Д.Н. АНДРЕЕВ
Доцент, кафедра монументально-декоративной скульптуры, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица
e-mail: dimaandreyv@mail.ru

D.N. ANDREEV
Assistant Professor, Department of Monumental and Decorative Sculpture, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design
e-mail: dimaandreyv@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_239_254

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В СОВЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ СЕРЕДИНЫ 1950-х гг. (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ В.С. НОВИКОВА)

THE THEME OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN SOVIET SCULPTURE IN THE MID-1950s (ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF V.S. NOVIKOV)

Основным предметом изучения в этой статье стали два произведения ленинградского скульптора Виктора Сергеевича Новикова — рельеф на тему «Калинин вручает орден артиллерийскому училищу» (1954) и типовой памятник для мемориалов «Фигура воина» (1956). Эти произведения рассмотрены не просто как этап эволюции творческой личности молодого художника, но и как произведения искусства, дающие представление о художественном образовании и официальном искусстве середины 1950-х гг., периода заката «сталинского ампира», когда уже возникло предчувствие приближающихся изменений в советском искусстве.

The main subject of study in this article was two works of the sculptor Viktor Sergeyevich Novikov — the relief «Kalinin presents the order to the artillery school» (1954) and a monument for the Figure of a Warrior memorials (1956). These pro-works are considered not just as a stage in the evolution of the creative personality of a young artist, but also as

works of art that give an idea of art education and official art history in the mid-1950s, the period of the decline of Socialist Classicism, when there was already a premonition of approaching changes in Soviet art.

Ключевые слова: монументы, мемориалы, Великая Отечественная война, ленинградская школа скульптуры, сталинский ампир, фигура воина, официальное искусство.
Keywords: monuments, memorials, Great Patriotic War, Leningrad school of sculpture, Socialist Classicism, warrior figure, official art.

Основная тема этой статьи — формирование творческой личности скульптора Виктора Сергеевича Новикова (1929–2014) в эпоху «сталинского ампира» и начало самостоятельной работы на фоне начала перемен в общественных настроениях и искусстве, наметившихся в середине 1950-х гг. В статье рассмотрены два его произведения, связанные с темой Великой Отечественной войны, ставшей одной из основных в его творчестве. Годы блокады Ленинграда, пережитые им в поселке Лисий Нос, наложили отпечаток на все его творчество. Личные воспоминания о войне в большей степени нашли отражение в его позднем творчестве после 1970-х гг. Но и в начале своего творческого пути он создал ряд произведений, связанных с этой темой, в них можно увидеть, скорее, образцы официального искусства, а не проявление его индивидуальности.

В первую очередь рассмотрим, какие же факторы сформировали его как скульптора? Прежде всего, стоит обратить внимание на его учителей в ЛВХПУ, где он начал свое обучение в 1946 г. Преподавателей, которые работали на факультете декоративной скульптуры в тот период, можно условно разделить на три группы. Одна из них — это группа преподавателей, получивших свое образование еще в императорской Академии художеств в конце XIX в. К ним можно отнести Леопольда Августовича Дитриха и Василия Львовича Симонова. Г.А. Янковская так пишет об этом поколении художников: «Они были носителями коммуникативной памяти о дореволюционной эпохе и непосредственными хранителями традиций российского искусства в целом и реалистического письма в частности. Художники трех названных поколений не раз бывали за границей, кто-то там подолгу учился и жил» [21, с. 28].

Тут можно немного остановиться на том, что представлял собой скульптурный факультет Академии художеств в 1890-е гг. Обучавшийся

там в этот период С.Т. Коненков вспоминает о «школе безжизненного натурализма» [7, с. 116] и «безжизненном классицизме, опирающемся на дотошное копирование натуры» [7, с. 118]. Н.В. Логдачева в монографии «Владимир Беклемишев: скульптор и педагог» подробно разбирает этот период в истории Академии художеств, так как, прежде всего, он связан с именем скульптора, которому посвящена ее книга, — Владимира Александровича Беклемишева [8]. Также важно упомянуть и Г.Р. Залемана — «блюстителя заветов Мартоса», как о нем пишет С.К. Исаков в книге «Ленинградские скульпторы» [6, с. 4]. Часто отмечается такая особенность его методики преподавания, как очень глубокое изучение анатомии. Н.В. Логдачева так описывает процесс обучения в тот период: «Ученики, успешно прошедшие школу Г.Р. Залемана, переходили в творческую мастерскую В.А. Беклемишева и через два года, исполнив конкурсную работу, получали звание художника, а некоторые и заграничную пенсионерскую поездку» [8, с. 141]

Прошедший этот путь, включая заграничную поездку для знакомства с классическими образцами в Италии, Франции и Германии, В.Л. Симонов, в отличие от критически настроенного С.Т. Коненкова, с благодарностью вспоминал своего учителя Г.Р. Залемана [11]. В.Л. Симонов стал одним из учеников В.А. Беклемишева и Г.Р. Залемана, передавшим, как об этом пишет Н.В. Логдачева, «лучшие традиции русской реалистической школы» [8, с. 141] своим ученикам, преподавая во второй половине 1920-х гг. в Академии художеств, входившей в состав петроградского ВХУТЕИНа.

Двух его учеников того периода: Владимира Иосифовича Ингала и Роберта Карловича Таурита — можно отнести ко второй группе преподавателей кафедры монументально-декоративной скульптуры. Последний из них вел группу, в которой учился В.С. Новиков, в течение нескольких лет. Как пишет М.М. Силина, они переняли специфику школы скульпторов Императорской Академии художеств, основные характеристики которой — «особое отношение к знанию анатомии, к исторической достоверности деталей, костюмов, использованию классической иконографии в выборе аллегорий и персонификаций» [13, с. 30–31].

Как сообщает нам в книге своих воспоминаний «Виктор Новиков. Скульптор» сам автор, чье творчество стало предметом для изучения в этой статье, первым его учителем по скульптуре стал Иосиф Израилевич Сонькин, который обучался до войны у Александра Терентьевича Матвеева. Тут мы переходим к третьей группе преподавателей кафедры — ученики А.Т. Матвеева.

В 1920–1930-е гг. в ленинградском ВХУТЕИНе, помимо консервативного направления, существовало также «левое» во главе с А.Т. Матвеевым, который приобрел в этот период большое влияние на умы молодых скульпторов [13, с. 69]. На кафедре монументально-декоративной скульптуры ЛВХПУ в годы обучения В.С. Новикова ученики А.Т. Матвеева составляли, можно сказать, костяк кафедр монументально-декоративной скульптуры и общей скульптуры. Среди них были, помимо И.И. Сонькина, такие скульпторы, как М.Р. Габе, К.П. Демина, Л.А. Месс, И.Н. Никонова, В.Л. Рыбалко, В.А. Синайский, М.М. Харламова, В.В. Эллонен [19, с. 168; 9].

Как и многие другие исследователи, Л.А. Славова отмечает роль школы А.Т. Матвеева в развитии ленинградской скульптуры: «Школа Матвеева определила собой своеобразие ленинградской — петербургской скульптуры, ее особый путь развития» [14, с. 24]. Ее влияние можно проследить в зрелом и позднем творчестве В.С. Новикова. В дипломной работе и первых произведениях после окончания обучения мы наблюдаем, скорее, другие тенденции. С чем это может быть связано?

Возможно, Р.К. Таурит или В.Л. Симонов, у которых он обучался на старших курсах, дали ему другое направление или сказался социальный заказ общества, которому он вынужден был соответствовать. Как пишет В.М. Рогачевский, «Симонов всегда твердо стоял на реалистических позициях, борясь с любыми формами отступления от реализма и как художник и как педагог» [11, с. 44]. (Если учесть, когда вышла эта книга (1959), то эти словам могли быть написаны, скорее, как «ритуальные», а не как отражающие реальное положение дел.) В любом случае, можно сделать вывод, что и традиции академического искусства, берущие свое начало в дореволюционной России, так же легли в основу художественного образования В.С. Новикова, как и установки школы А.Т. Матвеева.

Поскольку на формирование творческой личности влияют не только педагоги, но и в целом ситуация в обществе и культуре, важно упомянуть о таких тенденциях, как кампания по борьбе с формализмом в 1947–1948 гг., из-за которой А.Т. Матвеев попал в опалу почти на 10 лет. В своей книге (1947) С.К. Исаков высказывает беспокойство: «Вот почему в работах ленинградских скульпторов главную опасность представлял не натурализм, шедший по пути самоизживания, а своеобразная формалистическая позиция группы Матвеева» [6, с. 7]. Автор упрекает А.Т. Матвеева в том, что для него важнее форма, чем содержание, которым он готов пренебречь ради «музыки пластических звучаний», а это приводит к отсутствию

«жизненного правдоподобия» в его работах [6, с. 10].

Как отмечает в своей статье, ссылаясь на газету «Правда», Е.В. Евсеева, одним из художников, обрушившихся на А.Т. Матвеева с критикой, был Е.В. Вучетич, работавший в этот момент в студии военных художников имени М.Б. Грекова в Москве [4, с. 15]. В статье в газете «Правда» «Закрылась сессия Академии художеств СССР» (1948) высказывалось негодование, что многие ученики А.Т. Матвеева уже стали преподавателями и сам он по-прежнему преподает. В этой статье критикуется художественное образование за отклонение от метода социалистического реализма, как он понимался в тот период: «Между тем, как это выяснилось, <…> воспитанием молодежи в художественных вузах продолжают заниматься формалисты, эстетствующие модернисты, апологеты безыдейного, упаднического западного искусства» [5, с. 3]. В дипломной работе В.С. Новикова, которая будет дальше рассмотрена в этой статье, можно увидеть характеристики, противоположные тому, что подверглось критике на сессии Академии художеств СССР: «В результате такой порочной системы преподавания дипломные работы студентов носят эскизный, сырой, недоработанный характер» [5, с. 3]. Его работа выглядит законченной в том понимании, как, судя по всему, представляли себе завершенность художественного произведения критики А.Т. Матвеева: гладкая поверхность и тщательная, доходящая до натурализма, проработка деталей.





Рис. 1. В.С. Новиков. «Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу». Барельеф в здании Артиллерийского училища в Ленинграде. 1954. Из архива семьи В.С. Новикова

Рис. 2. В.С. Новиков. «Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу». Барельеф для здания Артиллерийского училища в Ленинграде в процессе работы (на фото брат скульптора). 1954. Из архива семьи В. С. Новикова

1954. «Калинин вручает орден Артиллерийскому училищу»

В.С. Новиков решил представить в качестве дипломной работы рельеф на тему «Калинин вручает орден артиллерийскому училищу» (рис. 1–2) [9, с. 37]. В протоколе заседания кафедры 1954 г., посвященного дипломным работам, он называется так: «Барельеф для здания Артиллерийского училища в Ленинграде на тему “Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу”» [18, с. 15]. Мы видим в этой работе сцену награждения Ленинградского Краснознаменного артиллерийско-технического училища в его 25-ю годовщину орденом Ленина «за выдающиеся успехи в подготовке технических кадров артиллерии и боевые заслуги перед Родиной», которая имела место в 1943 г. [12, с. 169].

События недавнего прошлого из истории относительно молодого, существующего всего несколько десятилетий, советского государства были одной из излюбленных тем дипломников кафедры монументально-декоративной скульптуры начала 1950-х гг. На одном из заседаний кафедры в 1951 г. обсуждалось утверждение эскизов дипломных работ. Из протокола можно узнать, что среди них было несколько многофигурных рельефов с такими темами: «Сталин среди моряков <…> (неразборчиво) кр. Горки», «Встреча т. Сталина с моряками после боя», «Октябрьская революция».

Упоминаются также названия нескольких работ без конкретизации, являлись ли они рельефом: «Ленин в 1917 г. в беседе с рабочими», многофигурная скульптура «1917» и композиция фонтана, посвященная 30-летию Комсомола [17, с. 218]. В дипломных работах 1951 г. преобладает тема революции, в отличие от работы В.С. Новикова, в остальном они имеют сходство с ней, поскольку представляют собой многофигурную композицию, изображающую конкретный исторический сюжет. Тема Великой Отечественной войны звучит в рельефе В.С. Новикова, но не очень явно. Мы видим сцену награждения учебного заведения за подготовку военных специалистов во время войны, в 1943 г., но подобную официальную церемонию можно представить и в мирное время. Если не знать обстоятельств изображенного сюжета, то сложно почувствовать войну в спокойном, размеренном действии.

В дипломной работе Дмитрия Михайловича Никитина, окончившего училище в том же 1954 г., эта тема заявлена более отчетливо уже даже в самом названии: «Победа в Великой Отечественной войне». Скульптурная группа для оформления предмостной площади г. Магнитогорска представляет собой трехфигурную композицию из бойцов, застывших в

динамичных позах, готовых ринуться в атаку [20, с. 121]. Фотография этой работы представлена в альбоме «Академия Штиглица: лучшие выпускные работы за 140 лет» [1].

В своих воспоминаниях В.С. Новиков говорит, что несколько его одногруппников создали композиции на тему Великой Отечественной войны для Артиллерийского училища, где и он сам устанавливал дипломную работу [9, с. 36]. Среди шести дипломных работ, особо отмеченных государственной экзаменационной комиссией, помимо работы В.С. Новикова, остальные произведения — на другие темы: аллегорическая скульптура «Земля», садово-парковая скульптура «Горький-юноша», скульптура «Материнство» для фонтана на детской площадке, декоративная скульптура «Стрелок из лука», рельеф «Спортивный праздник на Ипподроме» [18, с. 15].

М.М. Силина полагает, что 1954 г. являлся переломным в жизни СССР и был отмечен, по ее словам, «…отходом от прямолинейного идеологического прессинга» [13, с. 189]. Возможно, поэтому среди тем дипломных работ 1954 г. меньше звучит тематика революции, чем в работах 1951 г., стали появляться работы на общечеловеческие темы, такие, как «Материнство». Но работу В.С. Новикова, скорее, можно отнести к уходящей эпохе. Вероятно, тема рельефа была предложена ему со стороны Артиллерийского училища, и желание удовлетворить запросы заказчика и начать свою карьеру с реализованного проекта побудили взять эту тему и выполнить ее в таком ключе. Все дипломные проекты делались для конкретной архитектурной среды, и из протокола заседания кафедры можно узнать, что 15 работ были уже намечены к приобретению государственными учреждениями [18, с. 15].

Это подтверждается и словами В.М. Рогачевского — в монографии, посвященной В.Л. Симонову, он так пишет о его педагогической деятельности: «Благодаря тому, что курсовые и дипломные работы молодых скульпторов всегда имели конкретное целевое назначение, многие из них были осуществлены в натуре» [11, с. 33]. Поступали установки и от руководства: «Необходимо значительно усилить работу по подысканию для дипломантов тем по архитектурно-декоративному убранству зданий…» [20, с. 97].

В решениях Ученого совета ЛВХПУ им. В.И. Мухиной весной 1954 г., когда В.С. Новиков завершал дипломную работу, звучала критика в адрес кафедры монументально-декоративной скульптуры. После доклада директора М.А. Шапилевского было принято решение произве-

сти изменения «…в плане увеличения внимания к вопросам архитектурно-декоративной лепки, а не скульптуры, как это имеет место во многих случаях в настоящий момент» [20, с. 40]. Была попытка сузить направления кафедры до вспомогательной отрасли для архитекторов и строителей, направленной на оформление фасадов зданий.

Вероятно, этот замысел, возникший в разгар строительства высотных зданий в стиле «сталинского ампира», где требовалось большое количество мастеров по изготовлению лепнины, не был осуществлен из-за постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», принятого через год после этого, когда скульпторам пришлось искать другие области для применения своих умений. Вопрос рассматривался в этот же период на Президиуме Академии архитектуры СССР, к которой относилось училище в то время [20, с. 96]. На этом заседании отмечалась неудовлетворительная работа в архитектурно-декоративной лепке: «Следует прекратить нездоровую практику создания дипломных работ “эпохального” значения и такой же степени трудности» [20, с. 97]. Это критическое замечание можно отнести и к рельефу В.С. Новикова, и к некоторым другим дипломным работам, где заявлялись многофигурные композиции на исторические темы.

Можно объяснить выбор таких тем и частое использование рельефа явлением, которое описывает в своей книге М.М. Силина: «К началу 1950-х годов в искусствоведческой литературе окончательно сформировалось и закрепилось представление о монументальности как о показателе важности темы. Именно тогда появился и официально стал поощряться станковый монументальный рельеф» [13, с. 189]. Это вид рельефа, который имеет «картинный формат» и по сути своей станковый, но претендует на монументальность за счет выбора большой значительной темы. В этот момент перед советскими скульпторами встала задача, которую Е.В. Вучетич, говоря о многоплановом горельефе, обозначил так: «В моем творчестве он возник в результате размышлений над тем, как современному скульптору глубже и правдивей воплотить новые темы нашей жизни, <…> показать события, в которых могло бы участвовать огромное количество людей…» [2, с. 254].

М.М. Силина приводит в качестве примера такого рода рельефа работу Е.В. Вучетича, которую он лепил с бригадой в течение трех лет для главного павильона народного хозяйства в Москве и окончил в 1953 г. — «Знаменосцу мира — советскому народу — слава!» [2, с. 256]. На рельефе

изображается уходящее в глубину большое пространство, переданное с помощью изображенных в перспективе крупных архитектурных сооружений, олицетворявших достижения советского государства последних лет, предшествовавших созданию этого произведения. На переднем плане идет навстречу зрителю демонстрация, состоящая из групп, представляющих разные страты советского общества. Среди более полутора тысяч персонажей, изображенных на рельефе, нет И.В. Сталина, который являлся центральным и главным действующим лицом такого рода изображений тех лет. Народ идет сам по себе, не ведомый никем, и только смутно угадываются портреты К. Маркса и Ф. Энгельса на знамени.

Другая ситуация на двух рельефах меньшего формата 1949 г., где И.В. Сталин — в центре композиции. Рельеф Е.В. Вучетича с бригадой «Клянемся тебе, товарищ Ленин» и рельеф Н.В. Томского с бригадой «Великая клятва», изображающий И.В. Сталина, произносящего клятву у гроба В.И. Ленина, призваны зафиксировать преемственность от первого руководителя советского государства второму. Как вспоминал впоследствии Н.В. Томский об этом, «хорошее начало было положено на выставке 1949 года возрождению долгое время несправедливо забытому виду скульптуры — пространственному тематическому рельефу» [15, с. 19].

В своем выступлении он называет этот вид рельефа «пространственным тематическим рельефом», тогда как Е.В. Вучетич дал ему название «многоплановый горельеф», а М.М. Силина — «станковый монументальный рельеф». Каждый из них сделал в названии акцент на определенных характеристиках этого рельефа: его станковой сущности, наличии нескольких планов, изображении глубокого пространства и наличии какого-то сюжета на определенную значимую тему. Рассмотрим дальше, какие имеют сходные черты и рельефы, соответствующие этим характеристикам, но выполненные разными авторами.

В работе Е.В. Вучетича 1949 г. также изображается большое пространство, но, в отличие от более позднего рельефа, где мы видим, скорее, коллаж зданий, находящихся в разных местах, здесь изображается конкретное место у Кремлевской стены. И хотя плоскость земли в рельефе «Клянемся тебе, товарищ Ленин» немного раскрывается на зрителя, люди и здания изображены с одного ракурса, в отличие от рельефа 1953 г., где демонстранты и архитектура изображены с разных точек. Строения мы видим с низкой линии горизонта, поскольку так они смотрятся больше и величественнее, а массы людей — с высокой линии горизонта, что позво-

ляет изобразить стоящие друг за другом ряды людей, которые при этом не наслаиваются друг на друга.

Рельеф В.С. Новикова больше всего имеет сходство с рельефом Н.В. Томского «Великая клятва». На этом рельефе сцена изображена в более камерном формате, меньшее количество действующих лиц. Изображение условно можно разделить на три плана. На плоскости земли, изображенной с очень низкого горизонта и сливающейся в одну линию, стоит группа советских граждан-зрителей церемонии. И.В. Сталин в центре композиции возносится над толпой, выше него — только гроб В.И. Ленина на высоком постаменте, а стоящая чуть поодаль группа высокопоставленных членов партии — чуть ниже его. Все действующие лица выстроены согласно иерархии, ярусами. Пространство, где происходит главное действие, ограничено большим количеством знамен, и внимание фокусируется в центре композиции, в отличие от более асимметричной композиции рельефа Е.В. Вучетича того же года. На третьем плане с трудом различается силуэт Кремлевской стены, показанный намеком с более фронтальной точки, чем у Е.В. Вучетича, где она уходит вдаль, сокращаясь в перспективе.

Среди свиты И.В. Сталина можно различить и главное действующее лицо дипломной работы В.С. Новикова — М.И. Калинина, в работе которого он из персонажа второго ряда выходит на первый план, что может также свидетельствовать о начавшихся изменениях в искусстве. Как и в работе Н.В. Томского, в рельефе «Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу», главное действие происходит в центре композиции, и плоскость, на которой выстроились в ряд действующие лица, также изображена с очень низкого горизонта. Человеческие фигуры на переднем и втором плане стоят на одном уровне. Получается, что руководитель не возвышается над всеми, а стоит в одном ряду и с группой военных — представителей Артиллерийского училища, и с группой гражданских — свидетелей церемонии, стоящих слева за спиной М.И. Калинина, в чем можно увидеть некоторую «демократичность».

Это отличает рельеф В.С. Новикова от работы Н.В. Томского, сделанной пятью годами ранее, как и относительно небольшая глубина пространства, ограниченная тремя арками, являющимися элементами интерьера, изображенными с абсолютно фронтального ракурса, без каких-либо перспективных сокращений. Архитектурные элементы (пилястры, арки и карнизы) отчасти из элементов, изображенных в рельефе, становятся реально существующими в конкретном интерьере элемента-

ми лепного декора и взаимодействуют с порталами, кронштейнами, карнизами и арками окон в помещении, где размещен рельеф. В этом можно увидеть попытку автора связать рельеф с окружающим пространством, как и в симметричной композиции рельефа, который расположился посередине стены между двумя одинаковыми порталами.

Тематический рельеф активно использовался в русской монументальной скульптуре и в XIX в., как дополнительное изображение, раскрывающее тему памятника более подробно. Для примера можно привести рельефы на постаменте памятника Николаю I на Исаакиевской площади в Петербурге. Четыре сцены из жизни царя дополняют конный памятник и рассказывают о самых важных моментах из истории его правления. На одном из заседаний кафедры монументальной скульптуры 1951 г. было принято решение о том, что необходимо знакомить обучающихся с тем, как решались в русской скульптуре XIX в. задачи, аналогичные тем, над которыми они работают в учебных заданиях. На этом заседании было запланировано знакомство студентов с памятниками архитектуры Ленинграда, с книгами на эту тему в библиотеке и образцами в Эрмитаже [17, с. 210]. Это укладывается в концепцию соцреализма периода 1932–1955 гг., основной идей которой было «критическое освоение художественного наследия». Из протокола одного из заседаний кафедры 1952 г., можно узнать о том, что один из учителей В.С. Новикова — Р.К. Таурит — работал в этот период в бригаде скульпторов, оформлявшей здание Московского университета. Было решено ознакомить студентов с фотографиями работ, представленных Р.К. Тауритом в докладе, посвященном скульптурному убранству московских высоток [17, с. 226]. Вероятно, среди фотографий могли быть изображения рельефов, размещенных на фризе университета: «Дружба народов» и «Народ-созидатель» работы Г.И. Мотовилова, о которых Л.Н. Доронина пишет: «Их композиция отмечена характерной для классицизма завершенностью формы, с торжественно ритмической расстановкой фигур и зеркальным отражением левой части в правой» [3, с. 87].

Некоторые характеристики этого рельефа можно отнести и к дипломной работе В.С. Новикова (например, симметричный характер композиции и ритмическая расстановка фигур). В остальном же они довольно сильно различаются. В работе Г.И. Мотовилова фигуры, заполняющие всю высоту ниши, изображены на чистом фоне. Лаконичная трактовка самих фигур, аксессуаров и одежды, ритмическая связь с архитектурой, простота и ясность, способствующие восприятию с большого расстояния, позволяют охарактери-

зовать их как монументально-декоративные рельефы. Эти же качества свойственны, в целом, и школе А.Т. Матвеева, один из представителей которой, В.В. Эллонен, после доклада Р.К. Таурита о работе над рельефами для московских высотных зданий высказал следующие критические замечания относительно методики преподавания на кафедре: «Возникает вопрос о методике преподавания, так как станковые формы, которые мы преподаем, не решают оформления высотных зданий» [17, с. 226].



Рис. 3. В.С. Новиков. «Фигура воина». 1956. Из архива семьи В.С. Новикова

Изменения в методике, наметившиеся на кафедре в тот период, отразились в рельефе В.С. Новикова «Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу» лишь частично. Автор попытался связать рельеф за счет изображенных архитектурных элементов с окружающим интерьером. Насыщенный деталями фон и слишком натуралистичная трактовка фигур, расположение на большой стене, где рельеф немного «плавает», придают ему сходство с повешенной на стену парадной картиной. Работа соответствует «канонам» соцреализма сталинского периода. В рельефе воспроизведена с документальной, фотографической точностью торжественная церемония. Эта работа в полной мере отвечает запросу и государства, которое является основным заказчиком произведений искусства, она достоверно изображает советскую действительность через призму идеологии. Понятность, доходчивость зачастую имеют большее значение, чем художественные качества работы.

1956. Фигура воина

Одной из первых монументальных работ, созданных молодым скульптором вскоре после окончания обучения в 1956 г., стала фигура воина (рис. 3). Фигура предназначалась не для какого-то конкретного места, а для того, чтобы быть выпущенной тиражом для установки на разных мемориалах, поскольку в этот момент возникла потребность оформить воинские захоронения, которых существовало большое количество по всей стране. Возможно, постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», подписанное Н.С. Хрущевым в 1955 г., стало причиной создания типового памятника по аналогии с практически одинаковыми зданиями, воспроизводившимися на домостроительных

комбинатах. В постановлении, в частности, говорится: «Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР отмечают, что значительная часть жилых, гражданских зданий и большая часть промышленных строится все еще по индивидуальным проектам, что является одной из главных причин, порождающих излишества» [10, с. 533].

Примеры установки повторений одного памятника встречались и ранее (например, варианты памятника В.И. Ленину работы В.В. Козлова, о которых упоминает в своей книге М.М. Силина [13, с. 30–31]). Но это, вероятно, возникало, скорее, стихийно и не было продиктовано установкой властей экономить на проектировании. Эта практика была осуждена Н.В. Томским в его докладе 1957 г.: «У нас бытовала негодная практика постановки в разных городах одной и той же статуи в качестве памятника, что приводило к стандартизации и художественной обезличке» [15, с. 8].

Памятник воину отличается относительно небольшим масштабом. Фигура выполнена в натуральную величину. Композиция представляет собой фигуру солдата, стоящего в спокойной позе со склоненной головой, и выполнена в реалистических традициях того времени. Правильные пропорции фигуры и тщательно проработанная, точно воспроизведенная военная форма. Он как будто вспоминает погибших товарищей. Его голова слегка наклонена вперед, и взор обращен вниз, где могли находиться могилы воинов.

В этой композиции сочетается реалистично воспроизведенный образ воина и щит с дубовым венком, звездой и надписью «1945 год». Элемент вооружения из другой эпохи, внедренный автором, видимо, для создания плоскости для размещения геральдических знаков и надписи, контрастирует с трактовкой фигуры. Аллегорическое изображение оружия помогает сделать композицию более величественной и героической, менее обыденной. Такой прием применялся скульпторами эпохи сталинского классицизма.

Только, в отличие от рассматриваемой работы, чаще использовался меч — оружие для нападения, а не щит, который применяется для защиты. Ярким примером может служить «Воин-освободитель» Е.В. Вучетича, в чьей работе также реалистичная трактовка воина в форме времен Великой Отечественной войны сочетается со средневековым оружием в качестве символа. А.С. Федоров, автор диссертации о творчестве Е.В. Вучетича, объяснил это так: «Широкое обобщение в образной характеристике воина потребовало и обобщения в изображении орудия его боевых дел.

Меч рассек свастику» [16, с. 19]. В классических произведениях, таких, как памятник А.В. Суворову в Петербурге работы М.И. Козловского, аллегорические решения одежды и оружия в руках полководца смотрятся органично, поскольку решены в одном стиле.

В первой половине XX в. происходит бурный поиск новых выразительных возможностей, что рождает различные причудливые сочетания реализма, академизма и элементов классицизма в виде аллегории в одной работе, например, в скульптуре А.Т. Матвеева «Октябрьская революция» («Октябрь»), которая напоминала бы скорее академическую учебную постановку для этюда, если бы обнаженные фигуры рабочего, крестьянина и красноармейца не дополнялись бы соответствующими аксессуарами: винтовкой, буденовкой и молотом. Хотя, в частности, Е.В. Евсеева отмечает, что А.Т. Матвееву ближе русский классицизм: «Создавая монументальное по своим задачам произведение, он опирается на традицию русского классицизма, решая тему революции языком символов, аллегорий. Обращение к обнаженной натуре, использование специальной, объясняющей атрибутики, фронтальная уравновешенность композиции, вписанной в треугольник, цельность и ясность архитектонического решения, гармония — все это позволяет говорить о классической, но не академической традиции» [4, с. 13].

В работе художника, который выступил одним из критиков и оппонентов А.Т. Матвеева в 1948 г., Е.В. Вучетича «Стоять насмерть» на Мамаевом кургане также используется обнаженная фигура как аллегория, но другого характера [4, с. 15]. В отличие от сдержанных, обобщенных фигур А.Т. Матвеева, воин в этой композиции находится в динамичной позе, а утрированная мускулатура подчеркивает физическую мощь. Это, скорее, не реальный человек, а бог, словно сошедший с Пергамского алтаря (привезенного в Ленинград в качестве «трофея» после войны), и только автомат и граната в руке возвращают нас в середину XX в. Если в этих двух работах предметы являются реальными, относящимися к современности, то в воине В.С. Новикова, наоборот, солдат «настоящий», а щит в качестве символа взят из другого времени.

Заключение

В годы учебы в ЛВХПУ В.С. Новиков перенял у своих педагогов и элементы классической академической школы скульптуры, берущие свое начало в Императорской Академии художеств, и установки А.Т. Матве-

ева. Несмотря на то, что В.С. Новиков сам был свидетелем блокады Ленинграда и событий Великой Отечественной войны, первая его работа, связанная с этой темой, довольно холодно и отстраненно изображает официальную церемонию. В этой работе можно увидеть в большей степени влияние академической школы, анатомически правильно построенные фигуры и тщательную проработку костюма. В ней также нашли отражение опыты ваятелей, которые в значительной степени определяли тенденции в скульптуре тех лет, Е.В. Вучетича и Н.В. Томского, в области многофигурного тематического рельефа, благодаря чему его работа носит несколько станковый характер.

При этом нужно отметить, что будет не совсем верно по двум работам, рассмотренным в этой статье, судить о В.С. Новикове как о личности или творце. Об этом можно больше сказать по его поздним работам после 1970 г., где он раскрыл тему Великой Отечественной войны очень живо, эмоционально и образно. По этим работам можно лишь сделать вывод о том, какой социальный заказ выдвигало государство к художникам в этот период, и о возможности ЛВХПУ подготовить специалистов, способных его выполнить.

Список литературы:

1. Академия Штиглица: лучшие выпускные работы за 140 лет: [1876—2016: каталог / под редакцией Т.В. Горбуновой]. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2015. — 375 с.

2. *Вучетич Е.В.* Художник и жизнь. — Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1963. — 446 с.

3. *Доронина Л.Н.* Скульптура сталинской эпохи (1930–1950-е годы): монография. — Москва: МГПУ, 2013. — 97 с.

4. *Евсеева Е.В.* Матвеевская школа пластики и традиции классики / Александр Матвеев и его школа / Государственный Русский музей; автор-составитель Евгения Петрова [и др.]. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. — С. 9–15.

5. Закрылась сессия Академии художеств СССР // Правда. — 1948. — 29 мая. — С. 3.

6. *Исаков С.К.* Скульптура: Ленинградские скульпторы: [обзор работ к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции]. — Ленинград; Москва: Искусство, 1947. — 100 с.

7. *Коненков С.Т.* Мой век / [лит. запись Ю.А. Бычкова; вступительная статья народного художника СССР Е. Белашовой]. — Москва: Политиздат, 1972. — 368 с.

8. *Логдачева Н.В.* Владимир Беклемишев: скульптор и педагог: монография. — Москва: БуксМАрт, 2021. — 222 с.

9. *Новиков В.С.* Новиков Виктор. Скульптор. — Санкт-Петербург: Нестор-История, 2014. — 300 с.

10. Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» / Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986) / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Том 8: 1946–1955. — Москва, 1985. — С. 532–536.

11. *Рогачевский В.М.* Василий Львович Симонов. — Ленинград: Ленинградский художник, 1959. — 48 с.

12. Сборник приказов РВСР, РВС СССР, НКО и Указов Президиума Верховного Совета СССР о награждении орденами СССР частей, соединений и учреждений Вооруженных Сил СССР. Часть I. 1920–1944 гг. — Москва, 1967. — 600 с.

13. *Силина М.М.* История и идеология: монументально-декоративный рельеф 1920–1930-х годов СССР. — Москва: БуксМАрт, 2014. — 352 с.

14. *Славова Л.А.* Матвеевская школа пластики и традиции классики / Александр Матвеев и его школа / Государственный Русский музей; автор-составитель Евгения Петрова [и др.]. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. — С. 24–30.

15. *Томский Н.В.* Содоклад по скульптуре / Первый Всесоюзный съезд советских художников. — Москва: Б. и., 1957. — 27 с.

16. *Федоров А.С.* Творчество Е.В. Вучетича: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: (17.00.04) / Академия художеств СССР. — Москва, 1975. — 28 с.

17. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1–2. Д. 209. Протоколы заседаний кафедр композиции, истории искусств, марксизма-ленинизма, керамики, графических дисциплин и декоративной скульптуры, часть I.

18. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1–2. Д. 281. Отчет о работе училища за 1953–1954 уч. г., 1953 г. / Канцелярия.

19. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1–2. Д. 307. Протоколы заседаний кафедр, часть I, 1953 г. / Учебная часть.

20. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1–2. Д. 322. Протоколы заседаний Ученого совета. 1954 г. / Ученый совет.

21. *Янковская Г.А.* Искусство эпохи сталинизма как история поколений художников // Вестник Челябинского государственного университета. — 2007. — № 11. — С. 26–33.