалось в двадцатые годы, наверное, только в работах Манизера, среди которых можно назвать и такое монументальное произведение, как скульптурная композиция «Памяти жертв 9 января 1905 г.», над которой скульптор работал совместно с архитектором В.А.Витманом (1889–1861) с 1925 по 1931 год. Памятник установлен на кладбище «Памяти жертв 9 января», бывшем «Преображенском», в Ленинграде. Это архитектурно-скульптурная композиция, соединяющая надгробие и трибуну для митингов. Бронзовая аллегорическая полуобнаженная мужская фигура с траурной урной в руке установлена на высоком, сложенном из гранитных блоков, постаменте, под ногами — наковальня с молотом и разбитыми кандалами. Скульптор изобразил рабочего как борца, призывающего к борьбе и отмщению. Соединение функций надгробия и трибуны в памятнике вносит в образную ткань монументального произведения новое понимание революционности, героичности, исторической значимости события. В работах Манизера образ рабочего заключает в себе героический пафос революционной борьбы, символизирует весь рабочий класс, благодаря мужеству и героизму которого свершилась революция.

В скульптурах В.И.Мухиной, особенно в ранних, отчетливо видны черты экспрессионизма и кубизма. К раннему периоду ее творчества относится эскиз памятника Я.М.Свердлову, известный как «Пламя революции», выполненный в 1923 году. В эскизе представлен сильный молодой человек с яркой выраженной мышечной структурой. В его левой поднятой руке — факел, а правая указывает вперед, как будто на-

правляет народ на светлый путь к победе. Скорее всего, мифологическим предшественником этого замысла был образ Данко, осветившего людям путь к свету и свободе, персонажа одного из ранних рассказов М.Горького «Старуха Изергиль» (1895). В этом символическом памятнике воплощается жертвенное, героическое начало революции.

Эскиз «Пламя революции» является очевидным примером влияния разных тенденций модернизма на раннюю советскую скульптуру, говорит о стремлении художника использовать достижения современной европейской пластики для художественного воплощения революционных идеалов.

Памятник посвящен конкретному человеку, но в нем определенно чувствуется восприятие коллективного героизма, единения в революционной идее всех слоев тогдашнего общества.

Заметные результаты поиска Героя в советской скульптуре были представлены в 1927 году в Москве на юбилейной выставке в Центральном музее революции. Для выставки, посвященной десятилетию революции, скульптор А.Т.Матвеев (1878–1960) создал в гипсе скульптурную группу «Октябрь», состоящую из трех фигур — рабочего, крестьянина и красноармейца (через сорок лет, к пятидесятилетию Октябрьской революции, скульптура будет отлита в бронзе и установлена у входа в Большой Концертный зал «Октябрьский» в Ленинграде). На этой же выставке была представлена бронзовая скульптура В.И.Мухиной (1889–1953) «Крестьянка» (1927) и гипсовая скульптура И.Д.Шадра (1887–1941) «Булыжник — оружие пролетариата» (1927), впоследствии разошедшаяся по стране во множестве копий, в том числе — отлитых из бронзы. В скульптуре так же, как в живописи и графике того времени, воспеваются образы представителя рабочего класса, крестьянина, красноармейца, поднявшихся на борьбу за свои права, — эту грозную движущую силу, проявившуюся уже во время Первой русской революции.

В скульптуре Шадра «Булыжник — оружие пролетариата» фигура рабочего, поднимающего булыжник, выражает готовность к борьбе. И, хотя он еще не владеет настоящим оружием и обречен на поражение, но уже ясно, какая сила заложена в этом молодом, сильном, с идеальными пропорциями тела, человеке. Фигура напоминает об эстетических критериях античности, хотя принятая поза дана в динамичной пластике, характерной для XX века. Скульптура выполнена детализировано в манере, близкой реализму. Верхняя часть тела молодого рабочего обна-

жена, что дает скульптору возможность передать напряженность каждого мускула, внутреннюю собранность и готовность к борьбе. Тело рабочего изогнуто не от страдания или страха, а для того, чтобы в отчаянии поднять с земли булыжник — единственное оружие защиты и борьбы, пусть пока и не приносящей результата. Это не классический образец героизма, скульптура не несет внутренней убежденности хотя бы будущей победе. Пока это защита, а не движение к свободе.

Фигуры Матвеева в композиции «Октябрь» полны революционной романтики, это образы трех опор революции — рабочего, крестьянина и красноармейца. Три фигуры полностью обнажены, сильные тела имеют идеальные пропорции олимпийских героев. Центральной является фигура рабочего, он стоит, опираясь на левую ногу, его правая рука оперлась на рукоять молота, заменяющего копье греческого атлета. Справа от рабочего присел на колени красноармеец с винтовкой, у которого на голове вместо олимпийского лаврового венка надета буденовка. Слева от рабочего сидит крестьянин, могучий мудрый старик, его левая ладонь раскрыта, как будто он только что бросил в землю пшеничные зерна. В этой композиции изображены, несомненно, Герои, победители, защитники, созидатели. Именно в этой работе очевидно зарождение нового понимания героизма.

«Крестьянка» Веры Мухиной — олицетворение женщины, хозяйки земли, прочно стоящей на ногах. Присущее модерну намеренное нарушение пропорций человеческого тела, подчеркнутая массивность фигуры усиливают выразительность черт, которыми наделяется героиня. Приземистая фигура, крепкие ноги, сильные руки, скрещенные на груди. Это образ, близкий образу крестьянки в поэзии Н.А.Некрасова.

Такая образность оказывается более близкой чувству и пониманию неискушенного зрителя, хотя является отнюдь не упрощенной, а выраженной языком модернистского искусства. Фигура крестьянки менее реалистична, чем выполненные по античным канонам, отразившие красоту человеческого тела мужские фигуры Шадра и Матвеева. Современный язык скульптуры оказался созвучным идее и сделал произведение образно убедительным. Крепость, устойчивость фигуры, не идеализированный, а хорошо знакомый облик, убедительно выражавший готовность не сходить с выбранного пути ни при каких обстоятельствах, создавали героический образ, близкий и понятный всем и во внешнем выражении, и в содержании. Именно поэтому представленная на вы-

ставке, посвященной 10-летию Октября, скульптура «Крестьянка» (сразу же переведенная из гипса в бронзу) была удостоена первой премии.

Впервые словосочетание «социалистический реализм» появилось в передовице «Литературной газеты» от 23 мая 1932 года, а затем 26 декабря того же года прозвучало в обращении Сталина к писателям на встрече у М.Горького: «Художник должен правдиво показать жизнь. А если он будет правдиво показывать нашу жизнь, то в ней он не может ни заметить, ни показать того, что ведёт её к социализму. Это и будет социалистический реализм» [6].

Образ «Крестьянки» и образ, созданный в упомянутом ранее романтическом эскизе памятника «Пламя революции», трактовались скульптором совершенно по-разному. «Крестьянка» — несколько более позднее произведение, в большей степени удовлетворяет требованиям социалистического реализма, но одновременно несет в себе явные черты модернистского метода.

Разные подходы к трактовке образа нового героя в произведениях искусства, иногда в работах одного автора, как у В.И.Мухиной, свидетельствуют не только о многогранности таланта скульпторов, о свободном владении самыми разными выразительными средствами, но и о движении и переменах в развитии советского искусства и скульптуры в том числе.

К концу 1920-х годов главным ориентиром советских скульпторов стал классицизм в романтической революционной интерпретации выразителей разных тенденций. В этом компромиссном споре/взаимодействии авангарда и классики рождается искусство модернизма. В нем получают отражение энергетика кубизма (Б.Королев), экспрессия символизма (С.Коненков), динамика натуралистически трактованных форм (И.Чайков). Примером академической транскрипции революционной темы может служить «красная дорика» в архитектуре И.Фомина. Именно поэтому в конце XX века историки искусства в России и за рубежом пришли к выводу, что соцреализм и соцмодернизм синонимичны.

В конце 1920-х годов становится очевидным ослабление влияния принципов авангардного искусства, которые уступают место тенденциям классицизма и реализма. Из сочетания этих двух составляющих, находящихся в постоянном диалоге с авангардом (даже тогда, когда его влияние ослаблено), и зарождался соцреализм как особый стиль советского искусства, или соцмодернизм, если его рассматривать в координатах мирового всеобъемлющего пространства модернизма.

Исходя из рассмотренных работ первых советских мастеров, можно сделать вывод, что в двадцатые годы в советской скульптуре происходили творческие поиски, направленные на создание героического образа нового советского человека. Эти поиски происходили в процессе противостояния разных художественных тенденций, бытовавших в те годы.

Конечно, идеология больше всего интересуется предметом героизма, и само собой разумеется, что политическая власть — любая политическая власть — будет пытаться контролировать или хотя бы влиять на культурную жизнь. Но никак нельзя игнорировать роль художника и его личности. Художники чувствуют, что вся тяжелая работа на самом деле выполняется простым человеком, начиная с революционных побед и заканчивая строительством новой страны. Художник благодарен этому рабочему человеку и готов признать его героем современности и прогресса. Таким образом, консенсус мыслителей и «трудового народа» развивается. Искусство в этой ситуации честно выражает уважение к человеку — работнику, простому труженику. Советские художники 1920-х годов создали немало достойных произведений, отразив особенности времени и показав, что искусство первых послереволюционных лет обладало мощным творческим потенциалом. Но революционная волна схлынет к концу 1930-х годов. Под идеологическим прессингом установившегося режима сойдет на нет разнообразие художественных тенденций и направлений, которое уступит место феноменальному социалистическому реализму с его превратившимися в штампы вереницами социальных типажей рабочих, крестьян и красноармейцев, изготовляемых в станковых и декоративных формах пластики массового производства (так называемой «массовки»).

Когда иссякшему революционному пафосу приходит на смену тема трудового подвига и славы строителей социализма, скульптура развивается в контексте больших монументальных ансамблей архитектуры метрополитена, выставочных комплексов и экспозиций. Символизировавшие новую социалистическую цивилизацию, эти ансамбли создавались в стилистике ар деко, пришедшей на смену интернациональному стилю. Скульптурная версия советского ар деко, которая воплотилась в архитектуре павильонов ВСХВ и международных выставок 1937 и 1939 годов, в оформлении станций московского метрополитена, представляет собой яркое художественное явление, требующее глубокого, разностороннего изучения и современных комментариев.

Примечания:

1. *Толстой В.П.* Искусство плакатных форм. Советская Россия. 1918–1932 // Агитмассовое искусство Советской России: материалы и документы: в 2 т. / сост. И.М.Бибикова и др.; под ред. В.П.Толстого. Т. 1: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат, 1918–1932 гг. М.: Искусство, 2002.

2. *Стригалев А.А.* 1918–1919: первые памятники в Петрограде. С. 1–6, 17, 18 // Декоративное искусство СССР. 1978. № 5.

3. *Валериус С.С.* Советская скульптура. 1917–1967. М.: Знание, 1967. 79 с.

4. Советская скульптура наших дней. 1960–1970 [Текст]: Сборник статей / сост. и отв. ред. С.С.Валериус; Союз художников СССР. М.: Советский художник, 1973. 391 с.

5. *Валериус С.* Советская скульптура 1917–1967. М., 1967. С. 13.

6. *Плукш П.И.* Формирование и развитие социалистического реализма. М.: Просвещение, 1973. С. 260.

Библиография:

1. Агитмассовое искусство Советской России: материалы и документы: в 2 т. / сост. И.М.Бибикова и др.; под ред. В.П. Толстого. Т. 1: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат, 1918–1932 гг. М.: Искусство, 2002. 299 с.

2. *Стригалев А.А.* 1918–1919: первые памятники в Петрограде. С. 1–6, 17, 18 // Декоративное искусство СССР. 1978. № 5.

3. *Валериус С.С.* Советская скульптура. 1917–1967. М.: Знание, 1967. 79 с.

4. Советская скульптура наших дней. 1960–1970. Сборник статей / сост. и отв. ред. С.С.Валериус; Союз художников СССР. М.: Советский художник, 1973. 391 с.

5. *Ермонская В.В.* Матвей Генрихович Манизер. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 220с.

6. *Кривдина О. А. Тычинин Б. Б.* Скульптор М.Г.Манизер (1891–1966): монументально-декоративные работы, созданные для Ленинграда // Немцы в Санкт-Петербурге: биографический аспект. Материалы постояннодействующей конференции. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. СПб.: МАЭ РАН, 2002. С. 475–486.

7. *Плукш П.П.* Формирование и развитие социалистического реализма. М.: Просвещение, 1973. 336 с.