

Санкт-Петербургский государственный университет

Кормициков Артём Юрьевич

Выпускная квалификационная работа

***Скульптор Томский Н.В. в контексте развития советской скульптуры
1920 - 1970-х годов.***

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5671.2019 *«Арт-критика»*

Научный руководитель: Доцент
кафедры междисциплинарных
исследований и практик в области
искусств, кандидат
искусствоведения,
Чечот Иван Дмитриевич

Рецензент: кандидат
искусствоведения, доктор
исторических наук,
Кузнецов Сергей Олегович

Санкт-Петербург
2021

Оглавление:

Введение.....	3
Историография.....	6
Глава 1. Направления развития советской скульптуры и скульптурного академизма 1920-1930-х годов.....	13
Глава 2. Формирование стилистики Н.В. Томского и создания советского монументального скульптурного “стиля” 1930-х годов.....	19
Глава 3. Советская скульптура и творчество Николая Томского в эпоху формирования “нового национализма” в СССР в 1940-х - первой половине 1950-х годов.....	36
Глава 4. Поиск «новой монументальности» советской скульптуры, конец 1950-х - 1970-е годы.....	60
Заключение.....	86
Список использованной литературы.....	89
Приложение.....	94

Введение

В иерархии советского искусства скульптура занимала важное место, являясь эффективным средством визуальной государственной пропаганды и важным элементом масштабных архитектурных проектов. Но в отличие от архитектуры, современное изучение советской скульптуры находится на периферии научного знания. Это вызвано во многом представлениями о безальтернативной «консервативности» и «реализме» форм скульптуры; во-вторых, мнением о том, что она полностью подчинена архитектуре, а также является лишь отображением государственной идеологии. Методы анализа воплощенной пластически идеологии, тем более чуждой, преодоленной идеологии остаются не развитыми.

Скульптура первых советских лет – периода “плана монументальной пропаганды”, и скульптура последующего десятилетия, чья пластика имела куда более модернистские формы, привлекает внимание различных исследователей. Но скульптура последующих периодов, времён формирования канона социалистического реализма и утверждения форм реалистического отображения действительности представляет куда меньший интерес для искусствоведов, для большей части которых модернизм составляет основу их эстетических оценок и основной массив материала, интересного для исследований. Все остальное рассматривается как отсталое и реакционное продолжение традиций XIX века. Несомненно, установленный государственный контроль над искусством может говорить об отсутствии или ограничении действенности каких-либо художественных факторов развития, переводя произведения искусства этого периода лишь в поле пропаганды, а никак не истории искусства. Подобным образом «реакционное» противопоставление советского реализма искусству модернизма может доказывать выпадение советского искусства из процесса общемирового художественного развития, если под последним понимать исключительно авангардистско-модернистскую линию, а под историей искусства только историю формы, историю формальных приемов и экспериментов.

Нам хотелось бы понимать историю искусства шире – как «внепартийную» историческую науку, занимающуюся всей полнотой творчества той или иной эпохи, всеми моментами и нюансами художественного творчества, а не только так называемыми прорывами, открытиями, экспериментами.

Консервативность реалистических и академических форм априори не говорит об их антихудожественном или внехудожественном характере. Тоталитарные элементы организации художественного процесса становятся не только фактором подавления предшествующего принципа развития искусства, то есть ограничения «имманентной художественной эволюции», но и причиной формирования специфических советских форм изобразительности и выразительности, особой культуры восприятия и оценки. Исследование этих сложных, не всегда заметных форм данной визуальной культуры как она представлена в скульптуре будет проведено в магистерской работе.

Целью магистерской работы является попытка критически проанализировать художественное наследие скульптора Николая Томского в контексте развития советской реалистической скульптуры 1930-х — 1970-х годов. Николая Васильевича Томского можно отнести к плеяде наиболее значимых для истории советского искусства скульпторов-академистов. Лауреат многочисленных государственных премий, многолетний президент Академии Художеств СССР, — его судьба может являться олицетворением успеха для советского «конъюнктурного» художника, чье творчество неотрывно от развития советского искусства. Говоря о конъюнктурности его карьеры, мы понимаем, что этот критический термин сформировался в 1960-1990-е годы и в дальнейшем был принят на вооружение антисоветскими силами, тогда как Томский формировался тогда и в той среде, в которой служение партии, Революции и ее вождям, трактовка искусства как политического оружия рассматривались иначе, как искреннее участие в общей борьбе, далекое от приспособленчества.

Временной охват работы Томского, его следование идеологическим и стилистическим изменениям, происходившим в советском искусстве, позволит

создать периодизацию и определить характер формально-стилевых изменений в творчестве скульптора, которые созвучны общим изменениям советской скульптуры в ходе её развития. Итак, первая задача нашей работы – периодизация творчества Томского по периодам истории советского искусства, скульптуры в целом.

Второй задачей работы является эстетический анализ и художественная критика произведений Николая Томского. Несмотря на различные методы современной трактовки советского искусства, художественные и стилистические качества произведений советской скульптуры зачастую не анализируются, или представляются как слабые. Вследствие идеи о маргинальном местоположении и низкой ценности реалистического искусства в господствующей парадигме истории искусства XX века, исследователи не утруждают себя разбором форм и образов, приемов и особенностей таких произведений, считая их понятными, простыми, однозначными. Наш опыт показывает, что это совсем не всегда соответствует действительности. Будучи художественными произведениями в творчестве выдающихся и вполне честных мастеров, они не могут быть сведены только к заказу, иконографии, идеологии, технике, стилю и функции, но обнаруживают творчество, дополнительные смыслы, оттенки и тонкости по всем названным выше разделам.

Историография

Историография данной магистерской работы включает в себя не только непосредственно работы, связанные с творчеством Николая Томского, которые относительно малочисленны и больше являются биографическими повествованиями, но и ряд советской и современной литературы по ключевым проблемам развития советского искусства, позволяющим определить характер и контекст происходящих изменений советского искусства, выявить некоторые механизмы и отличительные черты его развития.

В советскую эпоху важное значение отдавалось не только самому процессу и организации создания произведения искусства, но и вопросам теории искусства и немалое место уделялось описаниям произведений. Ключевым для советского искусствознания являлась проблема определения социалистического реализма, трактуемым не как стиль, а как художественный метод отражения и одновременно активного участия в строительстве новой революционной и социалистической действительности. Как в официальной партийной литературе, так и в выступлениях таких писателей-идеологов, как М. Горький или А.В. Луначарский, принципы этого метода безапелляционно декларировались. Однако, наиболее полно теория социалистического реализма, основанная на марксистской философии «отражения», была сформулирована в рамках теории «большого реализма» М.И. Лифшица и Г. Лукача в середине 1930-х годов.

Несколько иная интерпретация механизма создания произведений нового советского искусства прослеживается в теоретических трудах И.И. Иоффе, который выводил особый социалистический и диалектический «способ мышления» из предшествовавшей классовой истории и социальной истории искусства. Важнейшим моментом этого способа мышления являлся для И.И. Иоффе синтетизм. Формы нового искусства должны были быть следствием синтетического соединения и переработки культур предшествующих эпох, делившихся на упадническую и прогрессивную. Следует также отметить, что Иоффе по-разному оценивал значение разных видов искусства для нового

мышления. Главным искусством было для него звуковое и цветное кино, отражающее новую действительность уже в динамизме всех своих процессов. Естественно, что архитектуру и скульптуру он рассматривал как более архаичные формы творчества. Конструктивистские архитектурные формы были для него разновидностью «конструктивизма» как формы поздне-буржуазного мышления. О зрелой сталинской архитектуре и скульптуре он не писал. Однако, комплексное или синтетическое (а на самом деле нередко эклектичное) использование традиций и форм искусства прошлого стало на практике важнейшей задачей социалистического реализма 1930-х годов и в более поздние годы. И.И. Иоффе теоретически обосновывал синтез и дробность произведений нового мышления, начиная с середины 20-х годов.

Подробно вопрос о синтезе разрабатывался также в книге И.Л. Мацы «Творческий метод и художественное наследство» (1933 г.), Его идеи во многом отражают вектор развития советского искусства этого периода как стремление к «новой классике». Желанные формы искусства, основанного на принципе «освоению наследия», утверждались в статье Мацы «О классике и классичности» (1935 г.), и статье А.Я. Алексеева «Творческие проблемы советской архитектуры» (1935 г.). При этом, теоретические рассуждения о социалистическом реализме лишь очерчивали разрешенное поле для деятельности, находившееся в постоянном изменении, что позволяло сохранять формальную и стилистическую неопределенность советского искусства.

Помимо общих теоретических вопросов, значительная часть литературы о скульптуре в 1930-х годах занималась вопросами формообразования, а также выставочной деятельности. Как правило это были статьи далеких от марксизма, вообще от какой-либо философии специалистов-скульпторов и искусствоведов с дореволюционными корнями. Статьи В.Н. Домогацкого и Б.Н. Терновца и иных деятелей Общества Русских Скульпторов, оказывали большое влияние на развитие советской реалистической скульптуры конца 1920-х - начала 1930-х. Зачастую они являются декларацией иного, не академического принципа построения реалистической скульптуры. Критика академической скульптуры, а

скорее её ретроспективных и натуралистических приемов звучала в это время в среде более «левых» художников и критиков. Таковы, например, статьи Я.А. Тугендхольда и статья И. М. Чайкова «Штамп квасной героики» (1932 г.). Однако к середине 1930-х годов модернистские веяния в скульптуре и их возможные интерпретации оказались практически изжиты. Для официальной критики как формализм (от импрессионизма до кубизма, конструктивизма и беспредметничества), так и натурализм являлись следствием политической безыдейности, и в ходе кампании 1936 года был издан целый ряд статей, затрагивающий в том числе и скульптуру — В. С. Кеменова «Против формализма и натурализма в живописи» (1936 г.), М.Л. Неймайна «Против формализма и натурализма в скульптуре» (1936 г.)

Вышеуказанные направления советской художественной критики не только характеризуют контекст развития советской скульптуры, но и позволяют применить их понятия, как натурализм, к творчеству Николая Томского. В 1930-х гг. статьи о проектах Томского для Ленинграда, олицетворяющих сформировавшийся канон советской скульптуры, опубликованные в журналах «Искусство», «Архитектура Ленинграда», «Архитектура СССР» еще не имели никакой отрицательной окраски, и натурализм художника трактовался как его реализм.

Первая монография о Томском была написана А.В. Паромоновым в 1953 году. В этой книге основной акцент падал на послевоенный период 1940-1950-х гг. и к работам Томского о Сталине. В дальнейшем эта тема была вычеркнута из истории советского искусства, вернувшись на страницы печати только под флагом антисоветской советологии (как тема «вожди и тоталитаризм в искусстве», но не как проблема «искусство при и в тоталитаризме»). С 1947 года возобновляется издание журнала «Искусство», где в статьях 1940-1950-х постоянно упоминаются работы Томского, уже преимущественно станковые.

К 1947 году относится и новый виток борьбы с формализмом в советском искусстве. Обличающие импрессионизм и космополитизм статьи Б.В. Иогансона, С.В. Герасимова и В.С.Кеменова, а также сборник Кеменова «Против

буржуазного искусствоведения» (1951 г.) и книга Г.А. Недошивина «Очерки теории искусства» (1953 г.), являются важными источниками по истории советского искусства конца 1940 — 1950-х годов. Томского не затронули репрессивные кампании этого периода. В его творчестве не было замечено космополитических тенденций, как не обнаруживалось и опасных национально-религиозных тенденций. В то же время можно сказать, что вопрос о месте творчества Николая Томского в хитросплетениях прогрессивных и консервативных идей в советской культуре 1960-1980-х годов не исследован и требует подробного анализа.

Большой ряд альбомов и монографий о творчестве Николая Томского, а так же его автобиография, относится уже ко второй половине 1960-х — 1970-м годам. Выполненные в лирично-импрессионистическом духе, освобожденные от острых обсуждений проблем предыдущих этапов развития советского искусства, они имеют скорее повествовательный и биографический характер. К этому времени относится и большой ряд изданий по общей теории советской скульптуры, интерес к которой вызывался массовой установкой различных монументов и попыткой описать стилистические, по сути, модернистские, изменения советской скульптуры этого периода. В работах «Прогрессивная скульптура XX века» (1973 г.) С. Валериус, «Советская монументальная скульптура 1960-1980 годов» (1984 г.) Н.В. Воронова, «О советской скульптуре 1960-1980 годов» (1984 г.) И.Е. Светлова, и многих других, приводится попытка теоретически обосновать модернизированное и заметно расширившееся определение метода советского реализма. Последней, наиболее подробной работой о Томском можно назвать монографию Б.М. Мининой 1980 года, после которой монографическое изучение творчества Томского уже никем не проводилось.

Советская эстетика и художественная критика зачастую определяет метод социалистического реализма как естественно-исторически сложившееся и целостное явление и соответствующую теоретическую конструкцию, логично объясняющую развитие искусства в СССР с точки зрения марксистского

понимания истории. За пределами советского искусствознания социалистический реализм является одним из самых противоречивых явлений и проблем искусства XX века. Современная интеллектуальная мысль дает различные трактовки советского искусства, больше обращаясь к общим механизмам и формам развития, чем к отдельным художникам.

Владимиром Паперным в книге «Культура-Два» (1985 г.) развитие сталинского искусства представляется как итог влияния определенных социальных и культурных смыслов, определяющих свойства постоянно чередующихся «типов культуры» внутри русской истории. Все процессы, в первую очередь развития архитектуры, являются выражением более общих культурных процессов, подчиняющих себе художественные факторы развития искусства.

Уже не социально-культурные, а скорее политические и административно-командные (тоталитарные) методы построения искусства кладет в основу своих исследований Игорь Голомшток в книге «Тоталитарное искусство» (1994 г.), где он под одной обложкой рассматривает советское, фашистское и национал-социалистическое искусство. Построенная автором универсальная модель функционирования искусства тоталитарных режимов исключает понятие художественности из определения подобного искусства, которое является лишь продуктом тоталитарного производства произведений искусства независимо от уровня художественного профессионализма. Современные исследования показывают, что антисоветски настроенный автор выдавал желаемое за действительное, а особенности искусства известных режимов не определялись исключительно административными и политическими рычагами воздействия.

Иначе интерпретируется принцип работы «тоталитарного искусства» Борис Гройс в книге «Gesamtkunstwerk Сталин» (1988 г.), возводя фигуру Сталина в роль истинного автора всего советского искусства. По мысли Гройса, Сталин, посредством партийного аппарата, подчиненного его воле, подобному художнику авангарда, строит советскую культуру, в которой художник лишь интуитивно следует заданной парадигме. Полное подчинение власти искусству

при этом является не антихудожественной характеристикой, а проявлением воли настоящего автора произведения.

Вышеперечисленные интерпретации советского искусства, так и иные подходы к изучению советского наследия, были использованы в статьях различных авторов в ходе системного описания социалистического реализма, проведенного в сборнике «Социалистический канон» (2000 г.).

Несмотря на имеющиеся различные методы общей интерпретации советского искусства, практически отсутствует современный художественный анализ советской скульптуры. Крупным исследованием посвященной данной проблеме является монография М.М. Силиной «История и идеология: монументально-декоративный рельеф 1920-1930-х годов в СССР», которая представляет собой подробный анализ советского монументального рельефа 1917-1940 годов. Работа представляет собой комплексный подход к изучению истории скульптуры данного периода, включая подробную характеристику дореволюционной скульптуры, описание порядка обучения и организации советский скульпторов, обширный архивный и художественный материал.

Если довоенное советское искусство привлекает исследователей, то послевоенное сталинское искусство и искусство эпохи «застоя» оказывается практически неизученным. В статьях А.Д. Боровского «Искусство послевоенного десятилетия: итоги и последствия» (2020 г.) и Е.Ю. Андреевой «Соцреализм: от расцвета до заката» (2019 г.) проводится анализ искусства и культуры 1940-1950-х годов, в которой натуралистичные и триумфальные способы отображения действительности трактуются не только как признак навязанного «китча», но и как естественные признаки развития, вызванный особенностями советского общества того времени. В статье Александры Новоженовой «Перечитывая Октябрь» (2018 г.) рассматриваются причины и механизм перехода советской скульптуры к «новой монументальности» 1960-х годов. На примере памятника Карлу Маркса авторства Льва Кербеля, как одного из первых монументов, выполненных в подобной стилистике, осуществляется

разбор модернистских форм советского искусства, ставших определяющими для советской скульптуры 1960 – 1980-х годов.

Глава 1. Направления развития советской скульптуры и скульптурного академизма 1920-1930-х годов.

Полное утверждение реалистических художественных форм, официально заявленное в советском искусстве 1930-х годов, нельзя назвать лишь однозначным возвращением к некой «традиции». В советской скульптуре это было скорее продолжающееся развитие, противоречивая попытка качественного обновления реалистических форм скульптуры, чем определенный регресс. Развитие искусства 1930-х годов происходило за счёт сразу нескольких стилистических источников. Даже скульптурный академизм является не столь единым движением, пускай он и сохранял образ монолитного художественного направления и организации. В этой главе будет проведен краткий разбор направлений развития советской скульптуры начала 1930-х годов, школ скульптурного академизма, их значения в советском искусстве и места творчества Николая Томского на художественном поле этого периода.

Николай Томский начал учебу на скульптурном факультете Художественно-педагогического техникума в 1923 году у В.В. Лишева. Учась у заметного представителя петербургской академической школы, напрямую Томский не относился к Академии художеств, точнее к Высшему художественно-техническому институту (ВХУТЕИИ), как называлась в то время Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств, несколько раз подвергшаяся реорганизации после революции в 1917 году. В своей автобиографии Томский упоминает, что это воспринималось им как благо, так как во ВХУТЕИИ, в это время совместно, и не бесконфликтно, существовали как формалисты, так и дореволюционные академисты.

Томский оказался под влиянием несколько иных художественных идей. Крестьянин из Новгородской деревни, служивший во время Гражданской войны в Красной Армии, Томский имел идеальное происхождение для советского функционера и художника. Начав своё художественное обучение в Старой Руссе

его первыми интересом стало национально-реалистическое искусство в духе передвижников, с увлечением лиричными пейзажами и крестьянским бытовизмом. Учителем, оказавшим значительное внимание на скульптора, стал художник-передвижник В.С. Сварог, обладающий определенным романтически-национальным взглядом на творчество, который ему и посоветовал отправиться в Петроград и попробовать свои силы в скульптуре.

Всеволод Лишев, на курс которого попал Томский в техникуме, был одним из крупнейших академистов Ленинграда первой половины XX века, имевший большое количество учеников. Стилистика скульптуры Лешева имеет свои особенности, происходящей от творческого почерка его учителя – В.А. Беклемишева. Читая краткие биографии скульпторов-академистов рубежа веков, можно обнаружить, что их преподаватели даются через запятую — В.А. Беклемишев, Г.Р. Залеман, убирая возможные стилистические границы между этими скульпторами, и представляя скульптурный академизм начала XX века как направление, не имеющее различий внутри себя. Да, основа скульптурного преподавания в Академии была едина, и в зависимости от года обучения студенты учились у разных мастеров, но принципы пластики Беклемишева и Залемана несколько отличны.

Залеман был потомственным скульптором-академистом, основой творчества которого была античная классика и скульптура эпохи Возрождения. Названия его основных работ «Харон перевозит тела умерших через Стикс», «Кимвры, сражающиеся против Римлян», показывают его эстетические пристрастия. С мастерской Залемана можно связать продолжавшееся развитие не просто академической традиции, а действительно неоклассики, «дореформенного» академизма. К школе Залемана можно отнести Л.А. Дитриха, В.В. Козлова, и конечно же М.Г. Манизера, который в советской скульптуре наиболее последовательно отстаивал принцип неоклассики на раннем этапе творчества. И его выхолощенная, холодная академическая стилистика, особенно раннего этапа творчества, не раз вызывала критику – «Когда меня хотят ругнуть покрепче, то вспоминают Залемана, чем доставляют мне, против своего желания,

больше удовольствие, потому что я горжусь тем, что учился у Залемана, и преклоняюсь перед ним как большим художником и педагогом».¹

Иной, «передвижнический» край скульптурного академизма, представлял Беклемишев. Он стал преподавать в Академии после реформы 1894 года, когда в преподавательский состав были включены многие художники-передвижники, утвердились более свободные, не только античные, темы для проведения занятий и конкурсных испытания.² Несмотря на то, что всё же основа обучения и творчества продолжала базироваться на академических принципах работы со скульптурной формой, тематика работ была Беклемишевым расширена. В его творчестве продолжал развиваться бытовой жанр скульптуры XIX века - «Деревенская любовь» (1896), а античную тематику пытался разбавить использованием натуралистической трактовкой образа «Беглый раб» (1891). Это была ограниченная попытка несколько расширить академические рамки, придать скульптуре новые варианты трактовки поверхности и пластики, новой тематики и образности. Дореволюционные работы Лишева так же отличались подобным натурализмом и нетривиальностью выбора тем, как дипломная работа «Наши предки», с натуралистическим изображением первобытных людей.

Изначальное, национально-реалистическое художественное мировоззрение в духе передвижников и учеба под руководством Лишева и предопределили вполне каноничное, для советского искусствознания, понимание реализма Николаем Томским. Ещё одним важнейшим источником его творчества являлась работа над реставрацией скульптуры Ленинграда в 1920-1930-х годах. В этот период он изучал и работал с произведениями русской классической скульптуры XVIII - XIX веков, от Ф.И. Шубина до В.И. Демут-Малиновского. В дальнейшем Томский успешно использовал освоенный художественный язык классики в своей работе с формой и типологией своих монументов: «Именно в залах Русского музея и Эрмитажа я находил ответы на

¹ Сысоев П. Матвей Генрихович Манизер. М., 1969. С. 8

² Бойков В. Всеволод Всеволодович Лишев. М., 2960. С. 7

многие мучившие меня вопросы».³ Можно утверждать, что ещё в период художественной борьбы разных групп и направлений советского искусства 1920-х — начала 1930-х, Томский уже являлся приверженцем того направления, которое станет лидирующим в советской скульптуре.

В начале 1930-х центр развития советской скульптуры находился в Москве, и многие её представители были объединены в Обществе Русских скульпторов (ОРС). ОРС не имел какого-либо единого стилистического идеала, он объединял скульпторов различных направлений, прошедших в том числе и импрессионистическую и авангардную художественную школу. Ядром объединения, как и всей московской скульптуры, были художники на которых сильнейшее влияние оказало творчество Огюста Родена, такие как В.Н. Домогацкий, И.Д. Шадр, В.И. Мухина и другие. Их интересовали вопросы чистой скульптурной пластики и объема, характера и возможностей скульптурного материала. Не только камня, но и дерева, как в творчестве С.Т. Коненкова и С.Д. Эрзи. В раскрытии этих формальных черт скульптуры, нового материала, попытке исследовать законы её архитектоники и заключалось задачи развития скульптуры мастеров ОРСа. «Утверждение материала, как формальной ценности противоборствует натуралистической тенденции».⁴ Античность также оставалась символом достигаемого скульптурного идеала, но не была прямым набором стилистических приемов или предметом для копирования. Большой интерес представляло наследие архаики и древнего востока. В ОРС входил и ряд бывших «левых» художников — Б.Д. Королев, И.М. Чайков, Б.Ю. Сандомирская, которые в следствии изменения личностных убеждение, или под общественным давлением, постепенно отходили от авангардных экспериментов к более компромиссной и реалистической форме.

Скульптура Ленинграда, в следствии сильнейшего академического влияния, не могла похвастаться подобными формальными экспериментами. Б.Н. Терновец — известный московский художественный критик и искусствовед, о

³ Томский Н.В. В бронзе и граните. М., 1977. С. 25

⁴ Домогацкий В.Н. О скульптуре. М., 1984. С. 192

«1-й выставке скульптуры» 1922 года в Академии художеств лишь кратко заявил: «Выставка носила сугубо академический характер и не лишена была курьезов. Для нас она интересна как ранний опыт самостоятельного показа скульптуры».⁵ В Ленинграде за рамки традиционной академической скульптуры выходила деятельность в Академии художеств А.Т. Матвеева и созданной им школы, в своём стремлении к формированию идеальной архитектоники изображаемого человеческого тела, а не пассивному копированию модели.

Несмотря на то, что в 1920-х годах академическое искусство находилось в арьергарде развития советского искусства, совмещение его принципов формообразования и новой революционной образности приводило к обновлению его художественного языка и появлению удачных скульптурных проектов. Постепенная монополизация художественного процесса приводила ко всё большему утверждению форм реалистического искусства и в ходе директивных теоретических рассуждений о путях развития советского искусства постепенно выявлялись качества требуемой формы, в том числе и советской скульптуры.

В статьях А.Я. Александрова «Творческие проблемы советской архитектуры» и И.Л. Мацы «О классике и классичности» конца 1934 года декларируются основные принципы «освоения наследия», не как аналитическое использование и комбинирование элементов и формальных приемов искусства прошлого, а как условие создания «живого художественного образа».⁶ «Для нас, строителей социалистической культуры, в классической архитектуре важна не рационалистическая, интеллектуальная сторона, превращенная во внешность, как это было в буржуазном классицизме. Для нас важна как раз чувственная непосредственность классических форм», - формулирует Маца отличительную характеристику советской «классики». Тогда как увлечение только формальной стороной классического искусства является основной чертой искусства Третьего Рейха и Италии - «Но фашизм — иначе и не могло быть — берет у классики только показную сторону, необходимую для его демагогических целей.

⁵ Терновец Б.Н. Избранные статьи. М., 1979. С. 35

⁶ Селиванова А.Н. Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. М., 2018. С. 139-141

Показное величие, показная «человечность», самодовлеющая репрезентативность — основные моменты и мотивы в «использовании» классических традиций фашистами. В результате это привело не к уничтожению формализма в буржуазной архитектуре, а только к новому виду формализма».⁷

Таким образом, и в скульптуре, в ходе «освоения наследия» классическое искусство должно было пониматься не как холодная, эстетская форма, являющаяся следствием аналитического использования элементов ренессанса или античности, наподобие выхолощенной, графической трактовки неоклассических форм в ранней скульптуре Манизера. А использоваться для проявления «духа живого творчества», создания «живого» произведения искусства. И в этой парадигме, трактовка скульптурного реализма школой Всеволода Лишева или Никодем Томским, с большей натуралистичностью скульптурной формы, мягкостью пластических решений, становится наиболее подходящей.

Подходящим, но не абсолютным. Ведь замыкание искусства в реалистических формах, произошло в контексте расплывчатого определения метода социалистического реализма, как метода, синтетически сочетающего различные формы искусства прошлого, обязанного подчинять и конструировать в художественном поле различные политические, социальные смыслы, образы коммунистического настоящего и будущего, тем самым конструируя требуемую новую реальность. При этом, конкретные трактовки художественной формы, и границ дозволенного подвергались постоянной изменчивости. Подобная шаткая и изменчивая ситуация в искусстве созвучна изменчивости политического поля сталинского строя, когда союзники и враги, объекты одобрения и критики, менялись с систематической регулярностью.

⁷ Маца И.Л. О классике и классичности. 1935. [Электронный ресурс]. URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina>

Глава 2. Формирование стилистики Н.В. Томского и создания советского монументального скульптурного “стиля” 1930-х годов.

Николай Томский начал активную работу с монументальными проектами в начале 1930-х, когда уже завершился переход от конкуренции между художниками и направлениями, и существования различных художественных организаций к единой системе управления искусством, установленной в 1932 году с созданием единого Союза художников. Этот период советского искусства и происходящие в нём процессы достаточно подробно исследованы. В этой главе будет проведен критический анализ ключевых произведений Николая Томского 1930-х годов, их значение в истории советской скульптуры этого периода.

Первой крупной работой Николая Томского стало участие в создании памятника Ленину в Севастополе, где он работал под руководством В.В. Козлова. К началу 1930-х скульптор-академик Козлов уже выполнил несколько удачных памятников Ленину, и считался мастером ленинианы. Основой для севастопольской скульптуры стал постамент памятника Нахимову 1898 года И.Н. Шредера, который был снят в 1928 году как памятник слуге царского режима. Козловым была предложена очень противоречивая идея – полностью покрыть поверхность имеющегося постамента рельефами на историческую тематику с изображением сцен боёв за Крым в 1920 году. Эта задача была выполнена вполне в духе исторической скульптуры периода эклектики второй половины XIX века – той самой «традиции», которая в ходе прямого использования оказалась совершенно неудачна для советской скульптуры, стремившейся к иным проявлениям новой скульптурной монументальности.

Томским были выполнены рельеф «Бегство белых», «Восстание на броненосце «Потемкин», «Переход Красной Армии через Сиваш». Эти работы отличаются ярко выраженной живописностью и иллюзионизмом, заключающейся в глубокой перспективе композиций, подробной проработки земли, неба и моря. Живописные части с изображением пейзажа занимают

значительную часть плоскости рельефа, а на рельефе «Бегство белых» большая часть площади отведена изображению неба. На этом же рельефе перспектива достигает максимального значения – на первом плане находится практически круглая фигура раненого красноармейца, от которой в глубину рельефа направляются процессии людей, к подробно исполненному судну. Подробно вылеплены не только элементы пейзажа - натуралистично даны фигуры рельефов, с проработанными одеждами, лицами, запечатлением всех мельчайших элементов вплоть чемоданов и перьев на шляпах. «Переход Красной Армии через Сиваш» строится на сочетании двух абсолютно разных композиций – с левой стороны во всю высоту фронтальное изображение М.В. Фрунзе, стоящего на конструкции выполненной в духе ар-деко, а с правой стороны рельефа живописная батальная сцена, изображающая поверхность залива и переходящую его армию. Рельеф имеет определенные стилистические различия - между мощной архитектурной композицией с находящейся на ней монументальной фигуре Фрунзе, и скульптурным пейзажем, выполненным в более свободной и дробной манере, с мельчайшей проработкой даже облаков взрывов.

В любом случае, эти работы оказались неудачными произведениями монументального искусства, больше похожими на станковые рельефы, в которых автором был использован максимально возможный арсенал скульптурных приёмов. Рельефы памятника были столь выразительными и обширными, что превращали весь постамент в хаотичное переплетение скульптурных масс, среди которых фигура Ленина практически полностью терялась. Принципы построения рельефов напоминает гипертрофированные скульптурные приемы монументов начала 20 века, как памятника С.О. Макарову 1913 года или памятник миноносцу «Стережущий» 1911 года.

Николаем Томским также были выполнены скульптура «Красноармеец» и «Крестьянин» на стилобате монумента. В отличие от рельефов, сидящие фигуры отличаются пластической цельностью, монументальностью, их образ не разбивается чрезмерной натуралистичной проработкой. Особенно удачна

скульптура красноармейца. Выполнив фигуру в длинной шинеле, закрывающей практически всё тело, Томский тем самым снизил детализировку фигуры, построив её обширными гладкими объемами. В этих фигурах Томский показывает человеческое тело, как чрезвычайно физически развитое, мощь которой заметна даже через одежду.

Это произведение является примером прямого использования композиционных элементов дореволюционной скульптуры и крайне натуралистичной трактовки его отдельных частей. Натурализм, для советской художественной критики 1930-х годов был таким же отрицательным явлением, как и формализм. «В картинах натуралистов детали предметов окончательно оттеснили человека и заняли главное место» - писал В.С. Кеменов в своей статье 1936 года «Против формализма и натурализма в живописи».⁸ Хотя конечно же для советской критики натурализм заключался не только в подробном изображении чего-либо, а скорее в пассивном, фотографическом отображении сцен, в ходе чего художником не проявляется требуемая идеологическая трактовка события. За натурализм критиковались в первую очередь «бывшие» художники и наиболее консервативное крыло АХРР, которые напрямую пропагандировали передвижнический реализм, разбавляя её различными пролетарскими атрибутами.

По отношению к скульптуре при этом присутствовала критика не только натурализма, но и прямого использования художественных приемов эклектики начала XX века. В 1929 году произошёл конфликт на Китайско-Восточной железной дороге, и в начале 1930-х проводился конкурс на создание масштабного монумента военным событиям. Предложенные на конкурс работы были выполнены ведущими скульпторами СССР, и готовые проекты, как и их художественная критика отражают состояние советской скульптуры начала 1930-х.

⁸ Кеменов В.С. Против формализма и натурализма в живописи. 1936. [Электронный ресурс]. URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina>

В статье “Штамп красной героики” 1932 года И.М. Чайков, одним из наиболее «левых» членов ОРСа, критикует сохранявшееся влияние типологии дореволюционного памятника на советскую скульптуру - «Проекты Манизера, Шадра, Андреева являются прямыми попытками реакционной подмены революционного памятника старыми шовинистическими мемориальными монументами, с их казенно-героической лакировкой образа и недопустимым на материале дальневосточного конфликта “прославлением оружия победителя”. Это уже не первый случай протаскивания в монументальной скульптуре классово-чуждой, извращенной пролетарскую природу Красной Армии, как защиты мировой революции, идеологии, которая советская художественная общественность должна дать должный отпор».⁹ Подобное настроение сохраняется и в статье Кеменова «О памятнике павшим борцам» 1932 года - «Памятник предложенный Андреевым, принципиально такой же, какие ставил царизм “отечественным героям”, погибавшим за веру царя и отечество. Такой же каменный массив с одинокой фигурой наверху, такие же каменные плиты с именами погибших. Такое же юбилейно-церковное истолкование идеи памятника».¹⁰

Конкурс на памятник боям на Китайско-Восточной железной дороге был заметным событием в художественной жизни СССР, в связи с чем привлек к участию большое количество скульпторов и вызвал определенную критику итогов. Которую можно спроецировать и на уничтоженный во время войны памятник Ленину в Севастополе, где в композиции этого, не очень удачного монумента, была использованы широко критикуемые приёмы.

В 1933 году Николай Томский совместно с архитектором Д.П. Бурьшкиным выполняет эскиз памятника Ленина для Могилева. Первый самостоятельный проект Томского по созданию полноценного монументального произведения отличается куда более современным решением, по сравнению с

⁹ События художественной жизни Советской России 1917 – 1932 М., 2010 С. 357

¹⁰ События художественной жизни Советской России 1917 – 1932 М., 2010 С. 358

памятником работы Козлова в Севастополе. Фигура Ленина, которая выполнена согласно уже сложившемуся канону - с расположением на цилиндрическом постаменте и протянутой вперёд рукой, но многочисленные аллегорические скульптуры и рельефы также оттягивают от неё всё внимание. По периметру постамента находятся фигуры отображающие различные народы, символизирующие коммунистический интернационал, и на углах стилобата отдельно стоящие фигуры военных. В этих скульптурах Томский полностью раскрывает себя как уже сложившегося скульптора, с большим интересом работающего с пластикой человеческого тела. На первый взгляд фигуры статичны, но при пристальном рассмотрении обнаруживают заключенное в каждой из них уверенное пластичное движение, подчеркивающее их тектоническую целостность. Возможно, это намеченное движение у некоторых фигур повторяется, как у «Рабочего с винтовкой» и «Крестьянина». Но даже при единстве общей позы, скульптор вносит в каждую из фигур не всегда заметный, но уверенный отдельный жест. Все фигуры примерно одинаковы по масштабу, и имеет такую же развитую физическую форму, как и на скульптуре для памятника в Севастополе. Это особенно заметно на примере фигур «Негр» и «Индус», которые практически полностью обнажены и демонстрируют идеально построенное человеческое тело. Но даже скрывая тело одеждой на иных скульптурах, Томский всегда подчёркивает проступающую сквозь неё мускулатуру, как в станковых произведениях «Танкист» 1934 года и «Кузнец А. Бусыгин» 1937 года, тектоническая структура которых аналогична скульптуре памятника в Могилёве.

Максимальную гипертрофию человеческого тела можно назвать одной из характерных черт европейской реалистической скульптуры первой половины XX века, достигнув максимальной брутализации в скульптуре Йозефа Торака. С помощью этого приёма достигалась ярко выраженная монументализация скульптуры, противопоставляемая академическому копированию античности или натуралистическому отображению человеческого тела. Берущая начало ещё от романтизированной скульптуры эпохи модерна, как скульптуры Франца

Мецнера для монумента Битвы народов в Лейпциге 1913 года, подобная скульптура использовалась в главных скульптурных проектах межвоенной Европы - многочисленных памятниках посвященной Первой Мировой войне. Конечно же, у Томского трактовка фигур куда более реалистичная, и обладая похожей позой, они не имеют той степени архаизации и условности скульптурной формы, как фигуры солдат скульптора Фридриха Багдонса для Таннебергского мемориала 1927 года или памятника Поля Бирра «118-й полк» в Вормсе 1932 года.

Использованная для памятника в Могилеве композиция – расположенных вокруг лаконичной архитектурной формы ряда стоящих скульптур, также напоминает европейские монументы – Англо-Бельгийский мемориал 1923 года, памятник Королевской артиллерии 1925 года Чарльза Джаггера или памятник Королевским гвардейцам 1926 года Гилберта Ледварда.¹¹

Модель памятника в Могилеве, выполненная в натуральную величину, была уничтожена во время войны, а сам памятник так и не был поставлен. Но в оформлении его стилобата Томский впервые использовал ещё один мотив, в дальнейшем подробно им разработанный – рельефы на производственную тематику.

В 1934 году под Ленинградом был открыт вокзал в Белоострове, уничтоженный во время войны. Расположенный на границе страны, вокзал должен стал в буквальном смысле «витриной социализма». Здание было спроектировано архитектором А.И. Воробьёвым в отличительной переходной архитектурной стилистике ранних 1930-х годов, как сочетание композиции протяжённых геометрических объемов с тщательно проработанным декором. Для вокзала была разработана мебель, интерьер украшали живописные панно, а на фасаде размещалось несколько рельефов. Рельеф главного входа был выполнен М.Ф. Бабуриным, ещё одним учеников Лишева, с изображением итога

¹¹ Силина М.М. История и идеология: монументально-декоративный рельеф 1920-1930-х годов в СССР. М., 2014. С. 189.

социалистического соревнования – передачи знамени рабочим. А на фасаде здания, обращенного к границе, располагались рельефы Томского с производственными сценами – «Железнодорожный транспорт», «Техническая учёба», «Социалистическая индустрия». В этих рельефах важную роль играют элементы промышленных конструкций и механизмов, полностью закрывающих все пространство, располагаясь на заднем и переднем планах. Эти элементы не просто атрибуты, в большом количестве украшающие различные произведения советского искусства, они являются важными центрами композиций, вокруг которых строится всё действие. Элементы больших механизмов первого плана – турбины, колеса, вводят в пространство рельефа непривычные для скульптуры круглые объемы, разделяющие обращенные к ним фигуры людей и при этом становясь действующими лицами наравне с ними. Фигуры людей, фактура материалов тщательно проработаны, но при четкости скульптурных линии и отсутствии излишних дробных деталей практически все участки выглядят цельными, составляют замкнутую композицию, архитектурное целое, с неожиданными точками схода не только на фигурах, но и на механизмах. В фигурах рельефа нет столь выраженной физической мощи, как у круглых скульптур Томского этого периода, а их позы и движения напоминают фигуры на рельефе И.П. Мартоса для памятника Минину и Пожарскому 1818 года. Использование производственной тематики, конечно же, не было новым веянием для советской скульптуры, но Николаю Томскому удалось успешно совместить неоклассическую форму с требуемой индустриальной образностью в цельную скульптурную форму.

Частичное перемещение акцента в отображении сцен труда не только на фигуры, но и на механизмы, позволило Томскому существенно разнообразить уже привычную тематику советского искусства. А героизация производственного процесса посредством сохранения неоклассической эстетики в позах и движениях фигур, придало всей композициям требуемый образ произведения, выполненного методом социалистического реализма.

В этих рельефах не требуется отображение настоящей реальности, в их пространстве создается образ героического труда, идеального производства, которого могло и не быть в советской промышленности, но к созданию которого она стремилась, в том числе и с помощью искусства. Совершенно логично, что образы идеалистического промышленного производства и быта как раз и требовались для оформления здания, являющегося «витриной социализма». Рельефы транслирует единение, композиционное и художественное равенство человека и машины, что и может являться отображением той «жизненности» искусства социалистического реализма, противопоставляемого «мертвенности» искусства модернизма, где механизм или форма подчиняет человека. Рельефы стали художественным олицетворением слов Сталина о кадрах - «Техника без людей, овладевших техникой, мертва. Техника во главе с людьми, овладевшими техникой, может и должна дать чудеса».

Подобная индустриальная эстетика, также была одной из отличительных черт мировой скульптуры межвоенного периода, не являясь только особенностью советского искусства. В 1930 году был поставлен спроектированный в 1905 году «Памятник Трудю» Константина Менье - скульптора, работающего всю свою карьеру с производственными темами, так же как и Йозефом Тораком в конце 1930-х разрабатывался проект монумента с аналогичным названием.¹² Данная типология монументального рельефа особенно активно развивался в США, и в довольно реалистических формах с отображением сцен производства, как рельефы Второго Национального банка в Бостоне Томаса Джеймса 1929 года и рельефы Сберегательного банка в Минеанополисе Уоррена Мосмана 1942 года.

Рельефы с подобной производственной тематикой используются и в выполненным Николаем Томским памятнике С.М. Кирову для Ленинградского мясокомбината 1936 года. В этих работах уже нет той тектонической замкнутости и внутренней целостности, исчезают выразительные

¹² Маркин Ю.П. Искусство Третьею Рейха. М., 2018 С. 167

композиционные центры, как мощные круглые объемы для рельефов в Белоострове. Выполненные практически на уровне человека, рельефы памятника Кирову обладают ещё большей иллюстративностью и большим количеством деталей, что в целом снижает их монументальный образ. Но в этом памятнике Томский продолжает обращение к языку русской классической скульптуры. На фронтальной грани постамента раму с текстом фланкируют фигуры рабочего и работницы, наподобие скорбящих скульптур с русских надгробий конца XVIII – начала XIX век, к примеру, как надгробие А.М. Голицына 1788 года Ф.В. Гордеева или надгробие Н. И. Панина 1783 года И. П. Мартоса. Тем самым памятник Кирову превращается в некий пролетарский кенотаф, тем более на доске выбиты одна из его известнейших цитат, подходящей для символического надгробного памятника коммунистического оратора – «Успехи действительно у нас громадны, чорт его знает, если по человечески сказать, так хочется жить и жить».

Памятник Кирову расположен на территории бывшего мясокомбината, спроектированного Н.А. Троцким и ставшим одним из современных промышленных комплексов Ленинграда. Памятник Томского занимал центральное место в специально разбитом заводском саду, предназначенным для отдыха рабочих. Это и обусловило попытку придать некую камерность монументу, показать близость к рабочим Кирова – выдающегося оратора, постоянно подчёркивающий свою связь с пролетариатом, не боявшегося публичных выступлений на заводах и за что пользовался ответным уважением народных масс. В отображении этих качеств и состоялся замысел Томского, всегда присутствующих и в иных проектах на памятники Кирову. При использовании уже привычной структуры фигуры советского памятника – одна рука обращена в ораторском жесте, вторая опущена вниз или опирается на тумбу, скульптор приносит элементы, задача которых нивелировать официозный характер монумента. Во многом, этому способствует мягкая, пластичная трактовка портрета Кирова, с натуралистическим отображением живого, радостного лица. Цитата на постаменте, сказанная простым языком, пачка

папирос в кармане кители и несколько ухмыляющееся лицо Кирова, всё это должно было воздействовать на рабочего, представлять Кирова, и советскую власть в его лице, как классово равную обычному человеку. В этом проявляется и отображение Кирова в иерархии образов советской пропаганды, как некоего «рубачи парня», отличного от образа «демиургов» - Ленина и Сталина, «защитника» - Ворошилова, «всесоюзного старосты» - Калинина и иных визуально-смысловых клише.

В воспоминаниях о создании памятников Кирову, Томский упоминает ленинградских рабочих, приходящих в мастерскую, наблюдающих за работой и оставляющих различные комментарии.¹³ Это также указывает на требуемую задачу отобразить некую связь между советским бюрократам и пролетариатом, через столь важное одобрение произведения искусства со стороны масс, популярное в 1930-е годы, и во много куда более важное чем художественная оценка профессиональным сообществом.

Памятник С.М. Кирову 1936 года, имеющий вполне каноничную структуру и манеру исполнения монумента, при качественном художественным исполнением, больше интересен как пример верного создания требуемой идеологического и смыслового содержания памятника. В этом памятнике Томский использует большое количество семантических знаков, напрямую это отображающих. В памятнике Кирову 1938 года скульптор уже освобождается от излишней знаковости, концентрируя все внимание на цельном художественном образе.

По первоначальному проекту Николая Томского и Ноя Троцкого монумент должен был быть архитектурно-пространственным комплексом, с развивающимся волной знаменем за спиной скульптуры Кирова, невысокими пилонами со скульптурами по краям стилобата. Комиссией этот проект был охарактеризован как излишне декоративный, и в дальнейшем был переработан.¹⁴

¹³ Томский Н.В. В бронзе и граните. М., 1977. С. 36

¹⁴ Катонин Е.И. Проекты памятника С.М. Кирова//Архитектура Ленинграда. 1936. № 1. С. 54

Поставленный памятник отличается лаконичностью композиции – все внимание сосредоточено на выразительной фигуре Кирова. Постамент сохраняет изящную прямоугольную форму и ступенчатый стилобат, но вместо практически круглых скульптур производственных рельефов, расположены не столь заметные плоскостные, но при этом очень ритмичные и цельные, рельефные изображения революционных и рабочих процессов. В отличие от памятника 1936 года, в котором рельефы и текст занимают важное место в композиции, в скульптуре Кирова 1938 года и не требуется окружающее её излишнее дополнительное оформление. Фигура очень экспрессивна, построена на сочетании нескольких динамических движений – изящно раскрывающийся руки, уверенного шага, развивающихся складок плаща. Вместе с тем, скульптура имеет большой размер и тщательно выполненные одежды не вызывают дробности, что позволяет скульптуре держать пространство всей площади. Целостная, верная архитектура монумента построена на сочетании динамики формы и её монументальности.

Скульптурная динамика сочетается с идеологическим жестом, заложенным в памятнике и являющимся художественной трактовкой ещё одной цитаты из речи Кирова - «И на этом новом, румянном, красном, революционном земном шаре мы, трудящиеся, родившиеся в жалких хижинах, постепенно дружными стройными рядами пойдём с великим гимном Интернационала из этих жалких хижин в волшебные дворцы». Фигура Кирова, являющимся искомым образом нового советского бюрократа, своим широким движением, уверенным шагом, будто бы приглашает в коммунистическое будущее.

В этом произведении видно, как Томский, освободившись от использованной в памятнике 1937 года нарочитой иллюстративности и лишних декоративных элементов, сосредотачивает всё внимание на монументальности самой скульптуры. Созданный образ, обладающей выразительной цельностью и скульптурной экспрессией, является одним из значительных произведений советской скульптуры 1930-х.

Рельеф Дома Советов в Ленинграде 1940 года, считается одной из ключевых работ в истории советской скульптуры, чьё значение отмечалось, как в советской, так и в современной литературе. Для советского искусства эта работа является программной, как прелюдия к строительству Московского Дворца советов, чья постройка должна была ознаменовать итог этапа развития советской архитектуры, создание эталона столь желанного монументально-стиля и удачного синтеза всех жанров изобразительного искусства. Требования к возможному эталону художественного произведения заключались в том числе и в поле отработки нужной концепции, в контексте социалистического реализма как метода. И даже при удачно формальном решении отдельных произведений, зачастую это являлось трудновыполнимой задачей для советского искусства.

Композиция рельефа Томского представляет собой протяжённый ряд фигур, разделённых на группы — рабочие, военные, дети, обращённых к надписи «СССР — есть социалистическое государство рабочих и крестьян», первой статьи сталинской конституции, над которой возвышается герб РСФСР. Рельеф обогащён различными композиционными элементами — танком, тракторами, механическими элементами, расположенными между групп людей, чьё разделение сочетается с ордерной системой здания. Подобная трактовка рельефа является весьма распространённой, расположение фигур по фасаду здания можно назвать главной ролью, которая отводится рельефу в архитектуре. И якобы, только применение различных атрибутов делает подобный рельеф «советским», на примере чего, зачастую и доказывается антихудожественный характер советской скульптуры. Но даже для советской художественной критики «дооформление» здания скульптурой было отрицательным явлением. Как заявляла В. А. Мухина в статье о скульптуре московского Дворца Советов - «Скульптура не должна представлять собой группы натуралистических людей, сгрудившихся вокруг здания».¹⁵ К подобным произведениям можно отнести

¹⁵ Архитектура Дворца Советов : Материалы V пленума правления Союза советских архитекторов СССР. М., 1939. С. 54

рельеф Библиотеки им. Ленина 1929 года, который отмечался критикой как показатель неудачного внедрения монументальной скульптуры. Создание различных процессий с атрибутами и «дооформление» не являлось целью советской скульптуры, а скорее способом простого решения художественных проблем с помощью побочного декоративного продукта. Это отмечалось скульпторами как отрицательное явление.

На примере предыдущих работ Николая Томского можно увидеть, что скульптор обладает большим художественным арсеналом, способен строить крупные иллюзионистские и натуралистические композиции. Но исполнение рельефа Дома Советов куда более выдержано. Да, рельеф насыщен различными подробно исполненными деталями механизмов и техники, но они не симулируют живописные жанры пейзажа или интерьера, а выполнены как аллегорические композиционные центры, вносящие определенное членение в структуру рельефа. Несмотря на то, что элементы техники выполняют свою композиционную функцию, их подробная детализация теряется на расстоянии и кажется излишней. Зато крупные фигуры рельефа выделены отчетливыми силуэтами, с помощью возведенной в абсолют пластической и физической мощи, которая подчеркивается схематичностью и одинаковостью поз. А также объемными одеждами, но подробно проработанные складки которой несколько нивелируют лаконичность и условность скульптурной тектоники. Трактовка одежд, особенно женских фигур напоминает струящиеся линии складок на рельефах скульптуры русского классицизма. Столь ярко выраженная монументальность, через схематичность фигур рельефа, отмечалась в оценке проекта, который стал одним из крупнейших для советской скульптуры.¹⁶ И выбранная композиция оказалась удачным художественным решением скульптурно-архитектурных и идеологических задач.

Рельеф Дома Советов, транслирует сразу ряд тем, отражающих смысловые потребности и закономерности эпохи. Во-первых, это тематика «триумфа», «восхваления», и вытекающая через чувство всеобщего одобрения столь

¹⁶ Свирский Я.О. Отделочные работы в ленинградском Доме Советов//Архитектура Ленинграда. 1940. № 6. С. 35

желанная социальная гармония - все фигуры повёрнуты к тексту конституции и гербу. В попеременно поднятых руках транслируется принятие сталинской конституции как всеми одобряемого, желанного политического действия, и трактовки этой конституции как политического итога, удовлетворяющее в своей статье все чаяния народа. Но политическая и социальная гармония была недостижима в конце 1930-х годов, что не отрицала и сама советская пропаганда, которая была занят созданием образов различных врагов и шпионов для их последующего уничтожения ради достижения искомой гармонии. Но отсутствие желаемого на данном этапе, не является проблемой, ведь это лишь вопрос времени, когда требуемый политический и социальный строй окончательно утвердится в ходе неумолимого развития истории, предсказанного марксизмом. Так что отображение этой политической гармонии не является обманом, или циничной насмешкой над действительностью, это является процессом её создания через отображение в художественном пространстве, что и должен делать художник, работающий в методе социалистического реализма.

Монументальность фигур рельефа сочетается с выражение другой тематики - «готовность». «Готов к труду и обороне» -важнейшее пропагандистское довоенное клише, очень часто транслировавшийся через произведения искусства. Эта идея проистекала одновременно, как из идеи достигнутой социальной гармонии, которую стоит оберегать, так и из противопоставления «социализма в отдельно взятой стране» всему остальному миру. В рельефе Томского готовность и единство в защите социалистической страны достигается не только прямым изображением военных и танков. Военные на рельефе равны остальным социальным группам, определяясь лишь как один из слоёв социалистического общества. Все фигуры отличаются свойственной пластике Томского физической крепостью, развитой грудной клеткой, даже у детей и женщин, что уравнивает персонажей рельефа в своей решимости.

Эта унификация, соизмеримость всех фигур идеально накладывается на общественный смысл “единства”. Советская власть сделала женщину и ребёнка практически равными мужчине в свободе деятельности и мысли, в рамках

коммунистической идеологии конечно же, а столь монументальная трактовка нивелирует практически все гендерные или возрастные различия. Биологические различия человека абсолютно незначительны, когда все они едины в своих целях и действиях, что выражалось в многочисленных архетипах советского искусства, таких как женщина-рабочий или подросток-стрелок.

Пожалуй, главной задачей советского искусства довоенного периода было стремление к синтезу изобразительных искусств в монументальном архитектурном стиле. И рельеф Дома Советов является одним из наиболее удачных примеров данного синтеза, ставший итогом многолетнего сотрудничества Николая Томского и Ноя Троицкого. Композиционное решение рельефа, требуемое для сочетания ритма колонн здания, атрибутов и скульптурных групп и общие размеры композиции, были утверждены при непосредственном участии Троицкого¹⁷ Рельеф обогащает архитектуру, помогает ей вступать в диалог человеком не только с помощью объёмно-пространственного языка, но и с помощью трактовки вышеперечисленных социальных определений, тем самым искомый синтез происходит уже не только на уровне художественно-эстетическом, но и на уровне социально-политическом. С помощью скульптуры архитектура соизмеряется с человеком, и они становятся полноправными участниками общественных процессов во время парадов и митингов, которые должны были проходить у Дома Советов. А само утверждение об искусстве социалистического реализма, как искусстве "жизнестроения", выходит в Доме Советов на уровень градостроительный. Ведь здание построено в чистом поле, становясь символом строительства нового городского, и смыслового пространства.

Художественная цельность рельефа Дома Советов особенно заметна при сравнении с рельефом кинотеатра Москва 1939 года скульптора И. В. Крестовского, также принадлежащего к школе Всеволода Лишева. Выполненный на тему "Советское массовое искусство" рельеф представляет собой изображение ряда деятелей культуры - от танцовщиц балета, до

¹⁷ Троицкий Н.А. Опыт совместной работы//Архитектура СССР. 1941. № 1. С. 45

скульпторов и кинооператоров, с аллегорической композицией по центру. Не имеющие каких-либо чётких композиционных разграничений, фигуры действуют внутри своих небольших сюжетных сценок, и полностью отрешены от общей композиции. Натуралистическая проработка скульптуры, практически портретное сходство отдельных фигур с деятелями культуры Ленинграда, делает этот рельеф куда более привычным памятником советской скульптуры, с его прямым подходом к отображению действительности. Несмотря на единство реалистических основ рельефов Томского и Крестовского, общую школу и одно время создания, видны кардинальные различия. Рельеф Крестовского выполнен явно в ходе процесса дооформления архитектурного проекта Л.М. Хидекеля, размещаясь без привязки к структурным элементам здания. Качественно выполненные фигуры рельефа Крестовского собраны в иллюстративные сцены, не обладая характерной монументальной условностью или выраженной социально-политической трактовкой, как в рельефе Дома Советов.

Несмотря на имеющиеся формальные недостатки, рельеф Томского для Дома Советов стал каноничным произведением для советской скульптуры 1930-х годов, как удачный пример требуемого масштабного синтеза скульптуры и архитектуры и ознаменовал собой завершение определенного этапа развития как творчества Томского, так и всей советской скульптуры. Совершившиеся стилистическая монополизация советского искусства начала 1930-х стала кардинальной ломкой личных художественных предпочтений многих мастеров советского искусства. Но для Николая Томского это был этап качественного развития личной, ранее выбранной творческой манеры, оказавшейся наиболее востребованной для советской скульптуры.

Ключевой работой этого периода можно назвать памятник Кирову 1938 года, к цельному образу которого Томский двигается, постепенно освобождаясь от излишней декоративности предыдущих проектов, украшенных скульптурами и рельефами. Концентрируясь на тектонике отдельной скульптуры, Томский

резюмирует весь свой опыт работы с пластикой человеческого тела и динамикой скульптурной формы.

Также, как и рельеф Дома Советов являлся итогом многолетней работы Томского с формами и типами монументального рельефа - от неудачного решения рельефов памятника Ленину в Севастополе 1932 года, до цельных композиций для вокзала в Белоострове 1934 года. Реалистическая типология и индустриальная тематика монументальных рельефов, не является признаком «антихудожественности» советской скульптуры, а созвучна художественным задачам общемировой реалистической скульптуры и компромиссной стилистики искусства ар-деко. Ярко выраженная неоклассическая и даже натуралистическая трактовка советской скульптуры обусловлена иным, но вполне естественным для неё ходом развития академической скульптуры, стилистика которой стала ведущей в подчиняемой властью художественном мире и во многом сформировала скульптурный канон к концу 1930-х годов.

Глава 3. Советская скульптура и творчество Николая Томского в эпоху формирования “нового национализма” в СССР в 1940-х - первой половине 1950-х годов.

В своём развитии советское искусство 1930-х годов решало задачи, заключавшиеся в построении нового синтетического “стиля”, основанного на стремлении к синтезу различных видов искусства, а в скульптуре - к созданию и развитию новой социалистической образности реалистической скульптуры. Художественная жизнь СССР 1930-х, несмотря на парадоксальные и абсурдные механизмы партийного управления, всё же обладала определённым стилистическим вектором развития. Художественные процессы 1940-1950-х годов кажутся куда более запутанными и неявными. Это вызвано начавшимися изменениями и гипертрофией форм искусства предыдущего периода, более или менее оформленного к тому времени визуального канона, под напором усиливающейся эклектичности и помпезности искусства послевоенного времени.

Особенности этого периода развития скульптуры обусловлены тем, что даже по сравнению с 1930-ми, советская культурная жизнь ещё сильнее замкнулась в своём внутреннем, «национальном» развитии, ещё сильнее подчинилась идеологическим и общественным факторам. Процесс подчинения искусства политике и идеологии, шедший весь советский период и особенно активизировавшийся в 1932 году, продолжал только усиливаться. Произошла абсолютизация власти в руках высшей культурной бюрократии, а на художественные процессы оказывало влияние не столько внутри-художественная борьба, как в предыдущий период, а скорее более «внешние», идеологические процессы, такие как борьба с космополитизмом, Ленинградское дело, Великая Отечественная война. Война и стала тем катализатором, который изменил идеологическое устройство страны, многократно ускорив процессы, начавшиеся в 1930-х годах.

В этой главе будет проведена попытка выявления процессов и направлений развития культурной и общественной жизни СССР 1950-х годов, оказавших влияние на советскую скульптуру этого периода и на творчество Николая Томского.

События Великой Отечественной войны оказали большое влияние на изменения культурной и идеологической повестки в Советском Союзе. Тотальность и жестокость военных событий пробудили в людях искусства целый спектр чувств, как отрицательных - впечатления от ужасов войны - так и радостных чувств патриотизма. При этом, во время особенной концентрации государства и общества на самих военных действиях временно ослабли идеологические ограничения, разрешенными оказались формы и темы, которые были невозможны в искусстве 1930-х годов. Взамен позитивно-милитаристского искусства, искусства, отображающего войну как благородное и радостное занятие, в 40-е годы стали появляться проникновенные произведения искусства, напитанные антивоенными (хотя и не пацифистскими, в прямом смысле) и гуманистическими чувствами, а также ощущениями искреннего ужаса от реальных, а не пропагандистских образов войны. Темы смерти, разрушения, голода и упадка цивилизации, выражаемые в экспрессивных формах, были не востребованы советским искусством в предыдущий период, их клеймили печатью пораженчества, декадентства и формализма. В первую очередь, подобные черты искусства проявлялись в графике, в серии «Ленинград в годы Блокады» Алексея Пахомова или фронтовых рисунков Александра Дейнеки. Но подобная тематика оказалась близка и для скульптуры, того вида советского искусства, который был наименее приспособлен для выражения личных чувств.

Наиболее известные скульптурные работы в этом духе принадлежат Всеволоду Лишеву. Его серия «Ленинград в Блокаде» была выполнена как скульптурные эскизы, в дальнейшем переведенные в бронзу. Камерная форма скульптуры позволила художнику энергично запечатлеть с помощью быстрой лепки события блокадной жизни, приближаясь по форме и тематике к остро

экспрессивной скульптуре. Помимо этого, в гипсе и бронзе им была выполнена скульптура «Мать», в дальнейшем тиражированная, с изображением матери над телом умершего сына. В блокадном Ленинграде подобные пессимистичные произведения создавали и другие скульпторы – В.Б. Пинчук «Клятва мести» 1942 года, Бабурин М.Ф. «Реквием «Не забудем, не простим» 1943 года. В 1942 году Верой Мухиной была выполнена гипсовая работа «Вернувшийся», представляющая собой изображение безногого солдата. Ранее, в советской скульптуре подобная тематика инвалидов и увечных использовалась лишь в работах 20-х годов, например, кубистической скульптуре Бориса Королёва.

Для Николая Томского подобное восприятие войны было неблизко. Он переживал военные события в патриотическом ключе - выезжал на фронт, занимался агитационной деятельностью, общался с солдатами, что отразилось на характере его работ во время войны и на триумфальном характере его скульптуры после победы - «Все мы, и зодчие, и скульпторы, жили одной темой - войной».¹⁸

Несмотря на временные идеологические послабления, советская власть продолжала видеть в монументальной скульптуре важный элемент государственной пропаганды. Ограниченные ресурсы военной экономики остановили часть масштабных проектов, но полностью монументальная работа не прекратилась.

В ноябре 1941 года в Ленинграде было принято постановление, которое подразумевало в целях военной пропаганды установку монументальных скульптурных работ. В уже окруженном блокадой, и испытывающем острый дефицит городе, подобная деятельность кажется почти иррациональной. Но в этом отражается желание советской власти воздействовать на действительность с помощью визуальных форм искусства. Желание наполнить художественной образностью даже городские пространства периода войны и блокады.¹⁹ Бригадой

¹⁸ Томский Н.В. Записки скульптора. М., 1965 С. 34.

¹⁹ Папперный В.З. Культура Два. М., 1996. С. 223.

скульпторов под руководством Томского, которая отвечала за производство агитационных рельефов, было выполнено несколько панно, построенных на сочетании в рельефе не только скульптурных, но аллегорических и гротескных приёмов плакатного искусства и графики.

Эти рельефы являются очень ярким примером того, насколько быстро советская власть пыталась работать с монументальными, каноничными образами, по сути, создавая канон визуального воплощения войны ещё до её окончания.²⁰ В 1942 году был объявлен конкурс на создание различных мемориалов и памятников. Были предложены как одиночные монументы - «28 героям гвардейцам», «Храм Славы», так и крупные архитектурные проекты, как «Музей Красной армии» Л.В. Руднева.²¹

Одним из первых скульптурных проектов, сразу ставшим каноном для монументально памятника о войне, является оформление Ленинградского путепровода в Москве, выполненное Томским в 1943 году. В этом проекте уже виден постепенный отход от выдержанной, реалистической скульптуры к более пышной и динамичной скульптурной форме: «И всё же я отказался от грубой обобщённости форм, нарочитой эскизности. Я считал, что здесь уместна тонкая моделировка как лица, так и одежд.»²²

На пилонах моста по Ленинградскому проспекту расположены две фигуры в военной форме – мужская и женская. Выполненные в динамичных позах, своими активными жестами, они одновременно, как бы «останавливают» возможного противника, так и прославляют советских солдат. Скульптором использованы патетические жесты и типологические образы воинов, которые можно увидеть на ампирических триумфальных арках или колоннах XIX века. Динамичные позы фигур подчеркиваются “барочной”, активной игрой вздыбленных складок плащей. В этом движении, в активной скульптурной форме прочитывается композиция, использованная ранее Томским в памятнике Кирову 1938 года, а образ солдата, окутанного плащом, станет одним из

20 Боровский А.Д. После авангарда. СПб., 2021. С. 204.

21 Хигер Р. Монументы Отечественной войны // Искусство СССР № 1. М., 1942. С. 36.

22 Томский Н.В. В бронзе и граните. М., 1977. С.53.

наиболее узнаваемых монументальных образов на военную тематику. Позы и жесты солдат не столь эффектны и пластичны, как у скульптуры Кирова, они очень типичные - особенно у женской скульптуры, заменив автомат которой на лавровый венок, мы увидим привычный образ богини Победы. Но в форме ладоней, в неправильно напряженных пальцах, уже проявляется естественность образа, ощущение запечатленного момента и остановленного движения. Это ещё больше усиливает динамичность фигур и привносит определенную жизненность образа, несмотря на застывшие лица фигур. Важнейший элемент, привносящий динамику в композицию - вздыбленные складки плащей, ещё и подчеркивает объём скульптурной массы, увеличивая её монументальность и вырисовывая очень выразительный силуэт. При этом, новое, найденное Томским удачное решение фигур выделяет из большого количества банальных фигур советской скульптуры с различными «пролетарскими» атрибутами .

Скульптурное оформление Ленинградского путепровода выполнено во время неоконченной войны, но несмотря на это, транслирует чувство неизбежного триумфа, конструирует ещё не наставшую реальность. В этом выявляется его схожесть с другим произведением советского искусства времен войны – картиной Александра Герасимова «Гимн Октябрю» 1942 года. Картина Герасимова, с ее почти ирреальным розовато-золотистым колоритом и игрой света, пышностью интерьера и декора, акцентом на фигуре вождя, этом советском воплощении “короля-солнца”, аналогично утверждает в будущем идею неотвратимого триумфа Советского союза.

Можно сказать, что важнейшими характеристиками советского искусства этого периода при рассказе о войне становится «гипер-триумфальность» и «гипер-повествовательность».²³ И именно эти качества ярко прочитываются в этих знаковых произведениях советского официоза времен войны, задававших вектор развития советского искусства в послевоенное время.

Триумфальность скульптуры Ленинградского путепровода дополняется пышными арматурами, венчающими два других пилона моста и получившими

23 Боровский А.Д. После авангарда. СПб., 2021. С. 206.

название “Слава русскому оружию”. Различные «пролетарские» аллегии, декоративные элементы и арматуры на предшествующих памятниках советского искусства отличались куда большей сдержанностью. К примеру, для Ленинградского Дома Советов декоративные элементы были выполнены в куда более условном стиле, соответствующем довоенной эпохе – геометризованные, симметричные складки флагов, практически квадратные связки снопов. Здесь же, спустя лишь пару лет, арматуры превращаются в натуралистические натюрморты, с подробно проработанной бахромой и орнаментами на флагах, подробно выполненным оружием и элементами военной техники.

Подобное изменение скульптурной формы в стороны натурализма вызвано полным подчинением образа функции, попыткой создания образов для чрезвычайно быстрого, подсознательного прочтения, для передачи максимальной триумфальности, и приобщению зрителя к изображенному через понятные образы. Сам Томский, в своих воспоминаниях выводит функцию узнавания солдатами монументализированных, но «как живых» скульптурных товарищей и дальнейшее подражательное поведение военнослужащих как важнейшее качество своей работы: «Колонны, завидев мост, переходили с марша на строевой шаг, держа равнение на монументы воинов — защитников Москвы, командиры отдавали памятнику честь, а в люках танков были видны отдающие честь командиры экипажей. Представляете, здесь, на Ленинградском мосту победители приветствовали монументы Победы! Вот в чём была символика, вот в чём моя авторская гордость и человеческая радость».²⁴

В 1945 году скульпторами Львом Кербелем, Владимиром Цигалем и архитектором Сергеем Сергиевским в Берлине был спроектирован Мемориал павшим советским воинам в Тиргартен. Это был один из первых масштабных мемориальных проектов посвященный погибшим солдатам, сохранявший в многом формы искусства 1930-х годов. Но типология памятника во многом напоминает работу Николая Томского. Фигура солдата в берлинском памятнике

²⁴ Томский Н.В. Записки скульптора. М., 1965 С. 36.

куда менее динамична и эффектна, по сравнению со скульптурой Ленинградского путепровода, а основанием для памятника послужила ступенчатая профилированная стела и монументальный ордер, отсылающий к памятнику «Рабочий и Колхозница», и лаконичным ордерам советской архитектуры 1930-х годов.

Относительная умеренность архитектурных решений предыдущего периода уже не удовлетворяет Томского в его стремлении к триумфальному отображению военных событий. На Всесоюзной художественной выставке 1946 года (совместно с архитектором Виктором Лебедевым и Павлом Штеллером) был выставлен проект триумфальной арки, выполненный в духе русского ампира начала XIX века, где Томским была выполнена скульптура И.В. Сталина и рельеф «Слава русскому оружию». Если в скульптуре для Ленинградского путепровода аллегоричность скульптур не столь явная, то в рельефе триумфальной арки Томский напрямую пытается передать максимально возможный политический пафос трактовки исторического события.

Над выстроенными в два ряда представителями различных родов войск со своими атрибутами располагается рельефная композиция с множеством флагов, из центра которой вырывается вперед женская фигура. Это прямое отображение богини Победы в античных одеждах, как на триумфальных арках начала XIX века. Она не только простирается над изображениями реальных воинов, но её рука с оружием становится частью вздыбленных рук советских солдат. Сочетание нескольких планов, динамичных и статичных фигур, при большом количестве мелких деталей привели к очень перегруженной композиции, перетягивая на себя все акценты в решении триумфальной арки. В рельефе происходит переплетение реального и символического, что не было свойственно советскому искусству до войны даже в тех произведениях, где имело место стремление к наивысшему пафосу.

Такого рода стремление приводит Томского к изменениям и в структуре типа монументально рельефа, отработанного им в работе для Дома Советов в

Ленинграде 1940 года. Примером может служить рельеф, выполненный на конкурс для декорирования здания Министерства Вооружённых Сил СССР 1945 года. Используя уже отработанную схему с членением групп людей с помощью фоновых атрибутов, Томский строго отграничивает ряды танков от групп людей полотнищами флагов, а сами танки пышно украшает венками на стволах и броне, и даже укладывает охапки цветов под их гусеницы.

Подобные триумфальные формы, с их ярко выраженным аллегоризмом, даже для советской критики представлялись как чрезмерные, перегруженные и излишне декоративные. И тем не менее критика считала своим долгом отмечать, что эти проекты являются важной попыткой раскрыть «величественную тему современности».²⁵

Стремление в искусстве не только к триумфу, но и к повествованию, привело к активному развитию форм скульптурного рельефа, формат которого позволял выстраивать многоплановые, подробные композиции, симулирующие принципы живописного построения. Так как в монументальной скульптуре не всегда присутствует возможность достичь подобных впечатлений из-за дальности обзора, подобные эксперименты привели к активному развитию своеобразного станкового рельефа, меняющего каноны советской скульптуры сформировавшиеся в 1930-х годах.

В 1949 году скульптурной бригадой под руководством Томского, в которую входил целый ряд скульпторов, в том числе Цигаль, Бабурин, Кербель, была выполнена серия рельефов для оформления первого зала Всесоюзной художественной выставки в Москве. Расположение работ в начале экспозиции предполагало развертывание важнейших для советского искусства тем – «Выступление В. И. Ленина у Финляндского вокзала», «Провозглашение Советской власти», «Клятва И. В. Сталина» и других. Все эти работы

²⁵ Парамонов А.В. Николай Васильевич Томский. М., 1954. С. 32.

представляли собой большой сюжетный цикл, в котором, в скульптурной форме прорабатывались ключевые исторические темы.

Композиции рельефов были построены на использовании живописного формата, композиционной структуры и перспективы. При этом, перспектива композиции усиливалась тем, что фигуры первого плана были полноценными круглыми скульптурами, а последующие планы, разрабатывались привычными приёмами рельефа. Как и в живописи того-же времени, в этих рельефах подробное внимание оказывалось архитектуре, дальним планам, элементам интерьера и декору. Всё усиливающееся стремление скульптуры к натуралистичности и иллюзионизму говорит о желании стереть границы между видами искусства, в отличие от искусства 1930-х годов, которые прошли под знаком синтеза всех искусств, при выделении и сохранении присущих им свойств.

Решение через скульптурную форму художественных задач больше присущих живописи было вызвано стремлением к максимально возможной монументальности отображаемой сцены, выражаемой в первую очередь через сложную многофигурную композицию. К 1950-м годам в советской искусствоведческой литературе сформировалось представление о монументальности, как о показателе важности заданной темы.²⁶ Подобный приём создания рельефов позволяет монументализировать любой сюжет, превратить любое подробное повествование в монументальное произведение искусства «достойное вечности».

Выбранный формат работ «Выступление В. И. Ленина у Финляндского вокзала», «Провозглашение Советской власти» позволил строить рельефы не протяженно и линейно, а вокруг изображения В.И. Ленина, расположенного на возвышении ровно по центру композиции. Основная масса фигур находится под центральной фигурой Ленина, но и в них присутствует определенная разноуровневость, они не расположены на одной линии, и в них нет слишком

26 Силина М.М. История и идеология: монументально-декоративный рельеф 1920-1930-х годов в СССР. М., 2014. С. 189.

выраженного скульптурного ритма. Композиция строится на визуальном взаимодействии друг с другом плоских или объемных фигур разных планов, но на отдельных участках рельефа это взаимодействие не совсем гармонично, и особенно на самом дальнем плане. Важную роль в рельефах занимают изображения флагов, особенно сложенных, расположенные по бокам. Они придают композиции вертикальность, устремленность, несколько нивелируя ощущение сгруженности фигур в нижней части рельефа и разбавляя верхнюю часть произведения, отданную для изображения перспективы и интерьера. Подробно выполненные, практически круглые фигуры первого плана, на отдельном рельефе представляют собой весьма разнообразное сочетание, которое подчеркивается различностью поз, акцентами на сложную позу или локально выраженную драпировку. Но при сравнении двух рельефов обнаруживается, что некоторые фигуры на разных рельефах имеют одинаковую позу, совершают одно действие и даже расположены в том же месте. Это конечно же сразу указывает на бригадный принцип создания скульптурной работы и проявляемую «тиражность» в элементах этих произведениях.

Куда более гармоничен и целостен рельеф «Клятва И.В. Сталина» 1949 года. В нём больше свободного пространства, меньше перегруженности деталями, особенно по сравнению с рельефом «Выступление В. И. Ленина у Финляндского вокзала». Конечно, он также подробно и натуралистично выполнен, но гладкий объем кремлевской стены на дальнем плане и небо, уравнивают композицию. На фоне стены расположен центр произведения - гроб на высоком основании и фигура Сталина, которые также выделяются своей лаконичной трактовкой, особенно по сравнению с многочисленными вертикальными линиями флагов и одежд на фигурах народной процессии. Флаги, как и ряд фигур первого плана, задают уже привычный для рельефа ритм, направляя всё композиционное движение к центру произведения.

В эскизе рельефа Томского «Скорбь народа» 1954 года изображается подробно проработанная процессия, заносщая гроб Сталина в мавзолей, окруженная фигурами скорбящих, многочисленных декоративных элементов,

флагов, цветов. Скульптор использует уже привычную композицию для сюжета - группы людей, пучки флагов. Но при этом, больше половины пространства рельефа занимает небо, фигуры занимают меньшую часть поверхности, и при этом подавляются подробно изображенными архитектурными объёмами мавзолея и башен Кремля. Важный смысловой акцент работы обращен к небу и архитектурной перспективе, отображение чего является нечасто встречаемой и трудной задачей для скульптуры. Это ещё больше подчеркивает факт развития советского станкового рельефа в сторону живописности, для достижения большей повествовательности и символичности, ставшей максимальной для Томского в данном рельефе

Законченным итогом подобного развития скульптуры стал рельеф Евгения Вучетича на ВДНХ «Знаменосцу мира – советскому народу – слава!» 1953 года. Вучетич так же много работал над многофигурными рельефами 1950-х годов. В этом рельефе центром композиции является знамена, окружающее их небо, и архитектурные здания. Человеческая фигура в данном случае, является не краеугольной частью скульптурной композиции, а скорее элементом, подчёркивающих чрезвычайную для скульптуры перспективу и окончательное разрушение привычной скульптурной плоскости.

Для Томского, работа с подобной типологией рельефа, являлась возвращением к идеям рельефа для памятника Ленина в Севастополе 1932 года. Подвергаемые критике в 1932 году, кажущиеся неуместными для советского искусства столь иллюзионистские приёмы построения скульптурной композиции, к 1949 году перерабатываются, принимают законченную форму и становятся отличительной чертой советского послевоенного рельефа, чьё законное место – открывать всесоюзную выставку. Советская критика 1940-х годов отмечала рельефы выполненные бригадой под руководством Томского, как продолжение развития русской классической скульптуры конца XVIII - начала XIX века, что являлось важным качеством послевоенного искусства всё

сильнее обращавшегося к традиции.²⁷ Для Николая Томского это была возможность качественно переработать те художественные принципы, впервые использованные им в памятнике Ленину в Севастополе, продолжать интересующие его идеи скульптуры русского классицизма. Несмотря на не всегда выдержанную цельность рельефов, и явно прослеживаемый производственно-бригадный метод их создания, эти произведения, и особенно рельеф «Клятва И.В. Сталина» являются значительными произведениями реалистической скульптуры 1940-х годов.

Интерес Николая Томского к натурализму был вполне естественен, и не являлся только следствием давления идеологической конъюнктуры, так как и в дальнейшем, когда требуемые формы советского искусства изменились, Томский продолжал использовать подобную трактовку в некоторых своих произведениях. В 1960 году, когда стилистические изменения в советском искусстве уже окончательно обратились в сторону новой монументальности, Томским был создан рельеф «XXI съезд КПСС». Отображая делегатов съезда в залах Большого Кремлевского дворца, как и в некоторых своих предыдущих многофигурных рельефах, Томский показывает, что фигуры людей интересуют его куда меньше, чем окружающая обстановка. Одним из главных акцентов композиции является пышная люстра, подробно проработаны декоративные орнаменты стен и колонн, перспектива дворцовой анфилады.

Стоит отметить, что натурализм как таковой и в 1940-1950-е годы подвергался ограниченной критике. Про скульптурное оформление ВДНХ, отличающееся особенной декоративностью и натуралистичностью, Мухина отзывалась - «типсовые люди ходят, как живые, по крыше». Считая создание «внешне благопристойно-благополучных произведений», натурализм и фотографическое восприятие действительности, «худшими врагами советского искусства» сама Мухина, считала, что верный путь для развития советской

²⁷ Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953. С. 89.

скульптуры должен заключаться в большей аллегоричности и стремлении заменить «иллюстративность образностью».²⁸

В 1948 году в газете Комсомольская правда развернулась “Дискуссия о натурализме”, которая не привела ни к каким кардинальным изменениям художественного и культурного поля, по сравнению с директивными дискуссиями об импрессионизме и космополитизме, повлекшие за собой катастрофические последствия для обвиненных в этих «грехах» художников. Дискуссия о натурализме была следствием незавершённой на тот момент внутренней борьбы в советской художественной бюрократии. Но натурализм, уже успешно апробированный советскими художниками, показал свою эффективность для советской власти.

Ортодоксальные теоретики трактовали натурализм не как формальный или художественный приём, а как пассивность в отношении к окружающей действительности, слепое принятие всех её форм. «Натурализм ищет не глубокого раскрытия жизни со всеми её противоречиями, не прощупывания исторической тенденции развития, а только лишь чувственной фиксации воспринимаемых явлений»²⁹. Тем самым, детальное отображение действительности, для советского искусствознания 1940-1950-х, не является враждебным натурализмом, при понимании и верном отражении художником закономерностей развития истории и классовой борьбы.

Особенностью послевоенного искусства является не только пафосное и натуралистичное выражение итогов победы в войне и триумфа советской власти, но и присутствие некоего «демократизма» в выборе героев и их отображении в искусстве на военную тематику. Пантеон героев войны в современном виде начал формироваться в 1970-х годах. Но в 1940-х годах, вопрос увековечивания героев войны и формы этого увековечивания решался во многом на “местах”. Первый мемориал жертвам войны, вышеуказанный памятник Кербеля и Цигалья,

28 Воронова О.П. В.И. Мухина. М., 1976. С. 127.

29 Недошивин Г.А. Очерки теории искусств. М., 1954. С. 226.

был построен по заказу командования 1-го Белорусского фронта. Сразу после войны проходил процесс увековечивания погибших генералов, которые имели большой авторитет в войсках, в дальнейшем замещённые в памяти общества о войне сформированным пантеоном сталинских маршалов. К этим генералам можно отнести Михаила Ефремова, Ивана Черняховского, Иосифа Апанасенко, Николая Ватутина, которым были поставлены памятники сразу после войны.

Памятник Апанасенко в Белгороде 1949 года работы Томского представляет собой фигуру, вполне типичную для отображения полководца, как стоящей фигуры в шинели, наподобие памятника Ватутину 1948 года Матвея Манизера. Подобное, банальное, решение памятника часто использовалось в советской скульптуре, выполняя свою первоочередную мемориальную функцию. Пытаясь разнообразить образ в рамках данного типа, Томский в работе над скульптурой Черняховского, перенесённого в 1993 г. из Вильнюса в Воронеж, использует как ранее используемую «барочную» динамику одежды скульптуры Ленинградского путепровода, так и непривычную форму постамента, но выйти за рамки образа продиктованного каноничной формой монумента ему не удаётся.

Военные события так же привели к тому, что субъектом истории стали себя ощущать не только члены партии и комсомола, или наиболее деятельная часть пролетариата, как в эпоху социалистического строительства 1930-х, а огромные массы населения, прошедшие через войну. Это вызвало большую потребность народа в изображении себя, своего участия в войне, что и является одной из причин приведшей к изменению форм социалистического реализма от сдержанного реализма к натуралистическому сверхподробному отображению действительности. Стремление к собственному отображению и максимальной натуралистичности произведения искусства можно объяснить подъёмом самооценки простого человека, победителя, его желанием видеть свою жизнь отраженной в искусстве.³⁰

Эти чувства усиливались ещё и тем, что победа воспринималась как итог коммунистической власти, что победа в войне могла быть достигнута только

30 Андреева Е.Ю. Соцреализм: от расцвета до заката. СПб., 2019. С. 21.

советским государством и советским человеком, осознавшим себя как реальную силу истории.

В скульптуре это выразилось в том, что большую часть работ, выполненных во время войны, составляли портреты. На выставке “Великая Отечественная война”, состоявшейся осенью 1942 года в Москве из 49 скульпторов 37 показали скульптурные портреты, в которых были запечатлены как рядовые участники войны, так и командный состав.

Николаем Томским в 1948 году была выполнена в камне серия портретов лётчиков, в которых скульптор представляется как выдающийся портретист. Стилистически, к этой серии работ можно стилистически отнести и портрет Черняховского в мраморе, выполненный в 1947 году. Томский точно чувствует характер и возможности мрамора как материала - его относительная податливость, возможность точной проработки формы и создания теплой, как бы органической поверхности. Его работа над мрамором, идентична формальным приемам Федота Шубина, с его тончайшими проработками скул и черт лица, легких улыбок, которые подчеркивали мягкие лица придворных конца XVIII века. У Томского, мягкая проработка материала помогает подчеркнуть крупные, суровые черты лица лётчиков. Как могло требоваться от парадного портрета героя-войны, он должен был бы исполниться с полной проработкой всех регалий и одежд. Но в первоначальных мраморных вариантах Томский оставляет необработанный материал, лишь грубой рубкой намечает условную поверхность нижней части бюста, которая контрастирует с идеально проработанным лицом портретируемого, что сосредотачивает на портрете дополнительное внимание. Так же, как и сочетание взбитых волос и кусков необработанного мрамора придает особую динамику этим работами. Эти принципы сохраняются и в портрете М. А. Гареева 1947 года, выполненного из базальта, хотя крепость этого камня заставляет сохранять большую условность образа, не позволяя таких подробных проработок.

Условия заказа, требования парадного военного портрета проявляются уже в гипсовых моделях и бронзовых копиях этих работ. В этом случае портреты

теряют ярко выраженные особенности камня, как скульптурного материала, и исчезают прежние достоинства пластической моделировки этих произведений. Портреты при этом получили скульптурные базы, детально проработанные одежды, а перейдя в форму публичной скульптуры, установленного на улице бюста, их постаменты обогатились многочисленными надписями, орденами и орнаментами, призванными нести пропагандистскую и историческую функцию. В данном состоянии, эти бюсты превратились в отливочные копии, чья задача заключается лишь в отображении памяти.

На примере этой серии портретных работ Томского можно увидеть механизм работы копирования искусства, «скульптурной индустрии», окончательно оформившейся к 1950-м годам. Когда художественные достоинства работы зачастую уменьшаются после перевода её из камня в бронзу, включения в рамки привычного парадного портрета, каким его видит общество. Даже качественная портретная работа, при последующей отливке и добавлению композиционно привычных атрибутов парадного портрета - базы, ордена, утрачивает свою индивидуальность. Портреты работы Томского в дальнейшем предназначались для городов и сел, где родились отображенные герои и были выполнены с подробными текстовыми описания на постаментах, для того, что выполнять функцию пропаганды военной истории и героизма. При этом, изначальная работа, как художественное портретное произведение, оставалась в мастерской скульптора или поступала в музей.

Тяжелые времена требуют простых решений, максимально возможный мимезис искусства стал наиболее простым приемом воздействия искусства на народные массы, пропаганды героизма. Так же, как возрождение старых и конструирование новых патриотических мифов стал простым решением для идеологической мобилизации. Стимулирование гражданского советского патриотизма 1930-х годов, противопоставление классов СССР буржуазным классам остального мира, утопический характер советского проекта, выводящего

общество из пространства привычного хода истории, оказалось куда более сложными пропагандистскими конструкциями.

Новый подход к культуре начинал зарождаться накануне войны, когда перспектива её возможного начала стала реальностью. Одним из известнейших образов советской культуры можно назвать фильм «Александр Невский» 1939 года. Во время войны процессы национализации культурного пространства многократно ускорились, и образ Александра Невского, удачно доработанный кинематографистами и историками, стал один из центральных в новоявленном патриотическом советском пантеоне, репродуцируясь в живописи, плакате и скульптуре. К подобному направлению кинематографа относится сразу ряд фильмов этого периода «Минин и Пожарский», «Петр Первый», «Суворов».

Окончательно, желательный ряд исторических личностей для пантеона был озвучены Сталиным во время войны, на параде 7 ноября 1941 года в Москве, в заключительной фразе своей речи – «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков — Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова!» В том же году эта цитата была отображена Томским в скульптурном рельефе «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков» и оформлении станции Новокузнецкая, где им были выполнены рельефные портреты перечисленных Сталиным исторических персонажей. Серия рельефов получила название «Наши предки», а ведь ещё несколько лет назад подобная пропаганда являлась признаком великорусского шовинизма. Каждый из рельефов сопровождался пышным декоративным ореолом композиций из различного оружия.

Подобная историческая иллюстративность, чрезмерная декоративность, прямое копирование исторических форм относит подобную «национальную» скульптуру в пространство китча. Историческая скульптура, имеющая активную пропагандистскую направленность, всегда пытается ссылаться на уже апробированные, легко считываемые образы, помноженные на одобряемую

массами чрезмерную натуралистичность и декоративность, которая силой ярких атрибутов соотносится с народным представлением отображаемого.

Прежние пропагандистские герои оказались быстро забыты. Парижская коммуна, французские революционеры и интернационал, оказались на втором плане, не находя в народных массах того идеологического отклика и рвения, который требовался в развернувшейся войне. “Солдаты хотят услышать о Суворове, а вы цитируете Гейне. Бородино теперь ближе, чем парижская коммуна”.³¹ Возвращение офицерских званий, погон, лояльное отношение к церкви, или даже переименование линкора «Марат» дореволюционным названием «Петропавловск», является следствием того отхода к национально-патриотической пропаганде от революционно-интернациональной.

Эйфория, вызванная победой в войне, многократно усилила патриотические и националистические чувства общества, начав постепенное движение к культурной изоляции. Ведь военная и политическая победа закрепляла за советским союзом абсолютное мировое первенство, в том числе и в культуре, которая противопоставлялась культуре упадочной Европы. И советская национально-патриотическая культура, ставшая одним из идеологических элементов военной пропаганды, принесла государству идеологическую победу, а значит подтвердила свое право на жизнь.

При этом, сразу после окончания войны произошла частичная обратная реакция, в парадоксальном ключе советской политической жизни, корректируя допустимую норму. В 1946 году Андреем Ждановым была инициирована компания по критике ряда деятелей дореволюционной культуры, разграничивая различия между дореволюционным русским национализмом и его русифицированным советским эквивалентом. “Мы не те русские, какими были до 1917 года, и Русь у нас уже не там, и характер у нас не тот. Мы изменились и

³¹ Бранденбергер Д.Л. Сталинский руссоцентризм: советская массовая культура и формирование русского национального самосознания. М., 2017. С. 176

выросли вместе с теми величайшими преобразованиями, которые в корне изменили облик нашей страны”.³²

Ограничивая, очерчивая границы русского национализма времен войны, и одновременно конструируя его, советская власть окончательно выстраивает собственный вариант национального исторического мифа. В интернациональной иерархии народов русский народ становится первым среди равных.

Управлением пропаганды и агитации, которое с 1946 года возглавлял Жданов, в 1947 году был подготовлен и распространен “План мероприятий по пропаганде среди населения идей советского патриотизма”. Историческая память, историческое наследие, подвергалось планированию наравне с ранее подчиненными сферами общественной жизни, как искусство или литература. В плане резюмировалось, что русский народ спасал Европу от монголо-татар, Наполеона, взрастил ряд выдающихся государственных деятелей и ученых, и освобожденный от колониальной эксплуатации партией большевиков, в который его поместило царское правительство, совершил величайшую победу в истории человечества - победу на фашизмом.

Эта национально-идеологическая конструкция, окончательно оформила культурную повестку всего позднесталинского времени, став идеологической основой для борьбы с космополитизмом, низкопоклонством перед западом и дальнейшего оформления исторически-национальных формы советского искусства. По сути, Агитпропом формулировалась суть советской массовой культуры.

После войны было продолжено активное производство исторических фильмом, как на военную тематику - “Адмирал Нахимов” 1946 год, “Адмирал Ушаков” 1953 год, “Герои Шипки” 1954 год, продолжавшие военно-патриотическую линию времен войны. Так и на тему искусств – «Белинский» 1951 год, «Римский-Корсаков» 1953 год, и наук – «Александр Попов» 1949 год, «Академик Иван Павлов» 1949 год, «Михайло Ломоносов» 1955 год.

32 Бранденбергер Д.Л. Сталинский руссоцентризм: советская массовая культура и формирование русского национального самосознания. М., 2017. С. 214

В этих фильмах использовались схожие кинематографические приемы в целях формирования определенной идеологически-патриотической повестки о превосходстве русского оружия, науки и культуры. При этом использовались схожие образы героев в разных медиа и видах искусств - кинематографе, скульптуре, плакате. Это копирование и репродуцирование образов говорит не о слабости этой визуальной пропаганды, а скорее о её тотальности. Зритель, в кино, скульптуре, или в учебники истории видел очень схожие внешне и абсолютно идентичные по своему характеру и действиям исторических персонажей, которые навсегда оставались в памяти. И многие исторические образы, сформированные в 1950-х, являются актуальными и для современного общественного сознания.

Скульптура, как одна из важнейших элементов этого пропагандистского процесса, транслирует эти исторические мифы на улицы городов, в ежедневное существование миллионов людей, что даже эффективней кино, ведь фильм можно смотреть только в специально отведенном месте - кинотеатре, и пускай его визуальное воздействие куда выше, памятник помещает миф в относительную вечность, находясь в городском пространстве. Параллельно производству исторических фильмов, были осуществлена постановка скульптуры требуемым историческим деятелям по всей стране – «Памятник академику И. И. Павлову» Манизера 1949 года, «Памятник Римскому-Корсакову» Боголюбова и Ингала 1952 года, «Памятник Белинскому» Вучетича 1954 года и многие другие.

Памятники различным историческим персонажам имели схожие типы, заключавшиеся в банальном отображении их образов с использованием иконографии из фильмов и плакатов, или переработкой образов эклектичной дореволюционной скульптуры. Подчиненный цели формирования исторического пантеона метод социалистического реализма выступает как механизм синтетического совмещения образов прошлого, советского канона 1930-х годов и новосформированного исторического мифа. И для Николая Томского, как человека из консервативной крестьянской среды, подобная историческая

тематика вряд ли могла не быть близкой - «Тема русского патриотизма занимает меня неизменно на всех этапах моей творческой жизни».³³

Ключевым памятником этого этапа развития советской скульптуры можно назвать памятник Нахимову в Севастополе. Несмотря на то, что он был установлен только в 1959 году, разработка проекта началась Николаем Томским в 1945 году. Дореволюционный памятник Ивана Шредера был демонтирован в 1928 году, советской властью, которая на тот момент порвала со всякой историей, и был восстановлен ей же, когда история была экспроприирована и подчинена. Сравнивая работу Шредера с монументом Томского, видно, насколько памятник XIX века менее монументален, представляет Нахимова скорее как умудренного старца в возрасте, тогда как памятник Томского, используя наработанные приёмы 1930-х годов, выражается через мощную фигуру сильного, волевого человека, с выраженной вертикальной направленностью. Скульптурный объем весьма лаконичен и не перегружен излишними декоративными деталями, и также обладает четким силуэтом. Монументальность памятника подчеркнута излишне мощной фигурой, никак не свойственной историческому персонажу. Но подобная трактовка человеческого тела является отработанным Томским приёмом, особенно ярко проявляющимся в его скульптуре 1930-х годов. В это мощи формы выражена «советскость» этой скульптуры, как и подобная монолитность одиноко стоящего на постаменте «человека в пиджаке» в большей или меньшей степени свойственная большинству памятникам послевоенного времени. «Большинство памятников, установленных в конце сороковых - начале пятидесятых годов, представляло собой торжественно стоящие одинокие фигуры».³⁴

В проектах Николая Томского памятников Ломоносову и Кутузову история ещё сильнее подчиняет себе скульптурную форму. Скульптор максимально прорабатывает все возможные узоры, элементы одежды, мельчайшие детали. И опять использует как кинематографические образы, так и образы памятников 19

³³ Томский Н.В. Заметки скульптора. М., 1965. С. 99

³⁴ Воронова О.П. В.И. Мухина. М., 1976. С. 175.

века – памятника Ломоносова Ивана Мартоса (1832 г.) и Кутузову Бориса Орловского (1837 г.). «Кстати сказать, моими любимыми скульпторами являются Козловский, Орловский, Мартос, Щедрин - художники требовательные к решениям одежд. Поэтому и я придаю трактовку одежды огромное значение»³⁵. И установленный памятник Ломоносова 1953 года полностью отвечает требованиями к подробно изображенным одеждам, где скульптор подробно выполняет все мельчайшие детали. Излишняя натуралистичная трактовка даже в этой работе не лишает памятник монументальности, фигура памятника имеет всё же цельную и гармоничную тектонику. Но мягкость фактуры лица и позы, нарочитая иллюстративность художественного решения не создают столь мощного образа, как у памятника Нахимову. Максимальная декоративность скульптуры достигается Томским в проекте памятника Юрию Долгорукому в Москве 1947 года. Где в целях отображения исторического персонажа вся одежда фигуры покрывается многочисленными орнаментами и появляются различные исторические атрибуты.

Политические компании послевоенного времени - новый виток борьбы с формализмом или борьба с космополитизмом, отразились на бывших скульпторах-формалистах и на многих бывших членах ОРСа. В формализме обвинялись даже мэтры советской скульптуры, как вернувшийся из США С.Т. Конёнков или А.Т. Матвеев, критикуемый в том числе и за «несоответствующие методы преподавания».

Следовавшее за критикой формализма ещё большее усиление реалистического канона и диктат даже не сколько политической власти, а скорее группы могущественной художественной бюрократии, ощущался очень остро. Что и вызвало в дальнейшем мощный запрос на перемены, изменение форм и стилистики советского искусства в конце 1950-х.

После проработки возможностей реалистической скульптуры за предшествующие двадцать лет, вся разрешенная форма и образность свелась к подчинению натуралистической повествовательности, вызванной как

³⁵ Томский Н.В. В бронзе и граните. М., 1977. С. 130.

триумфальным восприятием окружающей себя действительности всей советской послевоенной культуры, так и мощным запросом общества «снизу».

Но для Томского, последовательно и творчески использующего в своих произведениях принципы формообразования русской классической скульптуры XVIII – XIX веков, подобные рамки небыли слишком ограничительными. Заявленное обращение к национальным традициям в советском искусстве ещё больше позволило Томскому работать с интересующим его стилистическим языком. Стремление расширить возможности реалистического искусства, пускай и в характере максимально возможного иллюзионизма, привело к разработке новой типологии многофигурного станкового и монументального рельефа. Имея определенные формальные недостатки, рельефы Томского 1949 года, во многом являются примером качественного развития советской скульптуры этого периода, особенно рельеф «Клятва И. В. Сталина». Приёмы, впервые опробованные Томским в неудачном памятнике Ленину в Севастополе 1932 года, нашли в послевоенное время последовательное развитие.

Пространственные и композиционные эксперименты в рамках реалистического искусства, при отсутствии возможности кардинальных изменений формальных и стилистических черт творчества, привели к появлению сложных, многофигурных форм советской скульптуры. А попытки построения сложных композиций, излишний декоративизм или разработка не свойственных скульптуре проблем, в следствии тяги к повествовательному и триумфальному сюжету приводили к излишней помпезности ряда произведений этого периода. В том числе и в некоторых проектах Томского на военную тематику, которые нельзя назвать удачными, как проект Триумфальной арки 1946 года. При этом, освобождаясь от официальной помпезности, как в портретах 1947 года, обращаясь к возможностям материала и выявлению чистой скульптурной пластики, Томский создаёт выдающиеся произведения советского скульптурного портрета.

Догматизм советской художественной системы, и следовавшие за этим ограниченность возможных тем и форм, вызвали в период Оттепели полный

отказ многих художников от принципов послевоенного искусства. Но Николай Томский, искренне, а не конъюнктурно следовавший традиционно реалистическим формам, даже в период кардинальных изменений стилистики советской скульптуры, продолжал работать над некоторыми проектами в формах скульптуры 1950-х годов.

Глава 3. Поиск «новой монументальности» советской скульптуры, конец 1950-х - 1970-е годы.

Начавшийся практически сразу после смерти Сталина, и особенно усилившийся в первые годы Оттепели ещё один период внутривидовых художественных борьбы повлек за собой следующий этап стилистических изменений советского искусства. И в этот раз перемены были куда значительней, в отличие от послевоенного времени, когда произошло только усиление реалистических форм советского искусства под влиянием идеологии и общественного запроса. Масштаб новых изменений сопоставим с эпохой становления социалистического реализма, когда авангардные и полумодернистские формы искусства были практически изжиты. В конце 1950-х - начале 1960-х произошел обратный процесс. Этот процесс был вызван, во-первых, протестом многих советских художников против догматизма и безальтернативного насаждения натуралистических форм искусства, власти узкой прослойки высшей советской художественной бюрократии. Большинство крупных заказов и денежных средств, распределялось внутри круга небольшой прослойки крупнейших московских художников, входивших в президиум Академии художеств. Хотя и ранее возникали попытки критики ведущих художников “живущих вчерашним днем”, к чему относится неудачная компания о критике натурализма. Второй причиной можно назвать само изменение реалистического канона советского искусства, замкнувшегося в себе, выработавшего огромный ресурс тем и форм, и который своим догматизмом стал неприятен среди многих советских художников.

Неудовольствие советской художественной системой нарастало постепенно, но с 1953 года оно стало наиболее явным. Уже в 1954 году молодыми скульпторами В.А. Сидуром, Н.А. Силисом и В.А. Лемпортом входящими в группу ЛЕсС, в дальнейшем, одними из наиболее радикальных деятелей советской скульптуры, была напечатана статья “Против монополизма в скульптуре”. Монополизма, в первую очередь организационного, который

поддерживался «мэтрами» советской скульптуры - Манизером, Мотовиловым, Томскими и другими скульпторами довоенного периода. А поводом для статьи стало аннулирование итогов выигранного молодыми скульпторами конкурса. Эта статья во многом является отражением запроса художественной общественности на возможность альтернативного хода развития советского искусства.

Критика сложившейся художественной системы не могла не вызвать ответной реакции. В развернувшуюся компанию по защите стилистических и организационных принципов социалистического реализма включился и Николай Томский, которым в 1956 году была написана статья «За полный расцвет советского изобразительного искусства» для журнала «Коммунист», в которой была высказана официальная точка зрения на развитие советского искусства, «дан решительный отпор всем хулителям и ниспровергателям искусства социалистического реализма».³⁶ В статье отмечался отрицательное влияние культа личности Сталина на развитие искусства и последовавшие за этим организационные ошибки, которые и являлись причиной возникшего догматизма в искусстве. Но при этом, какой-либо формализм подвергался неизменной критике, а дальнейшее развитие советского искусства связывалось только с продолжением предыдущих, реалистических форм.³⁷

В 1957 году сложившаяся ситуация в искусстве, и реакция художественной общественности на официозную статью Томского, был подробно описана в документе “Записка министра культуры СССР Н.А. Михайлова о влиянии буржуазной идеологии на художественную интеллигенцию Москвы и Ленинграда”.³⁸ “На художественную интеллигенцию оказывает заметное влияние современная буржуазная идеология. У значительной части художников отчетливо выявились симпатии к эстетству и формализму в искусстве, к современной буржуазной упадочной культуре”. В записке также указывается

36 Томский Н.В. Прекрасное и народ. М., 1961. С. 12

37 Томский Н.В. Прекрасное и народ. М., 1961. С. 38

38 Записка министра культуры СССР Н.А. Михайлова о влиянии буржуазной идеологии на художественную интеллигенцию Москвы и Ленинграда. 1957. [Электронный ресурс]. URL: <http://doc20vek.ru/node/2250>

реакция художественной общественности на официозные статьи 1956 года - “На собраниях художников Москвы и Ленинграда получили необоснованные, огульные осуждение напечатанные в газете правда и в журнале коммунист статьи П.П. Соколова-Скаля, К.А. Ситника и Н.В. Томского, в которых отстаивались принципы идейности и партийности искусства.” Среди критиков статьи Томского упоминается Г.А. Недошивин, который ещё несколько лет назад был автором книги «Очерки теории искусства» 1953 года, в которой декларировались принципы послевоенного советского реализма, и упоминается статья И.Э. Грабаря в защиту импрессионизма, который ранее был соавтором официозного сборника «Против буржуазного искусства и искусствознания» 1951 года. “Подобных примеров недостойного поведения коммунистов-художников и искусствоведов можно привести немало” - указывается в докладной записке о неприемлемом «притуплении политической бдительности» художественных идеологов. Кардинальные изменения идеологической позиции важных представителей художественной общественности, вместе с фиксирующимися антисоветскими выступлениями художников и призывам к слому государственных принципов управления искусством стали яркими символами кризиса всей советской художественной системы. Кризиса, произошедшего в следствии собственной деградации системы и относительной общественной либерализации, выраженной в том числе в большей свободе высказываемых мнений и открытости проводимых дискуссий. Ситуация осложнялась событиями Венгерского восстания 1956 года и последующим опасением власти по поводу происходящей неконтролируемой либерализацией советского общества и культуры. «За последнее время среди отдельных работников литературы и искусства, сползающих с партийных позиций, политически незрелых и настроенных обывательски, появились попытки подвергнуть сомнению правильность линии партии в развитии советской литературы и искусства, отойти от принципов социалистического реализма на позиции безыдейного искусства, выдвигаются требования «освободить» литературу и искусство от партийного руководства, обеспечить «свободу творчества»,

понимаемую в буржуазно-анархистском, индивидуалистическом духе» - отмечалось в постановлении ЦК КПСС «Об усилении политической работы партийных организаций в массах и пресечении вылазок антисоветских, враждебных элементов» от декабря 1956 года.

Государственная реакция на данные процессы, которые уже считались весьма запущенными, заключалась в проведении реорганизации механизма управления искусством и снятием с руководящих постов представителей первого ряда сталинской художественной бюрократии, которые были обвинены в «Монополизации этой группой всех прав и преимуществ, предоставленных партией и правительством художественным организациям и отдельным художникам».³⁹ Этот процесс должен был быть запущен с проведения внешне демократического Первого всесоюзного съезда художников, на котором должны были декларироваться новые принципы управления советского искусства. Но и с его организацией выходили трудности, о чем подробно было изложено в той-же записке министра культуры Н.А. Михайлова. Художника Б.В. Иогансона, который должен был открыть съезд вступительной статьёй, выбрали в делегаты съезда с трудом, Николая Томского - выступавшего с докладом по скульптуре, поначалу не выбрали в делегаты съезда открытым голосованием, проходившим в МОСХХ. Но несмотря на использование «демократических» механизмов созыва съезда, его решения и докладчики были конечно же известны заранее, и Томский выступив с докладом, с 1958 стал членом президиума Академии Художеств СССР. Так же, как и автор вступительной статьи Иогансон заменил С.В. Герасимова на посту президента Академии Художеств.

Но несмотря на срежисированность съезда и показательный консенсус мнений во время его проведения, интерес части художников к веяниям формализма и невозможность возврата догматизма прошлого периода был очевиден. На докладе съезда Томский во многом повторяет тезисы статьи из журнала Коммунист, обвиняя культ личности Сталина, догматизм и формализм, при этом заявляя о необходимости более широко понимать термин

³⁹ Материалы Первого Всесоюзного съезда советских художников. М., 1957. С. 347

социалистический реализм. Значительная часть доклада была отдана «официальной реабилитации» А.Т. Матвеева, С.Т. Коненкова и С.Д. Лебедевой, как пример широко понимаемого реализма, и осуждения огульных обвинений этих скульпторов в формализме, что было в предшествующие годы.⁴⁰

Как и в художественной дискуссии периода зарождения социалистического реализма, когда был очерчено поле разрешенного поля действий и был дан курс на освоения наследия, при том, что какого-то определенного идеала не существовало, так и по итогам дискуссии 1957 года был декларирован относительный художественный плюрализм и требование «широкого» понимания метода социалистического реализма, без указания определенного ряда каноничных образцов. В скульптуре подобное «широкое» стилистическое восприятие социалистического реализма можно соотнести с постепенной реабилитацией ряда формалистских художников и произведений плана монументальной пропаганды - работ Б. Д. Королева, ранее творчество В.И. Мухиной, иных советских скульпторов 1920-х, и обращение к наследию части западных скульпторов модернистов, получивших в советском искусствознании ярлык «прогрессивных художников» - Осип Цадкин, Генри Мур, ранее только критикуемых. В позднесоветской художественной критике подобная прогрессивная скульптура трактовалась как результат совпадения новаторской формы и содержания, выражаемого в гуманистическом понимании социальных и исторических процессов, «верности жизни».⁴¹ При этом, декларировалось, что академическая и натуралистические концепции органически несовместимы с задачами художественного освоения мира.⁴² Подобная реабилитация художников и приемов, ранее клейменных как формалистских, со стороны наиболее прогрессивных советский искусствоведов, вызывало ответную критику и клеймилось ревизионизмом во время художественных дискуссий 1950-х годов,

40 Материалы Первого Всесоюзного съезда советских художников. М., 1957. С. 109

41 Светлов И.Е. Традиции и новаторство в изобразительном искусстве социалистических стран. М., 1986. С. 113

42 Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура 1960-1980. М., 1984. С. 228

как в статье В.С. Кеменова «Против модернизма. Реакционные устремления под флагом «новаторства». А в сборнике «Против ревизионизма в искусстве и искусствознании» 1959 года обращение к начальному этапу развития советского искусства отмечалось как ключевое для ревизионистов - “из всей истории искусства, как уже не раз отмечалось, ревизионисты самым плодотворным и значительным считают начальный период - 20-е годы”.⁴³

Заявленный политический призыв к ленинскому принципу партийной демократии вел за собой и логичный призыв возвращения к принципам ленинского плана монументальной пропаганды. Но эти принципы лишь декларировались как исконно «ленинские», в целях легитимизации этих процессов, при этом конечно же являясь новыми формами политических и культурных отношений. Ранняя советская скульптура была наполнена влиянием модернистского искусства, как бы советское искусствоведение и не пыталась нивелировать подобные, наиболее острые стилистические вопросы формообразования искусства 1920-х годов. Возврат к идеалу “досталинской” скульптуры виделся идеологически верным поворотом в процессе поиска “новой монументальности”, создание форм которой и требовалось от обновленной советской скульптуры 1960-х годов.

Но, как и в случае со скульптурой 1930-х, которая не являлась прямым возвращением к “традиции”, так и скульптура 1960-х не являлась прямым возвращением к стилистике 1920-х годов. Тем более, скульптура этого периода находилась под влиянием непоследовательных и во многом эпизодических экспериментами. В этом обращении скорее ощущалось стремление к компромиссности форм, как скульптура 1920-х являлась в массе своей экспериментальным синтезом авангардистских приемов с реалистической образностью, так и скульптура 1960-х стала компромиссом между сохранившимися миметическими формами искусства и модернистскими приемами работы с формой и композицией.

⁴³ Против ревизионизма в искусстве и искусствознании. М., 1959. С. 44.

Важную роль в развитии советской скульптуры 1960-х сыграл фактор развития архитектуры советского модернизма. После принятия постановления ЦК КПСС «Об излишествах устранении излишеств в проектировании и строительстве» 1955 года и начала развития архитектуры советского модернизма, скульптура использовалась уже не для массового декора фасадов построек ордерной архитектуры, а для включения в масштабные урбанистические проекты и интерьеры модернистских зданий, что требовало уже иных скульптурных форм. При этом, сама скульптура начинает отходить от классического принципа монументального искусства скульптура-постамент и постепенно стала выражаться в сложных архитектурно-скульптурных комплексах.

Откровенное стремление даже не к модернисткой, ещё сохранявшей образность форме, а к беспредметному искусству и абстракционизму, проявлялось в советском декоративно-прикладном искусстве 1960-х годов. Рупором подобных идей стал журнал «Декоративное искусство», в котором пропагандировались методы современного дизайна и обновление визуального восприятия советского быта. Это не могло не вызвать критику консервативно настроенных искусствоведов, к примеру, развернувшего в период Оттепели борьбу с абстракционизмом В.С. Кеменова.⁴⁴ Прикладной характер керамики или стекла позволял художникам работать в беспредметных категориях, обращаться напрямую к понятиям формы или цвета, минуя столь важное требование раскрытия социальных установок в изобразительном искусстве, которое преследовало советских художников. Советское декоративно-прикладное искусство имело огромные возможности приложения своих сил в архитектурных проектах советского модернизма, оформляя мозаиками, стеклом, керамикой выхолощенные поверхности и интерьеры функционалистских зданий. К 1980-м, развитие декоративного искусства привело к оформлению целого направления советской скульптурной керамики.

⁴⁴ Напреенко Г., Новоженова А. Эпизоды модернизма: от истоков до кризиса. М., 2018. С. 145-146.

Негласная и постепенная реабилитация форм модернизма питалась не только в относительно далеких примерах западного и раннесоветского искусства, но и в параллельно проходящих художественных процессах в странах социалистического блока. Включение в политическую орбиту СССР целого ряда стран восточной Европы привели к взаимному культурному влиянию. При этом, в Восточной Германии, Польше, Венгрии развитие искусства до войны шло иным путем, и даже насаждение советских культурных институтов не могло полностью изжить укоренившееся влияние модернистского искусства. К примеру, в 1956 – 1957 годах в ГДР проходила дискуссия об оценке немецкого экспрессионизма, в которой утверждались его прогрессивные идеалы, которые могут быть полезны для нового социалистического искусства, при условии изживании упадочных и декадентских черт экспрессионизма.⁴⁵ Этот аспект стал ещё одним источником для обновления советской скульптуры, но при этом, излишняя либеральность художественных процессов в социалистических странах и открытое нежелание художников отказываться от модернистских форм искусства также вызывало опасение советских идеологов. Сам термин «реализм» уже казался устаревшим - скульптор Фриц Кремер отстаивал мысль, что лозунг «социалистический реализм» стоит заменить на лозунг «социалистическое мировоззрение».⁴⁶ Выполненный Кремером «Памятник узникам Бухенвальда» 1955 года произвел впечатление своей смелой композицией и экспрессивностью образов по сравнению с советской реалистической скульптурой, когда гипсовые отливки памятника были показаны в Москве.⁴⁷

Обновление форм советской скульптуры можно охарактеризовать как поиск «новой монументальности». И этот поиск происходил через постепенное воздействие модернистских форм искусства разной степени радикальности. При этом, в советской эстетике модернизм оставался апологетом социалистического реализма, а происходящие изменения в искусстве трактовались как следствие

45 Валериус С. Прогрессивная скульптура XX века. М., 1973. С. 308

46 Против ревизионизма в искусстве и искусствоведении. М., 1959. С. 40.

47 Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура 1960-1980. М., 1984. С. 83

«широкого» и «прогрессивного» понимания реализма. Даже описание принципов работы со скульптурной формой имело очень расплывчатые описания. В докладе «О монументальности в скульптуре», зачитанного как заключительное слово на конференции Академии художеств 1961 года, Николай Томский резюмирует особенности, из которых должно складываться требуемое понятие монументальности. Помимо требуемой от искусства идейности и раскрытия духовного облика человека, краеугольных камней советского понимания искусства, важным качеством скульптора становится - «умение отвлечься от частного, раскрыть типичное, использовать четкость силуэта монументальных форм».⁴⁸ В этой формулировке и может определяться требуемый отход советской скульптуры от напрямую реалистической к более условной форме.

Выполненный Л.Е. Кербелем памятник Карлу Марксу 1961 года можно назвать одним из первых советских монументов, выполненных в новой стилистике. Фигура Карла Маркса вырастает из огромного прямоугольного объема, являющимся грубо обработанной каменной глыбой, с участками необработанного материала. Фигура никак не отделена от постамента, составляя с ней единую скульптурную массу, в которой все подчиненно ярко выраженной монументальности. Черты лица и одежды даны условно, четкими и резкими линиями, которые практически «кубистически» моделируют форму, подобно произведениям советской скульптуры 1920-х годов. Брутальность скульптурной формы лишь подчеркивает её неотделимость от каменной глыбы основания, на стыке с которой постепенно растворяются линии фигуры. Ранние проекты Кербеля, проекты других скульпторов для конкурса, в том числе и Томского, отличаются традиционностью, лишь попыткой ограниченного внедрения различных новых элементов в композицию монумента. Тогда как поставленный памятник отличается радикальностью по сравнению с многочисленными монументами предыдущего периода развития советской

48 Томский Н.В. Прекрасное и народ. М., 1961. С. 128

скульптуры. Вместо осторожного внедрения новых элементов Кербель сразу разрушает привычную типологию традиционно-реалистического памятника. Найденная форма «новой монументальности» советской скульптуры резко противопоставляется всей натуралистической традиции искусства сталинского времени. Скульптура Кербеля является монументальным выражением «обновленной» социальной и культурной жизни периода Оттепели, показательного возвращения к «ленинским нормам». В биографии Льва Кербеля факт создания данного памятника представлялся как непосредственное обращение к ленинским идеям - «Кербель старался вдуматься в слова Владимира Ильича Ленина о «монументальной пропаганде», записанные А. Луначарским». ⁴⁹

Эта работа Кербеля сразу стала каноничной для позднесоветской скульптуры 1960-1980-х годов, стала олицетворением искомой новой монументальности и образцом для последующих произведений. Монумент особенно выигрышно смотрится на фоне ряда памятников конца 1950-х годов, как памятники Репина 1957 года и Ленина (Для выставки в Брюсселе 1958 года) М.Г. Манизера, или выполненный А.А. Мануиловым памятник Грибоедову 1959 года, сохранявших привычную композицию скульптура-постамент. Но новаторское для советской скульптуры художественное решение Кербеля в дальнейшем быстро превратилось в часто тиражируемый приём, по сути, став образным синонимом для всей советской скульптуры этого периода.

В отличие от Льва Кербеля, начавшего работать в послевоенное время, Николай Томский принадлежал к предыдущему поколению советских скульпторов, став уже в 1930-е одним из наиболее заметных ленинградских скульпторов. Несмотря на это, новая стилистика советской скульптуры не вызвала у него отторжения и удачно использовалась в большинстве его работ

49 Замошкин А.И. Лев Ефимович Кербель. М., 1967 С. 108.

1960-1970-х годов. И для Томского не произошло кардинального перелома творческого метода, стилистический переход небыл окончателен, и в дальнейшем Томский иногда возвращался к чистым реалистическим формам. К примеру, в 1940-х годах скульптор много работал над проектами памятника Кутузову, выполняя их в традиционных формах, а проекты памятника героям Отечественной войны 1812 года 1960-х годов уже выполнены в формах «новой монументальности», с фигурами вырастающими из объема брутального прямоугольного постамента. Но Томскому не удалось удачно совместить историческую тематику с новой образностью, что привело лишь к поверхностному повторению уже отработанного приема. И в итоге, для монумента около музейного здания панорамы Бородинской битвы была выбрана композицию привычного конного памятника, отсылающего к проектам 1940-х годов.

Можно предположить, что подобные изменения скульптурной формы и являются тем признаком “ревизионизма”, на которые не может идти скульптор-реалист, сформировавшийся в 1930-х как художник. Но “модернизация” формы, куда радикальней громившегося ещё несколько лет назад импрессионизма, все же являлась определённым компромиссом для стагнирующего реалистического искусства. Томский, заняв руководящие посты в советском художественном мире был обязан поддерживать и направлять новый вектор развития искусства. Но личные стилистические изменения были обусловлены не только политической конъюнктурой. Несмотря на то, что в своих статьях и биографии Томский всегда противопоставлял себя формализму 1920-х и какому-либо модернистскому увлечению, эти эксперименты не прошли мимо него. В одной из первых работ «Портрет Володи Ульянова» 1925 года, заметно, какими рубленными гранями, далекими от академической проработки, скульптор изобразил волосы на портрете. Но особенно это проявляется в работе «Красноармеец на страже» 1925 года. У скульптуры красноармейца крайне обобщённые формы, с практическими прямоугольными рукавами шинели, гипертрофированными пальцами рук и чертами лице. И для большей

брутальности формы фактура поверхности симулирует рустовку, кладку из каменных блоков, а сама фигура поставлена на геометрическую композицию из круга и прямоугольника. В этих работах отражается, насколько скульптору были не чужды вопросы использования условной формы, присутствует интерес к чистому скульптурному объёму и тектонике, не отягощенной детализацией и дробностью. Также, работая с камнем в портретах 1940-1950-х годов Томский оставлял необработанные части материала, превращая их поверхность в не менее важный элемент скульптуры. Пускай эти приемы куда более обыденны, но они показывают интерес скульптора к рубленной форме и фактуре, а не только к реалистической трактовке фигуры или лица. Прошлые, не столь явные формалистические увлечения, и интерес к чистому скульптурному объёму, даже у такого ценителя русской классической скульптуры XVIII – XIX веков, вызвали естественную заинтересованность в ярко выраженной модернистской монументальности позднесоветского искусства.

Но радикальные изменения в советской монументальной скульптуре для Николая Томского не являются лишь следствием моды или попыткой копирования наработок скульпторов молодого поколения. Во многом, и Томский стал идеологом художественных изменений советской скульптуры. Переходный этап прослеживается в проекте памятника революции 1905 года для Москвы, выполненный в 1957 году, в год Первого Всесоюзного съезда художников. В состоящем из двух отдельных композиций монументе соседствует ряд приемов - перспективные многофигурные рельефы сочетаются с крупными фигурами рабочего и крестьянина, детальная проработка человеческих фигур с большими сочетанием гладкой или рельефной поверхностями. Разноразмерность фигур - перспективно построенных композиций с историческими сценами уличных боев и возвышающихся над ними аллегорическими фигурами, была невозможна для советского рельефа предыдущей эпохи, которые строились практически по иллюзионистским принципам, с выверенными пропорциями живописностью фонов. Также, как и реалистический рельеф 1940-1950-х годов мог быть расположен только в плоскости стены или рамы, и разворачивался только

перспективно, в сторону зрителя. Проект Томского разрушает привычную типологию советской скульптуры. Он делает основой композиции прямоугольный геометрический объем, выделенный гладкой фактурой и цветом, и создающий динамику направления развития для всей композиции, чье движение подчеркивается движением аллегорических фигур и направленностью скульптурной массы. Проект памятника революции 1905 года показывает, что вопросы поиска «новой монументальности» советского искусства разрабатывались Томским ещё на раннем этапе происходивших изменений, за несколько лет до установки первого знакового монумента новой стилистики - памятника Карла Маркса Кербеля. И даже в ранней работе, Томским удачно используются приемы, в дальнейшем ставшими типичными для позднесоветской скульптуры, а решение памятника будет доработано скульптором в последующие годы. Но за пределами конкурсных экспериментов фактическая работа проходила ещё в рамках привычной реалистической стилистики - как поставленный Томским в 1957 году памятник Ленину в Мурманске.

В дальнейшем, подобные приемы комбинируются Томским в ряде памятников 1960-х годов. В наиболее лаконичном и показательном из них - работе «Октябрь» 1968 года, композиция построена как сочетание разных геометрических объемов, в которых главенствующую роль играет крупная, гладкая поверхность условного флага, и выходящий из него прямоугольный объем с высеченными в нем фигурами рабочего, матроса и солдата. Подобные композиционные решения скорее напоминают учебные работы студентов ВХУТЕМАСа по предмету «Объем» 1920-х годов, чем академические штудии времен обучения Томского у Лишева.

Использование новой стилистики и условность пластического языка творчества Николая Томского достигает своего максимального значения в портретных горельефах Маркса и Ленина 1966 года. Объемные, практически круглые рельефные портреты совмещают в себе как внешне реалистическую трактовку образа, так и нарочитую геометризацию отдельных черт лица, подчеркнутых тонкими прямыми линиями. Для Томского эти работа является

новаторской не только в виду смелой композиции, но и в самом характере работы с портретом. Требование максимально возможной условности и монументальности привело к изменению свойственного Томскому работы с пластикой портретов. Мельчайшая моделировка поверхности лица, плавность скульптурных форм в этих работах уступает место резким, повторяющимся линиям, которые геометрически моделируют поверхность портрета. Особая выразительность в том, что портреты расположены на идеально ровных мраморных поверхностях, минималистических объёмах, являющихся не просто фоном, а важнейшим элементом композиции. Скульптором эта важность модернистки выхолощенных объемов прекрасно осознается, и его форма подчёркивается геометрически ровными врезками с одного из углов, композиционно дополняющих направления портретов Маркса и Ленина. В этих станковых портретах Томский удачно использует очень лаконичную композицию для придания максимальной монументальности всему произведению.

Определенная условность этих работ, возможна благодаря тому, что Маркс и Ленин персонажи в первую очередь идеологические, в изображении которых важнее мощь и достигаемое воздействие образа, чем внешнее сходство. В огромном количестве портретов, выполняемых Томским в 1950-1970-х годах подобная условность не требовалась. Портреты выполнялись скульптором в свободной, даже несколько небрежной лепке, как портрет Диего Ривьеры 1957 года, или в мраморе, среди которых можно отметить портрет Вильгельма Пика 1956 года и портрет А.А. Улесова 1958 года. Портретное сходство являлось важным требованием для раскрытия характера и психологизма отображаемой личности, что было первоочередной задачей портретного искусства в его трактовке советским искусствоведением. Поэтому, даже при обширной модернизации форм монументальной и жанровой скульптуры, станковый портрет во многом отличался консерватизмом. Разрешенное использование элементов модернистских, практически абстрактных форм в декоративной или монументальной скульптуре, сочеталось с критикой модернистского

отображения портрета. «Целых три скульптора - Сидур, Лемперт и Силис - в погоне за «оригинальностью» приложили все усилия, чтобы грубо исказить облик писателя-реалиста, который так ценил в искусстве его высокое назначение - облагораживать человека» - писал Томский о портрете Ромена Роллана, выполненным членами группы ЛеСС, кратко резюмируя назначение портрета в советском искусстве и невозможности его радикальных изменений. Также, как и комментарии Томского по поводу скульптур Э.И. Неизвестного на выставке 30 лет МОСХХ, касалась не самой возможности создания модернистской формы скульптур, разрешенной для аллегорий или монументальных проектов. А использовании подобной формы в портрете, для передачи эмоций боли, отвращения, смерти, низменных и декадентских чувств присущих только искусству модернизма, по мнению советской критики, и недостойных гуманистических ориентиров советского искусства - «Скульптура не достигает своей цели: антихудожественная форма не способна вызвать никаких эмоций, кроме раздражения». ⁵⁰

Проект памятника революции 1905 года указывает на вектор развития советской монументальной скульптуры в сторону большей аллегоричности и символичности. На докладе Первого Всесоюзного съезда художников Николай Томский упоминал о стремлении к аллегоричности, как о новой задаче советского искусства, призванной сменить натуралистичное изображение исторических деятелей и событий. Для выставки Советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе 1958 года, помимо привычных эскизов фигур рабочих и крестьян, Томским был выполнен ряд композиций - «СССР – Страна прогресса», «Вечность жизни», «Наука». Работы представляли собой аллегоричное изображение науки и прогресса, несколько напоминающих решение декоративных скульптур здания МГУ, расположенных на основаниях, состоящих из сочетаний гладких объемов и рубленых рельефов. Павильон СССР на выставке в Брюсселе являлся примером перехода советского искусства

50 Томский Н.В. Записки скульптора. М., 1965. С. 41

к стилистике модернизма. В стеклянном здании, спроектированным М.М. Посохиним, ещё располагались крупные многофигурные панно и живопись, а на конкурсе была отобрана реалистическая скульптура рабочего и колхозницы А.Е. Зеленского, которые при этом уже отличались вольностью трактовки скульптурной пластики, особенно экспрессивная фигура рабочего.

Во многом, запрос на аллегоричность скульптуры 1960-1980-х развился с появлением новой тематики - темой научно-технической революции, ставшей символом образности позднесоветского искусства, как индустрия и труд стали образами искусства 1930-х. А также с возможностью органично использовать аллегорические образы в различных крупных архитектурно-скульптурных ансамблях. Можно сказать, что скульптура стремилась не только к новой монументальности, но и к новой пространственности, работой не только непосредственно с архитектурой, но и с урбанистическим пространством или ландшафтом. Наиболее радикальным и ярким проявление подобной пространственности и архитектурности советской скульптуры можно назвать минималистичный памятник К. М. Симуна «Разорванное кольцо» 1966 года. Революционные, военные, национальные ансамбли, как отдельно скульптурные, так и в составе крупных градостроительных проектов стали важной частью советского искусства этого времени, достигнутого синтеза различных видов искусств. Николаем Томским, в соавторстве с архитектором А.Н. Душкиным, была выполнен монумент «Защитником Родины», состоящий из архитектурного элемента – стелы, и преклоненного солдата с фигурой женщиной в национальных одеждах, где новые принципы построения монументальной скульптуры обнаруживаются в общей композиции, тогда как фигуры вполне традиционны. Достаточно банальное для позднесоветского искусства решение монумента, как сочетания нескольких архитектурных объёмов или доминант, со свободно стоящими скульптурными фигурами. Более удачные архитектурно-скульптурные проекты Томского не были осуществлены. Например, проект памятника «Освобождение» 1967 года, в котором архитектурную круглую конструкцию, с нанесенными на неё рельефами, как будто бы раздвигает фигура

мужчины, запечатленная в экспрессивной позе максимального физического напряжения.

Для советского искусства 1930-х годов история если и присутствовала, то была предвестником будущего, как памятник уже убитому Кирову, открывающего для пролетариата дорогу в коммунизм, в 1940-1950-е годы история стала инструментом настоящего, фиксирующего достижения советского государства и его народа, доказательством его превосходства в культурном и политическом плане. История для позднесоветского искусства наконец-то стала прошлым, выхолощенным, героизированным нарративом Гражданской, Великой отечественной войны или национальной историей республик СССР. Выполненные в бетоне и граните мемориальные комплексы 1960-1980-х годов стали прямым отображением застывающей истории, заменивший декларативную жизнерадостность и витальность реализма 1930-1950-х годов. Предрасположенность мемориально-аллегорических скульптурных комплексов на тему жертв войны, или героики революции, к медленному созерцательному прочтыванию зрителем, погружению в историю, являлось отличительной чертой этих произведений.⁵¹ Но Николаю Томскому подобная созерцательность не была близка, даже после частичного изменения стилистических форм своего творчества. Для него оставалось привычным само восприятие скульптуры как единого монумента, на центральной фигуре, как активной и выразительной композиционной точке, сосредотачивается все внимание. Наибольший эксперимент с архитектурными элементами монумента и окружающего его пространства наблюдается в проектах Томского памятника Ленину в 1960-х годах.

Практически незыблемый канон в советском искусстве сохранялся в требуемых образах для памятников Ленину, продолжавшихся ставиться по всей стране и в большинстве случаев, соблюдающих принцип скульптура-постамент. Изменения касались лишь незначительной проработки поверхности скульптуры,

51 Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура 1960-1980. М., 1984. С. 65.

как в работе Томского для Ташкента 1974 года, или представления фигуры в ярко выраженном движении, как работа Аникушина для Ленинграда 1970 года. Иные решения памятника Ленина, как масштабной композиции, с использованием многофигурных элементов предлагались Томским для проектов памятника для Москвы в 1960-х годах. Проекты подразумевали создание крупного монументального ансамбля в столице, в которой существовало множество привычных памятников Ленину, но отсутствовал действительно масштабный мемориал, отвечающий духу «обновленного» социалистического реализма. В этих проектах Томский использовал различный спектр новых приемов – выростание фигуры из композиций геометрических объемов, расположение её на фоне знамени, представляющей собой гигантский минималистичный объем, сочетание гладких и фактурных поверхностей. Наиболее выразительно эти приёмы сочетаются в проекте памятника Ленину для Москвы 1965 года, где на основании состоящем из нескольких прямоугольных форм расположено условно-геометрическое знамя, в несколько раз превосходящее по площади вырастающую из основания и расположенное на его фоне фигуру Ленина. Гладкие поверхности знамени сочетаются с грубо вырубленными поверхностями рельефа, который покрывает практически все фронтальную поверхность основания монумента. Рельеф изображает длинную процессию людей, двигающихся в сторону фигуры Ленина. Фигуры рельефа выполнены грубой рубкой, с использованием изокефалии, единства поз и жестов. И эта архаизация рельефа сочетается с крайне выраженной современной трактовкой минималистичных форм огромного знамени. Само объёмно-пространственное решение проекта Томского, с сочетанием плоских геометрических форм и динамично вырывающихся с одной из сторон выразительной вертикали, напоминает объёмы «Памятника жертвам Капповского путча» Вальтера Гроппиуса, изначально выполненного в 1922 году и восстановленного в 1946 году. Смелость проекта Томского, заключавшегося в умелом сопоставлении разноформатных и динамических объемов, с разнофактурными скульптурными фигурами, является примером удачного

использования скульптором современных и традиционных приемов. Хотя сама композиция монумента, удачная с фронтального осмотра, с трудом могла бы выдержать расположение в городском пространстве.

Проекты памятников Ленину 1960-х годов во многом продолжают композиционные приемы, разрабатываемые Николаем Томским в 1930-х годах. Использование знамени как фона для скульптуры предлагалось Томским для первого варианта памятника Кирову в Ленинграде и постаменте монумента в совместном с Н.А. Троицким проекте маяка-памятника для Ленинградского порта. Но в 1930-х подобные решения были охарактеризованы как излишне декоративные, подавляющие реалистическую скульптуру. В 1960-х использование крупных объемов развивающихся флагов становится частым приемом в советской скульптуре «новой монументальности».

Решение представить нижнюю часть памятника Ленина как строй вырубленных в камне фигур одновременно относится, и к проекту в Ленинградском порту, где рельефы также расположены в основании, и к рельефу Дома Советов, чье композиционное решение Томский во многом повторяет и в поздних работах. Особенно это выражается в проекте памятника Ленину для Москвы 1962 года. Вокруг куда более привычной фигуры Ленина, опирающейся на геометрическую композицию, по периметру основания располагаются рельефы с плотными рядами фигур – представителей разных народов и классов. Рельефы с изображением двигающейся к фигуре Ленина процессии в проекте 1965 года, или статично обрамляющие его по периметру рельефы в проекте 1962 года, являются прямым повторением рельефа Дома Советов, который конечно же имеет не столь выраженную изокефалию, архаичность движений и условность форм, но сходство которых явно заметно. Сохраняется и смысловое значение рельефов, фигуры на которых уже не обращаются к первой строчке конституции СССР, но обращаются к вождю, окружают его, и становятся его некоторым идеологическим базисом. Проект 1962 года имел куда более традиционное решение, по сравнению с откровенно модернистской композицией 1965 года. В сравнении видно, как Томский постепенно пытается отходить от

грузного объёма и излишней многофигурности проекта 1962 года к более лаконичной форме. И уже в проекте памятника Ленину для Москвы 1968 года представляет собой изящную высокую стелу, из вершины которой вырастает фигура Ленина. Фигура сама превращается в знамя с помощью условной трактовки динамично развивающегося плаща.

Все эти проекты 1960-х годов стали примерами отработки различных художественных решений, в том числе и модернистских, в дальнейшем используемых Николаем Томским в важном для позднего этапа творчества памятнику Ленину в Берлине 1970 года. Этот монумент стал знаковым произведением для Томского, являясь по сути итогом развития его художественных принципов, и важным памятником для всей позднесоветской скульптуры, став ещё одним символом «новой монументальности». Памятник Томского являлся частью процесса культурного влияния СССР, «интернациональной монументальной пропаганде», выражавшейся в установке советскими скульпторами целого ряда ключевых монументов в ГДР и других социалистических странах, такие как памятник Карлу Маркса в Хемнице Л.Е. Кербеля 1971 года и памятник Ленину в Дрездене Г.Д. Ястребенецкого 1974 года.⁵²

Памятник в Берлине, в дальнейшем демонтированный в 1991 году, являлся важным элементом модернистского архитектурного ансамбля, спроектированного архитектором Германом Гензельманом. Проект монумент разрабатывался Томским совместно с архитектором Иоахимом Нетером, и в нём были проработаны мельчайшие детали – площадь и высота стилобата, цвета и линии дорожек, места для цветников, служащие небольшими опорными стенками. Скульптура располагалась перед ступенчатым высотным зданием, к которому нелинейно, изгибами выходили соседние протяженные здания, формируя единый ансамбль площади. Сложенный из гранитных блоков мощный, брутальный монумент констатировал своим цветом и поверхностью

52 Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура 1960-1980. М., 1984. С. 36.

камня с белыми, мелко членеными фасадами окружающей модернистской архитектуры и с зеленью Народного парка Фридрихсхайн. «Решать памятник в плане «чистой фигуры» я не мог, архитектурная среда исключала такой путь».⁵³ Томский умело использует приёмы, использованные в ранних проектах памятников Ленина для Москвы - вырастающая из постамента фигура на фоне крупного знамени. Но скульптура не обладает поверхностными контрастами, характер работы над формой одинаков, что создает единый скульптурный объем. Нет никаких грубых граней или крупных поверхностей необработанного камня - постамент плавно перетекает в фигуру, а фигура едина с гранями развивающегося флага в нижней части. Но даже несмотря на то, что единство всего объема подчеркивается линиями сложенных гранитных блоков, как будто бы стягивающих весь монумент, фигура Ленина в верхней части памятника выделяется, её силуэт чётко и не сливается с фоном. Пластика скульптуры моделируется прямыми, чёткими линиями лица и одежды, которые при этом не подчинены схеме - линии, оформляющие тело фигуры, сочетаясь, свободно обрываются и пересекаются. Фигура Ленина в целом асимметрична, больше прорабатываясь в правой части, где скульптор выделяет важную деталь - напряженный кулак правой руки, который приносит в целом статичную фигуру немного динамики, ощущение некоего одномоментного действия. Трактровка фигуры памятник Ленину в Берлине имеет определенное сходство с ранней работой Томского «Красноармеец на страже» 1925 года - в обобщении черт лица и одежды, нескрываемой брутальности поверхности скульптуры, выполненной рустовкой.

Обратная сторона памятника может казаться совершенно незначительной, в виду кажущейся фронтальность скульптуры. Левая грань монумента оформлялась выпуклыми объёмами, плавно уходящими на тыльную сторону монумента, полностью представленным геометрическими гранями условного флага. Абстрактные линии и массы скульптурного объема с тыльной стороны

⁵³ Томский Н.В. Монумент В.И. Ленину в Берлине. (О работе над памятником) //Художник. 1970. С. 9.

уже полностью представляют собой беспредметное произведение искусства, чистую форму, которая тщательно моделируется Томским. Эта форма самоценна и монументальна, даже в отрыве от фигуры Ленина, и несколько напоминает кубистические эксперименты Б.Д. Королева в памятнике Бакунина 1918 года.

Если ранее, в работах Томского подобные модернистские поверхности всегда были фоном для портрета или фигуры, то в этом произведении они впервые могли остаться один на один со зрителем. Но скульптор не даёт себе полностью погрузиться в абстракцию - на тыльной стороне монумента им был выполнена рельефная композиция «Дружба». Этот рельеф кажется совершенно неуместным с художественной точки зрения, разбивая всю композицию обратной части монумента. Но для Томского, при всём его интересе к скульптурному объёму и чистой монументальности, полное погружение в беспредметную абстракцию невозможно. «Абстракционизм – это тупик буржуазного искусства, венец и предел. Собственно, это уже никакое не искусство, так как в нём нет ничего общего с понятием прекрасного» - резюмировал свое отношение к абстракционизму Николай Томский.⁵⁴ И данный рельеф служит скорее идеологической цели «оживить мертвую абстракцию», не допустить полного отказа от образности, от «гуманистических» и «социальных» задач советского искусства, которые являлись важными характеристиками в ходе художественного противостояния, которое велось советскими идеологами от искусства.

Для художественной критики монумент в Берлине стал удачным образцом современного памятника, примером использования стилистики новой монументальности даже в каноничном памятнике Ленину, синтеза скульптуры с пространством модернистского архитектурного ансамбля - «Скульптор профессор Н. Томский разработал эту идею совершенно новыми

⁵⁴ Томский Н.В. Прекрасное и народ. М., 1961. С. 25

художественными средствами».⁵⁵ Но насколько возможно, отказавшись от определения советским искусствознанием социалистического реализма как метода, значительно расширившего свой арсенал в 1960-х годах, признать в этой работе действительно образец охраняемого советской художественной критикой реалистического искусства? И насколько оправдано отнести такие произведения как памятник Ленину в Берлине или памятник Карла Маркса в Москве Кербеля к стилистическим образцами своеобразной скульптуры советского модернизма, а уже никак не реализма.

Даже сам факт отрешения от термина «социалистический реализм», частичного принятия термина «модернизм», или даже показ противоречивости развития советского искусства означал бы для советской культуры признание в отсутствии той predetermined и заранее обозначенной линии развития искусства, которая якобы была трактована марксизмом. Это бы привело к выявлению ошибок классового понимания истории или ленинской теории двух культур, в которой реализм занимал позицию прогрессивного искусства, а модернизм – упадническую. Поэтому, советская художественная критика и эстетика и использовала такой термин, как прогрессивное искусство, с помощью которого расширялось разрешенное пространство канона социалистического реализма, при этом отделяя его от западного модернизма. Как «прогрессивные» в этот канон постепенно вписывались произведения и художники 1920-х годов, которые на этапе формирования социалистического реализма безжалостно клеймились за формализм.

Для постсоветского искусствознания этот вопрос казался не имеющим важности, в следствии заявляемой антихудожественности всего советского искусства, и чья антихудожественность прекрасно подтверждалась идеологическим штампом «социалистический реализм». В то время как советской художественной критикой этот вопрос оказался завуалирован и переведен из стилистического, в плоскость демагогии о гуманизме и прогрессе. Вопросу фактической реабилитации модернизма и его использования в

⁵⁵ Хайнц М. В центре нового Берлина // Архитектура СССР. 1970. № 1 С. 17.

советском искусстве отчасти посвящена статья М. Лифшица «Почему я не модернист». В статье разбирается феномен модернизма, как питавшееся силой и властью деструктивное явление, ставшей причиной появления тоталитарных диктатур. Цель подобного искусства, подавление сознательности, и даже академизм, также не принимаемый Лифшицем, является меньшим злом. Но помимо общих рассуждений о природе модернизма, Лифшиц отдельно критикует архаизацию и условность форм, к которой зачастую стремятся советские художники. «Язык форм – язык духа, и если хотите, та же философия. Когда, например, вы видите однообразно склоненные головы, покорные глаза, иератические жесты людей, наряженных в рабочие комбинезоны или крестьянские куртки, вам ясно, что хочет сказать художник. Он соблазняет вас растворением индивидуального самосознания в слепой коллективной воле...» - в этом легко можно увидеть описание условных приемов позднесоветского искусства, как например процессии людей в памятнике Ленину Томского, или принципы построения многочисленных мозаик и монументальной живописи архитектуры советского модернизма. «С другой стороны, предвижу твое разочарование, когда человек в куртке, проснувшись от векового сна, как можно надеяться, не захочет позировать в роли египетского раба, подчиненного ритму и закону фронтальности». Обновленная новая монументальность советского искусства, во многом полностью оторванная от реалистического искусства отрицается Лифшицем, и выявляется как производное западного модернизма или советского модернизма 1920-х годов - «Вот почему я против так называемой новой эстетики, несущей под внешним обликом новизны массу старых, жестоких идей». ⁵⁶

Интересно, что после развернувшейся дискуссии в советской прессе Михаил Лифшиц, отвечая своему оппоненту Недошивину в статье «Двоемыслие», отмечает его кардинально менявшиеся эстетические пристрастия. В книге «Очерки теории искусства» 1953 года Недошивин декларирует основные принципы социалистического реализма 1940-1950-х

⁵⁶ Лифшиц М.А. Искусство и современный мир, М., 1978. С. 30-31.

годов, критикуя зарубежный и раннесоветский формализм, в сборнике «Против ревизионизма» критикует либерализацию советского искусства, а уже в книге «Теоретические проблемы современного изобразительного искусства» 1972 года искусство раннесоветского модернизма представлено как образец настоящего советского искусства, не подавленного догматизмом сталинского времени. Подобная критика Лифшицом теории советского искусствоведения лишь доказывает, что стилистические изменения советского искусства в период Оттепели, это не плавное и эволюционное развитие искусства только в реалистических рамках, как оно представлялось в советском искусствоведении, а кардинальный слом принципов формообразования, с использованием модернистской стилистики, заретушированный дискуссиями о классовом и гуманистическом назначении советского искусства.⁵⁷

Конечно, Николая Томского нельзя назвать модернистом, в его воспоминания и биографии все его рассуждения об искусстве связаны с реализмом и традицией. Но стилистические формы его позднего творчества имеют сильнейшее модернистское влияние, и во многом построены не только традиционными приёмами. Идеологически, Томский соблюдал верность реализму, а стилистически не мог не двигаться в русле постепенной модернизации советского искусства. Но это движение небыло только лишь конъюнктурным изменением, однозначным преодолением себя. Несмотря на заявленную приверженность школе академического реализма, Томский имел интерес к вопросам формального скульптурного формообразования, замещавшим академические принципы прямого копирования природы и буквального отображения действительности. Вопросы чистой скульптурной формы и объёма, монументальности, раскрытие характера материала и работы с ним, волновали Николая Томского на всем протяжении развития его творчества. И использование приёмы из арсенала модернизма позволило ему напрямую

⁵⁷ Лифшиц М.А. В мире эстетики, М., 1985. С. 25.

работать с подобными качествами скульптуры, komponуя объемы, фактуру, различные пластические приемы трактовки скульптурных образов. Большинство масштабных проектов Николая Томского, созданных в 1960-1980-х годах оказались неосуществленными, даже удачный окончательный проект памятника революции 1905 года. Но зато в установленном памятнике в Берлине Томский успешно резюмировал многолетний процесс работы в стилистике «новой монументальности».

Можно утверждать, что предлагаемая Фрицем Кремером замена термина, «социалистический реализм» на «социалистическое мировоззрение», фактически и произошла в советской скульптуре 1960-х годов. И столь масштабный процесс стилистических изменений можно выделить в отдельный период развития советской скульптуры. Конечно, в это время уже не было никакого догматизма 1940-х, и ушедшее с первых рядов реалистическое искусство продолжало существовать, но первоочередное место в монументальном искусстве заняли памятники советской модернистской скульптуры, пускай и степень модернистского влияния в них весьма различна. Так же, как и формы «сверхмонументальной» советской скульптуры были первой, наиболее распространенной, но не единственной альтернативой традиционной реалистической скульптуре. В республиках СССР под влиянием национальных традиций формировались отличные скульптурные школы, сказывалось влияние декоративно-прикладного искусства – вторжение в скульптурную форму цвета, экспериментальных материалов. Важное значение имело проникновение в монументальную скульптуру несвойственных принципов станковой скульптуры - увлечение психологизмом и лиризмом. Это была реакция на быстрое превращение стилистики «новой монументальности» в простой, постоянно повторяющийся приём, используемый для большого количества рядовых и невзрачных памятников советской скульптуры, что отмечалось уже и советской критикой.

Заключение

В данном исследовании проведен подробный разбор творчества Николая Томского и художественная критика его ключевых произведений. На примере развития творчества Томского могут быть выявлены периоды развития советской скульптуры, их отличительные черты и характер происходивших в искусстве изменений. Томский в силу своей принадлежности к академической школе Всеволода Лишева, ещё в период конкуренции разных художественных групп 1920-х годов был апологетом того стилистического направления, которое станет лидирующим в советской скульптуре и его дальнейшее следование развитию советского искусства, во многом, вполне органично.

В период окончательного перехода к реалистическим формам советского искусства и формирование монументального канона 1930-х годов Николай Томский начал свою активную творческую деятельность, на примере которой виден процесс развития советской типологии монументального памятника. От эклектичных, напрямую трактуемых натуралистических форм памятника в Севастополе 1932 года, до удачного синтеза новой пролетарской эстетики и монументальных форм скульптуры в рельефе Дома Советов 1940 года. Несмотря на выраженную реалистическую стилистику произведений Томского этого периода, рельеф Дома Советов, как и рельефы вокзала в Белоострове 1934 года, обладают не только самоценной художественной формой, но и включены в общемировой контекст развития монументального искусства межвоенного периода.

В отдельный этап можно выделить период послевоенного развития советской скульптуры 1940-х – конца 1950-х годов. В это время происходило ещё большее усиление реалистического канона, в следствии продолжавшегося замыкания культурной жизни страны во внутреннем, «национальном» развитии. Художественная жизнь этого периода зачастую трактуется как регресс, даже в советском искусствоведении, что вызвано стилистическим догматизмом, усиливающимися идеологическими компаниями и абсолютизации власти в руках высшей художественной бюрократии. Конечно, излишняя помпезность,

натуралистичность и стремление к самокопированию форм искусства этого периода отрицательно отмечалась и современниками. Но при этом, ход развития скульптуры данного периода определяется не только навязанным догматизмом, но и вполне осознанным стремлением к триумфальности и повествовательности советского искусства, что приводило к созданию характерных и самобытных произведений. Идеологические и организационные диктаты, крайне разрушительные для одних художников, при этом не являлись чрезвычайно ограничительными для творчества Николая Томского. Для него это был период максимального развития форм реалистического искусства, построенных на принципах русской скульптуры конца XVIII – начала XIX века. Итогом развития стала серия многофигурных станковых рельефов 1947 года, художественные принципы которых стали отличительно чертой послевоенного искусства, и серия портретов летчиков 1948 года, которые являются одними из сильнейших портретных произведений советской скульптуры

Следующий этап - период развития «новой монументальности» советской скульптуры конца 1950-х – 1970-х годов, характеризуется начавшимся радикальным изменением стилистики советской скульптуры в конце 1950-х годов, отказом от традиционной трактовки реалистического искусства и постепенным включением модернистских форм в разрешенный арсенал приёмов советской скульптуры. Несмотря на изначальное отстаивание принципов традиционного реализма, в ходе развернувшейся внутрихудожественной борьбы 1950-х годов, Николай Томский, в дальнейшем, стал одним из авторов обновленного языка советской скульптуры.

Подобные кардинальные изменения в стилистике творчества Николая Томского, могут показаться признаком безусловной конъюнктурности скульптора, подчинённости его искусства идеологии, от которой невозможно укрыться, будучи художественным функционером. Но проведенный подробный анализ его произведений, выявляет, в том числе выраженный и последовательный интерес Томского к новой стилистике советской скульптуры. Интерес к чистой скульптурной форме, композиции, фактуре и характере работы

с материалом, видный во всей линии развития его творчества, а в условиях «новой монументальности» советского искусства эти формальные изыскания стали преобладающими. Это привело к созданию удачных произведений в обновленной стилистике, таких как знаковый для советской скульптуры памятник Ленину в Берлине 1970 года.

Проведенный анализ произведений представляет Томского как выдающегося монументалиста, скульптора, творческое развитие которого не было только следованием за политическими веяниями, что конечно же нельзя полностью отрицать, но и к чему не стоит сводить все изменения советского искусства. А всё же является для него постепенной художественной эволюцией - от брутальной фигуры «Красноармеец на страже» 1925 года, к монументальному памятнику Ленина в Берлине 1970 года, от натуралистических и мелких рельефов памятника Ленина в Севастополе 1932 года к серии выразительных станковых рельефов 1947 года.

Список использованной литературы:

- 1.
2. Абрамский И.П. В мастерской Н.В. Томского. Беседы со скульптором. Л., 1959.
3. Архитектура Дворца Советов: Материалы V пленума правления Союза советских архитекторов СССР. М., 1939.
4. Балтун П.К. Николай Васильевич Томский. М., 1976.
5. Бойков В. Всеволод Всеволодович Лишев., М., 1960.
6. Боровский А.Д. После авангарда. СПб., 2021.
7. Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах. М., 1975.
8. Бранденбергер Д.Л. Сталинский руссоцентризм: советская массовая культура и формирование русского национального самосознания. М., 2017.
9. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и проблемы эстетики. Л., 1975.
10. Валериус С.С. Советская скульптура. 1917-1967. М., 1967.
11. Валериус С.С. Прогрессивная скульптура XX века. М., 1973.
12. Воейкова Н.Н. Советское монументальное искусство. М., 1963.
13. Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура 1960-1980. М., 1984.
14. Воронов Н.В. Монументальное искусство вчера и сегодня. М., 1988.
15. Воронова О.П. В.И. Мухина. М., 1976.
16. Голомшток И.Н. Современное прогрессивное искусство в странах капитализма. М., 1965.
17. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994.
18. Домогацкий В.Н. О скульптуре. М., 1984.
19. Дьяконицын Л.Ф. Сущность модернизма. Л., 1975.
20. Замошкин А.И. Лев Ефимович Кербель. М., 1967.
21. Иоффе И.И. Избранное: 1920-30е гг. Спб, 2006.
22. Кеменев В.С. Художественное наследие и современность М., 1989.
23. Кузьмина М.Т. Современное искусство Европейских стран социализма. М., 1962.

24. Лисаковский И. Реализм как система. М., 1982.
25. Лифшиц М.А. Искусство и современный мир. М., 1978.
26. Лифшиц М.А. В мире эстетики. М., 1985.
27. Малахов Н.Я. Критика современных буржуазных формалистических течений в искусстве. М., 1965.
28. Малахов Н. О модернизме. М., 1975.
29. Материалы Первого Всесоюзного съезда советских художников. М., 1957
30. Маца И. Искусство зрелого капитализма на западе. М., 1929.
31. Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.
32. Минин В.С. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917-1941 годов. Спб., 2008.
33. Монументальное искусство СССР. М., 1978.
34. Недошивин Г.А. Очерки теории искусств. М., 1954.
35. Недошивин Г.А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972.
36. Общество Русских скульпторов. Произведения из собрания Русского музея. СПб., 2015.
37. Папперный В.З. Культура Два. М., 1996.
38. Парамонов А.В. Николай Васильевич Томский. М., 1954.
39. Перфильев В.И. Развитие жанров в советской скульптуре. М., 1981.
40. Полякова Н.И. Скульптура и пространство. М., 1982.
41. Рельеф в России XVIII – начала XXI века из собрания Русского музея. СПб., 2013.
42. Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953.
43. Рябов В. Социальная природа искусства. М., 1982.
44. Напреенко Г., Новоженова А. Эпизоды модернизма: от истоков до кризиса. М., 2018.
45. Против ревизионизма в искусстве и искусствознании. М., 1959.
46. Русская советская художественная критика 1917-1941. М., 1982.

47. Светлов И.Е. Традиции и новаторство в изобразительном искусстве социалистических стран. М., 1986.
48. Селиванова А.Н. Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. М., 2018.
49. Силина М.М. История и идеология: монументально-декоративный рельеф 1920-1930-х годов в СССР. М., 2014.
50. Советское декоративное искусство. 1917-1945. М., 1984.
51. Советское изобразительное искусство и задачи борьбы с буржуазной идеологией. М., 1969.
52. Соцреалистический канон. СПб., 2000.
53. Суздалев П.К. Советское искусство в период Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы. М., 1963.
54. Терновец Б.Н. Избранные статьи. М., 1979.
55. Толстой В.П. У истоков советского монументального искусства. М., 1983.
56. Томский Н.В. Прекрасное и народ. М., 1961.
57. Томский Н.В. Заметки скульптора. М., 1965.
58. Томский Н.В. В бронзе и граните. М., 1977.
59. Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского искусства. М., 1982.
60. Хан-Магомедов Б.С. Борис Королнев. М., 2007.
61. Художественная жизнь Советской России 1917 – 1932. М., 2010.
62. Художники города-фронта. Л., 1973.
63. Шахмагонов Ф. Евгений Вучетич. М., 1970.
- 64.

Статьи:

- Записка министра культуры СССР Н.А. Михайлова о влиянии буржуазной идеологии на художественную интеллигенцию Москвы и Ленинграда. 1957. [Электронный ресурс]. URL: <http://doc20vek.ru/node/2250>
1. Катонин Е.И. Проекты памятника С.М. Кирова // Архитектура Ленинграда. 1936. № 1.
 2. Колпинский Ю.Д. Скульптура на Всесоюзной художественной выставке // Искусство. 1948. № 2.
 3. Колпинский Ю.Д. Художественная выставка 1950 года и советская скульптура // Искусство. 1951. № 2.
 4. Кеменев В.С. Против формализма и натурализма в живописи. 1936 [Электронный ресурс]. URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina>.
 5. Левина А. Монумент В.И. Ленина в Берлине // Архитектура СССР. 1970. № 1.
 6. Лохманов М.П. Кировская площадь // Архитектура Ленинграда. 1939. №
 7. Маца И.Л. О классике и классичности. 1935 [Электронный ресурс]. URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina>
 8. Машковцев Н. Проекты новых памятников // Искусство. 1947, № 3.
 9. Невгина Е.. Современная монументальная живопись и скульптура Ленинграда // Искусство. 1934. № 4.
 10. Нестеров А.В. Борьба против формализма в изобразительном искусстве и советская пресса второй половины 1940-х гг. 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/borba-protiv-formalizma-v-izobrazitelnom-iskusstve-i-sovetskaya-pressa-vtoroy-poloviny-1940-h-gg>
 11. Пилявский В.И. Образ Кирова в скульптуре // Архитектура Ленинграда. 1940. №6.
 12. Ромм А. Заметки о новых работах советских скульпторов // Искусство. 1948. № 5.
 13. Руднев Л.В. Некоторые замечания об архитектуре Дома Советов // Архитектура Ленинграда . 1937. № 2.

14. Свирский Я.О. Отделочные работы в ленинградском Доме Советов // Архитектура Ленинграда. 1940. № 6.
15. Ситник К. Советский портрет // Искусство. 1947. № 3.
16. Томский Н.В. Монумент В.И. Ленину в Берлине. (О работе над памятником) //Художник. 1970.
17. Троцкий Н.А. Дом Советов в Ленинграде // Архитектура Ленинграда . 1937. № 2.
18. Троцкий Н.А. О памятнике Кирову в Ленинграде // Архитектура Ленинграда . 1938. № 6.
19. Троцкий Н.А. Опыт совместной работы // Архитектура СССР. 1941. №1.
20. Фридман М.Е. Проекты Дома Советов в Ленинграде // Архитектура Ленинграда. 1936. № 2.
21. Хайнц М. В центре нового Берлина // Архитектура СССР. 1970. № 1.
22. Хигер Р. Монументы Отечественной войны // Архитектура СССР. 1942.№ 1.
23. Янковская Г.А. Иллюзии и корпоративные интересы арт-сообщества в зеркале съездов российских художников имперской и советский эпох (1894-1957 гг.). 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/illyuzii-i-korporativnye-interesy-art-soobschestva-v-zerkale-sezdov-rossiyskih-hudozhnikov-imperskoj-i-sovetskoj-epoch-1894-1957-gg>
24. Kuhirt U. Wandbilder im stadtebaulichen Raum //Bildende Kunst. 1970. №4

Кормициков Артём Юрьевич

Приложение к выпускной квалификационная работа

***Скульптор Томский Н.В. в контексте развития советской скульптуры
1920 - 1970-х годов.***

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5671.2019 *«Арт-критика»*

Научный руководитель: Доцент
кафедры междисциплинарных
исследований и практик в области
искусств, кандидат
искусствоведения,
Чечот Иван Дмитриевич

Рецензент: кандидат
искусствоведения, доктор
исторических наук,
Кузнецов Сергей Олегович

Санкт-Петербург
2021



Портрет Володи Ульянова. 1925 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



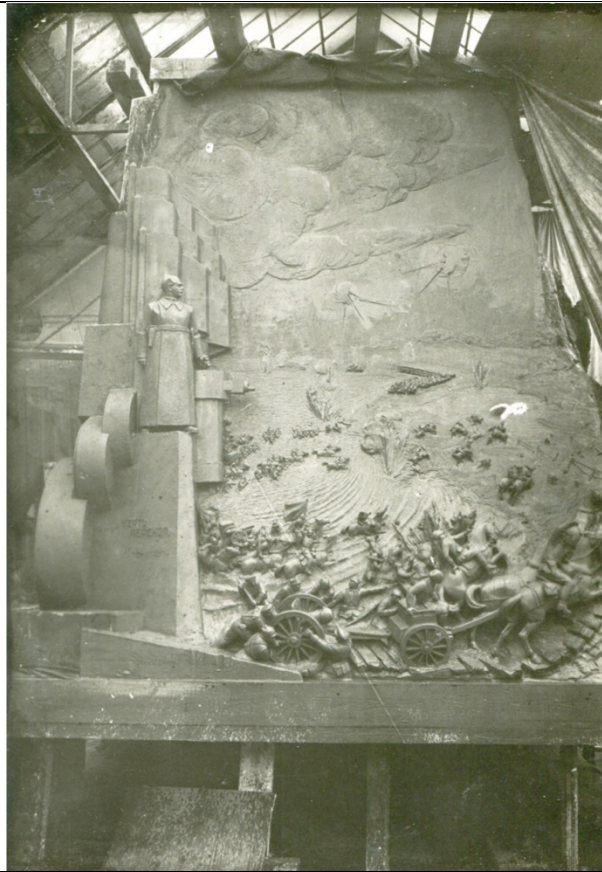
Красноармеец на страже. 1925 г.
ГРМ.



Памятник Ленину в Севастополе. 1932 г.
Не сохранился.



Рельеф «Бегство белых». Памятник Ленину в Севастополе.
1932 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



Рельеф «Переход Красной Армии через Сиваш». Памятник Ленину в Севастополе 1932 г.



Рельеф «Бегство белых». Памятник Ленину в Севастополе 1932 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



Памятник Ленину в Могилеве. 1933 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



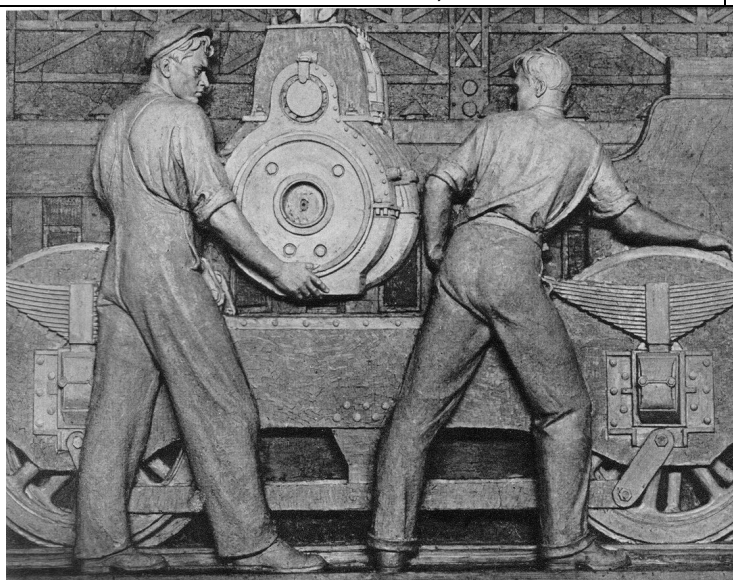
Памятник Ленину в Могилеве. Скульптура «Индус». 1933 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



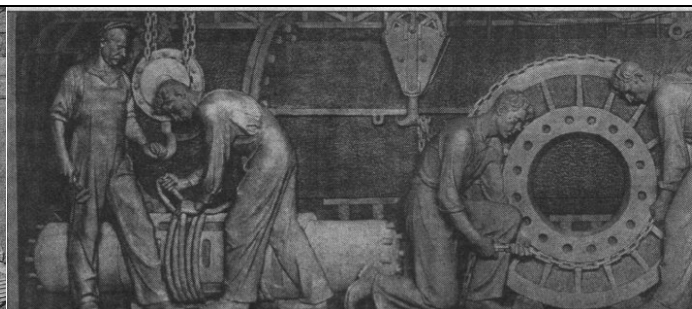
Памятник Ленину в Могилеве. Скульптура «Негр» и «Китаец». 1933 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



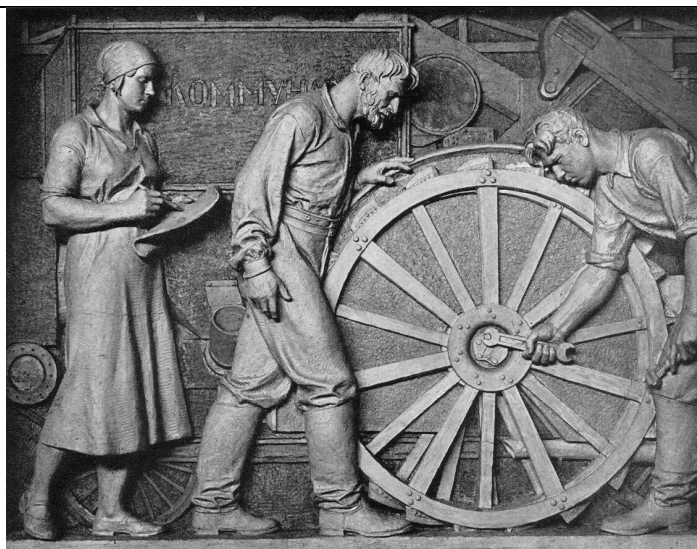
Танкист. 1934 г.
ГРМ.



Вокзал в Белоострове. Рельеф «Железнодорожный транспорт». 1934 г.
Не сохранился.



Вокзал в Белоострове. «Социалистическая индустрия» г. Не сохранился.



Вокзал в Белоострове. «Техническая учёба» 1934 г. Не сохранился.



Памятник Кирову во дворе Ленинградского мясокомбината. 1936 г. Санкт-Петербург.



Памятник Кирову во дворе Ленинградского мясокомбината. Рельеф. 1936 г. Санкт-Петербург.



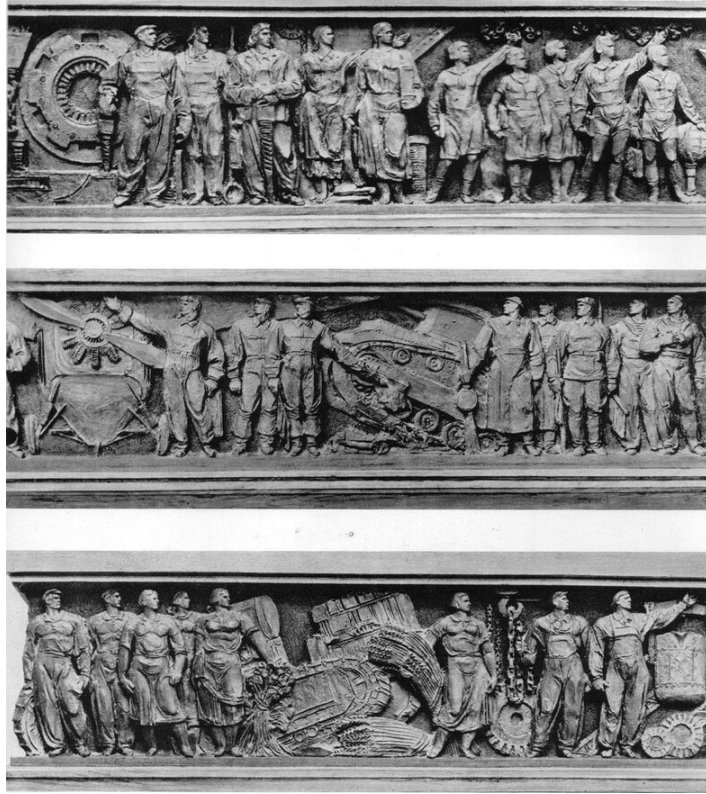
Памятник Кирову во дворе Ленинградского мясокомбината. Рельеф 1936 г. Санкт-Петербург.



Памятник Кирову в Ленинграде. Эскиз. 1935 г.
Катонин Е.И. Проекты памятника С.М.
Кирова//Архитектура Ленинграда. 1936. №1.



Памятник Кирову в Ленинграде. 1938 г.
Санкт-Петербург.



Рельеф Дома Советов. 1940 г.
Санкт-Петербург.



«Не пропустим». Скульптурное оформление Ленинградского
путепровода. 1943 г.
Москва.



«Слава русскому оружию». 1946 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



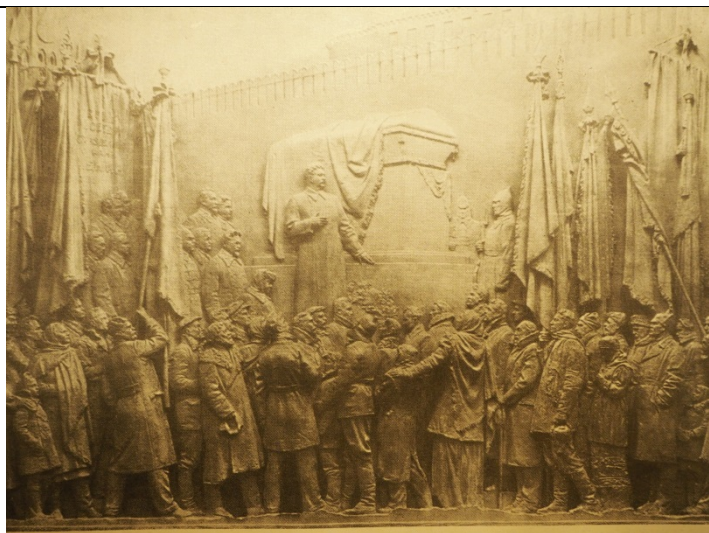
Проект рельефа здания Министерства Вооружённых сил СССР. 1945 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



«Выступление В. И. Ленина у Финляндского вокзала». 1949 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



«Провозглашение Советской власти». 1949 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



«Клятва И.В. Сталина». 1949 г.
Парамонов А.В. Николай Васильевич Томский. М.,
1954.



«XXI съезд КПСС». 1961 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



Портрет летчика-истребителя П.А. Покрышева. 1948 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



Памятник летчику-истребителю П.А. Покрышеву. 1949
Голая Пристань



Портрет летчика-истребителя А.С. Смирнова. 1948 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



Портрет летчика-истребителя А.С. Смирнова. 1948 г.
ГРМ.



Памятник М.В. Ломоносову. 1953 г.
Москва.



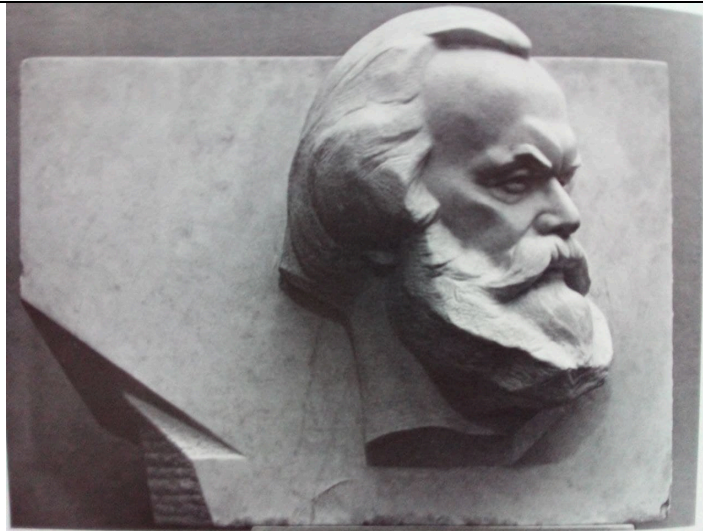
Памятник адмиралу П.С. Нахимову. 1959 г.
Севастополь.



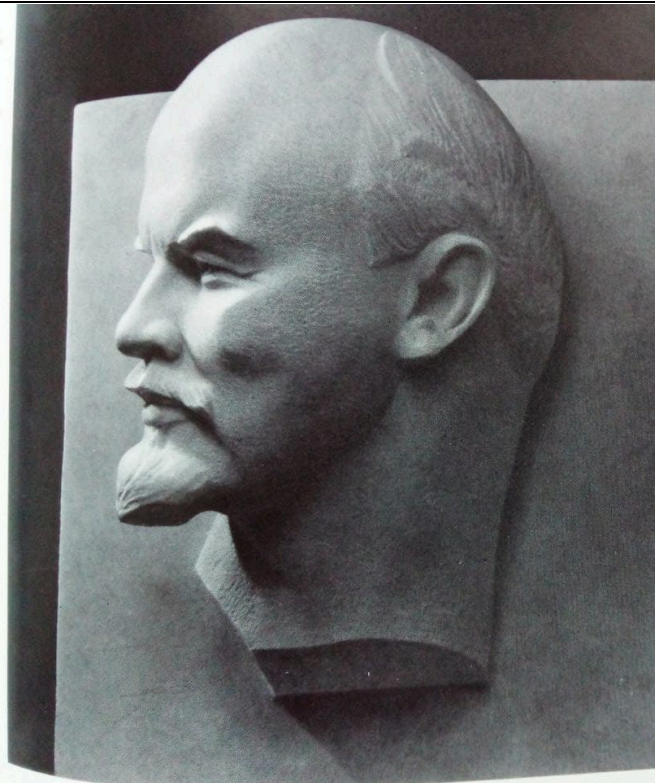
Памятник революции 1905 года. Эскиз. 1957 г.
Балтун П.К. Николай Васильевич Томский. М., 1976.



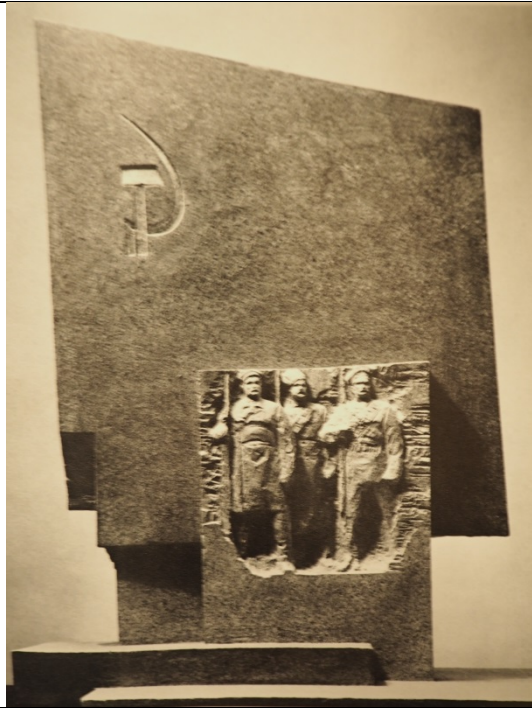
Памятник революции 1905 года. Эскиз. 1957 г.
Балтун П.К. Николай Васильевич Томский. М., 1976.



Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



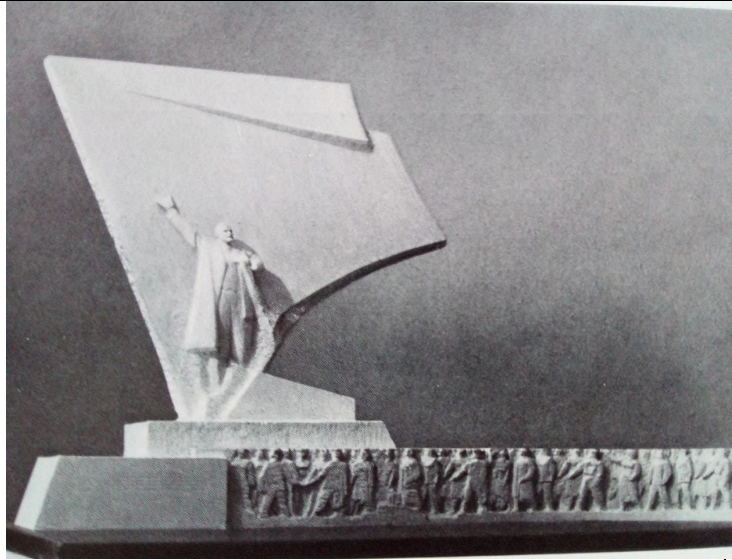
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



«Октябрь». 1968 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



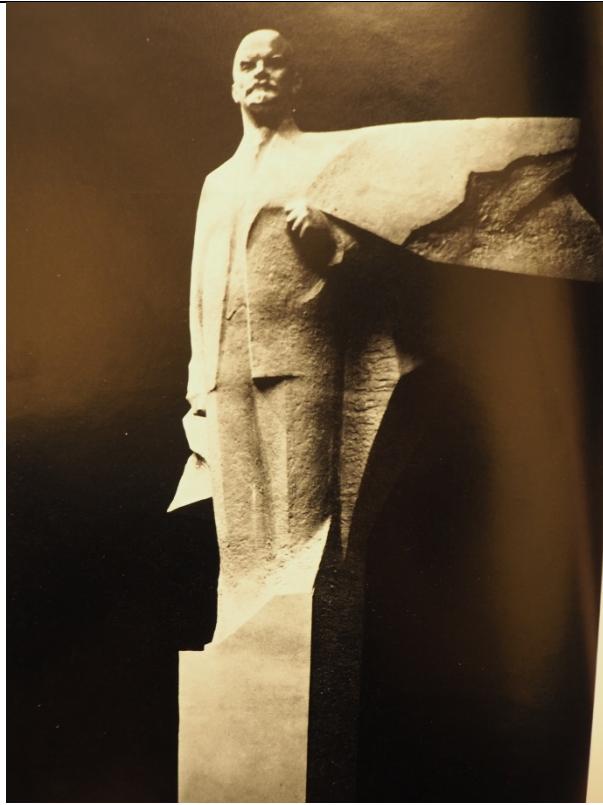
«Освобождение». Эскиз. 1967 г.
Балтун П.К. Николай Васильевич Томский. М., 1976.



Проект памятника В.И. Ленину для Москвы. 1965 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



Проект памятника В.И. Ленину для Москвы. 1962 г.
Балтун П.К. Николай Васильевич Томский. М., 1976.



Проект памятника В.И. Ленину для Москвы. 1968 г.
Минина В.Б. Николай Томский. М., 1980.



Памятник В.И. Ленину в Берлине. 1970 г.
Не сохранился.