

ОБРАЗ СОВЕТСКОГО РАБОЧЕГО В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КАНОНА

УДК: 73.027
ББК: 85.13

Петренко Сергей Дмитриевич

аспирант,
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусства,
Новосибирск, Россия, e-mail: petrenkosergey@ngs.ru

Аннотация

Статья посвящена эволюции образа рабочего в монументальной скульптурной пластике в 1920–1950 гг. На примере скульптурных групп, украшающих фасады зданий сибирских городов (Барнаул, Новосибирск, Новокузнецк), и отдельно стоящих монументов. Предпринята попытка проследить зависимость композиционных и образных решений в монументальной скульптуре от политического плаката и художественной прозы, в которых соцреалистический канон находил свое изначальное оформление, оказывая в дальнейшем непосредственное влияние на изобразительные искусства. Используя методы иконологии и иконографии, автор приходит к выводу, что главный вектор развития в монументальной скульптурной пластике городов Западной Сибири на протяжении тридцати лет определялся как формальными решениями политического плаката, так и советским производственным романом.

Ключевые слова

иконография советского рабочего, плакат, монументальная скульптура, соцреализм

Введение

Советское искусство к началу тридцатых годов наряду с термином «соцреализм» сумело предложить зрителю и ряд «канонизированных» образов, необходимых для воспроизведения во всех видах изобразительного искусства: от политического плаката до монументальной скульптурной пластики. Среди длинного перечня специальностей советского производственного «пантеона» образ рабочего в течение нескольких десятилетий занимал ведущее место. Являясь визуальным воплощением идеологического курса страны, фигуре рабочего, так же как и фигуре советского вождя, время от времени суждено было претерпевать значительную иконографическую трансформацию. Проблеме определения истоков (образцов) этой иконографии, ее характеру, социально-политическим предпосылкам, а также реальному воплощению и причинам смены иконографического канона посвящена данная статья.

На сегодняшний день вопрос иконографии советского рабочего поднимался в работах В. Боннелл и И. Королева. Но эти исследования географически не выходили за рамки столичной школы и, как следствие, в них не ставился вопрос развития и эволюции образа рабочего в монументальной скульптуре городов Западной Сибири. Региональные авторы, как правило, историки архитектуры (С. Баландин) и проблема монументальной скульптуры если и затрагивалась, то дальше синтеза искусств в архитектуре не шла. Исследования же искусствоведов (П. Муратов) носили сугубо историографический характер.

Исходя из этого намечаются следующие задачи исследования:

- на примере памятников рабочему в монументальной скульптуре городов Западной Сибири показать зависимость композиционных и образных решений скульптурной пластики от политического плаката и художественной прозы;



Рис. 1. А. Апсит. «Год диктатуры пролетариата», 1918.

«социалистический реализм». Пройдет еще два года и на Первом съезде Союза советских писателей среди прочих тезисов Устава прозвучит фраза, что социалистический реализм должен требовать от художника правдивого и исторически конкретного изображения действительности, в которой правдивость и историческая конкретность должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания в духе социализма. По мнению И. Голомштока, автора известной книги «Тоталитарное искусство», только на Первом съезде союза писателей будет сформулирована идея, призванная лечь в основу мифа о счастливом советском народе. Тогда же наконец-то найдет свое воплощение (но не окончательное) и образ советского воина, колхозника, матери и т. д. Частью этого мифа станет и миф о положительном герое-рабочем. В 1918 году Ленин, осознавая значение визуальных средств массовой агитации, запустит в ход план монументальной пропаганды, но искусство по-прежнему около пятнадцати лет будет развиваться без жесткой опеки со стороны государства.

Казалось бы, еще вторая половина 1920-х годов в стране была отмечена резким противостоянием различных авангардных группировок с поддерживаемыми государством «неопередвижниками» в лице АХХР. И хотя позиции «реалистов» в начале того же десятилетия были не так уж и определены, уже в первые годы после революции сформируется достаточно устойчивая иконография советского рабочего, растиражированная по территории всей страны.

Первым визуальным канонem в советском изобразительном искусстве можно считать плакат А. Апсита «Год пролетарской диктатуры», увидевший свет в 1918 году (рис. 1). В. Боннелл в статье «Иконография рабочего в советском политическом искусстве» отметит, что после захвата власти большевиками образ рабочего еще не получил своего устойчивого решения, но буквально через год был визуализирован в фигуре кузнеца.

- проследить смену иконографии рабочего в монументальной скульптурной пластике в 1920—1950 гг.;

- сделать формально-стилистический анализ памятников рабочему в монументальной скульптуре городов Западной Сибири;

- ввести в научный оборот не опубликованный ранее архивный материал.

Методика исследования

На основе библиографических источников, советской художественной прозы, архивных изобразительных материалов, политического плаката и сохранившихся памятников монументального искусства проведен сравнительный анализ произведений изобразительного искусства, прослежена эволюция иконографии советского рабочего в монументальной скульптуре на примере западносибирских городов в период 1920—1950 гг.

В 1932 году на страницах «Литературной газеты» получит законодательное оформление термин



Рис. 2. А. Крячков и С. Надольский. 1925. Фото из архива Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина

Описывая данный персонаж, автор статьи в качестве главных атрибутов выделяет неизменные молот, кожаный фартук, иногда наковальню. Из одежды, как правило, косоворотка и сапоги (хотя были варианты и с обнаженным торсом). По внешности «не слишком молод и не слишком стар, обычно имел вид зрелого и опытного работника», борода отсутствует, поскольку ассоциируется с крестьянством [3, с. 185]. В результате образу кузнеца суждено было моментально превратиться в символ большевистской пропаганды и «никакой другой символ, за исключением красной звезды, серпа и молота, введенных весной 1918 года, не был столь широко распространен в большевистской России, и не вызывал столь прочные ассоциации с новым режимом. Образ оставался центральным до 1930 года, а затем вышел из употребления» [3, с. 186].

В середине 1920-х годов иконография политического плаката становится обязательной и для других видов изобразительного искусства, в частности таких, как монументальная скульптура. Плакат как вариант политического искусства имел ряд преимуществ, главное из которых – его массовость и мобильность, позволявшие в короткие сроки распространять по стране необходимую визуальную пропаганду.

Примеры подобной иконографии, являющейся своеобразной цитатой на композицию плаката в круглой скульптуре, можно увидеть на здании «Дворца революции» (1925) в Барнауле и здании «Сибревкома» (1926) в Новосибирске.

Скульптурная группа С. Надольского на здании «Сибревкома» будет водружена на выступающий ризалит центрального входа, фланкируя ступенчатый аттик (рис. 2). Автор капитального исследования по истории градостроительства Новосибирска С. Баландин, чей исследовательский интерес более направлен на стилистический анализ архитектуры сооружений, предпримет попытку проанализировать и формальное решение скульптурной группы. Исследователь пишет: «Стремясь подчеркнуть общественное и правительственное назначение здания, автор применил в композиции фасада объемную скульптуру... Очень спорно их место в композиции фасада. Фигуры стоят высоко, в силу чего недостаточно

просматривается их пластическая моделировка и аксессуары, отчего снижается идейное звучание самой скульптуры» [1, с. 72].

В данном случае кажется странной претензия С. Баландина к решению С. Надольского (и, конечно же, автора проекта здания «Сибревкома» А. Крячкова) водрузить группу, предназначенную украсить фасад, на карниз здания. Примером подобных решений могут служить скульптурные группы «Адмиралтейства» (арх. А. Захаров), скульптура на карнизе и фронтонах «Зимнего дворца» (арх. Ф. Растрелли), «Сената и синода» (арх. К. Росси). Строго симметричное расположение фигур рабочего и колхозника на карнизе «Сибревкома» делает их положение крайне устойчивым, лишая их пребывание на фасаде всякой случайности, на которой настаивает С. Баландин.

Проблема синтеза двух искусств лежит не в постановке, а в масштабе самой скульптурной группы (о чем не счел нужным заметить новосибирский историк архитектуры), которая по своим размерам абсолютно не масштабна размерам здания, что и привело к тому, что ее моделировка практически не воспринимается зрителем.

В отношении сюжетного (идейного) понимания сцены (о котором пишет С. Баландин) заметим, что процесс восприятия зрителем литературного сценария в изобразительном искусстве зависит не только от тщательности пластической разработки предмета, но и от визуальной грамоты самого зрителя. Семантика сцен «Воскрешение Лазаря» или «Тайная вечеря» доступна и понятна только посвященному в текст Евангелия, а устойчивая иконография сюжета делает его распознавание практически мгновенным. В 1920-е годы образ рабочего-кузнеца был не только центральным, но и имел давнюю фольклорную традицию, а потому был понятен каждому.

И. Королев, занимаясь изучением иконографии советского плаката в период гражданской войны, отметит, что образ кузнеца в русском изобразительном искусстве XIX века ведет свою родословную и от итальянской живописи, и от русского фольклора. В отечественной фольклорной традиции кузнец являлся одним из главных героев более полусотни русских сказок, ему приписывали нечеловеческую силу и способности к колдовству. Кузнечный молот с наковальней в семиотическом значении превращался в геральдический символ дореволюционной России, а сам кузнец (в картинах художников Плахова и Крамского) начинал ассоциироваться с создателем нового мира, кующим «счастья ключи», творцом нового пролетарского государства. Поэтому различного рода атрибуты труда (в частности, молот, наковальня, кожаный фартук) становились одновременно и классовыми атрибутами, способствовавшими пропагандистской действенности созданного визуального образа.

По мнению автора, основные визуальные характеристики и изобразительная идентификация рабочего сформировались уже в самом начале революционного агитмассового искусства, но в дальнейшем последнее начинает постепенно эволюционировать от фольклорных и классических интерпретаций в сторону большей реалистичности и экспрессии. Кузнечный же фартук, молот и наковальня остаются ключевыми визуальными атрибутами в авторском плакате [5].

Исследование И. Королева призвано недвусмысленно показать, насколько глубокие архетипические корни имел в русской культуре визуальный образ рабочего-кузнеца, во второй половине XX века оказавшийся практически полностью утраченным.

Две скульптурные группы работы С. Надольского дают пример фольклорной и классицизирующей интерпретации рассматриваемых персонажей. Фронтон Дворца революции украшен симметричной геральдической схемой, в которой движения рабочего и колхозника подчиняются треугольнику фронтона, их позам придан характер античной триумфальности, а трактовка пластической формы близка к классической линии (рис. 3). В варианте «Сибревкома» скульптор начинает говорить на языке фольклора, что дает о себе знать в большей условности формы, напоминающей технику резьбы по дереву (особенно в



Рис. 3. Фронтон здания мэрии Барнаула. Арх. Я. Попов. Реконструкция 1925 г. М. Федоровский. Фото автора



Рис. 4. «Сад металлургов». Новокузнецк. 1930-е гг. Источник: <http://nemologos.livejournal.com/76131.html>

фигуре крестьянина с абсолютно лубочной головой). Несомненно, скульптор понимал, что классическая архитектурная форма (фронтон) требует такого же классического наполнения. Этим можно объяснить стилистические различия скульптурных групп, выполненных в одно время.

К 1932 году образ рабочего-кузнеца исчезает из плаката и, как следствие, из

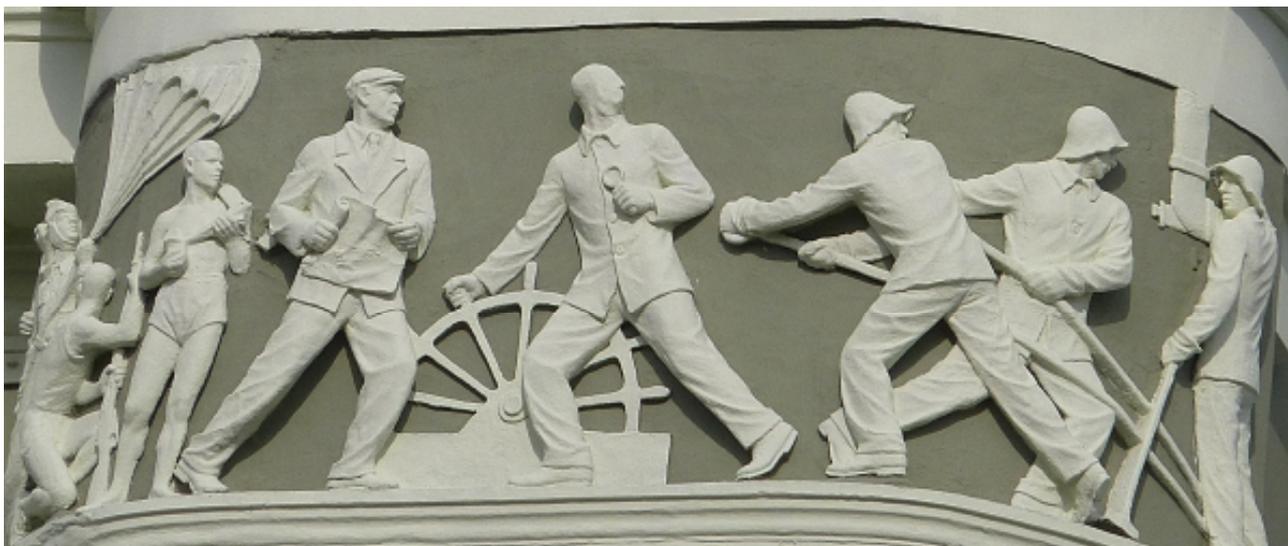


Рис. 5. Дворец труда. Новосибирск. 1936. Фото автора

монументальной скульптурной пластики и фронтовых композиций.

Скульпторы и художники за Уралом, получавшие информацию из печатных изданий и растиражированных плакатов, выполнявших роль канонических образцов, должны были оперативно реагировать на смену идеологического курса. Отныне «новый советский человек, герой-рабочий сталинской эпохи, был постоянным строителем социализма, и часто изображался в движении. Если в прошлом рабочий часто изображался в статичной позе, то в эти годы плакатисты должны были представлять рабочего в действии... В журналах с рецензиями на плакаты строго критиковались те рисунки, в которых не было передано движение рабочих» [3, с. 206].

Примеры, в которых советский рабочий в монументальной скульптуре представлен в активном движении, можно увидеть в городах Западной Сибири (рис. 4, 5). Восседавшие в триумфальных позах на фронтонах рабочий и крестьянин в середине 1930-х годов начинают активно действовать. Формально это выражено в преобладании диагональных линий, образуемых либо за счет пластики самой фигуры, либо с помощью различных атрибутов труда. Используемый в плакате этого времени прием фотомонтажа значительно усилит реалистическую составляющую образа рабочего, что позволит создать полную иллюзию происходящего. Правда, в монументальной скульптуре в силу специфики самого монументального искусства создавать конкретный, индивидуальный образ большого смысла нет, поэтому здесь по-прежнему будет доминировать некий обобщенный тип рабочего, основными визуальными характеристиками которого станут энергичность, энтузиазм, решительность и целеустремленность – качества, унаследованные от плакатной графики, но в скульптуре реализованные, скорее, через общую пластику фигуры.

В это же время советский рабочий в плакате, а в дальнейшем и в монументальной скульптуре постепенно начинает терять свой исключительный статус и появляется на фасадах административных зданий в сопровождении представителей других профессий (рис. 5).

Полная смена иконографии рабочего и его окружения в 1930-е гг. была вызвана, прежде всего, идеологическими задачами, поставленными правительством перед советскими писателями, а затем нашедших свою визуализацию в изобразительном искусстве. В литературе таким каноном станут романы Н. Островского «Как закалялась сталь» и «Цемент» Ф. Гладкова – прототип многочисленных советских производственных романов. «Его сюжетная схема сводится к тому, что положительный герой, который берет на себя задачу пустить в ход завод или увеличить производство, после преодоления многочисленных препятствий, справившись с идеологическими и материальными трудностями и с



Рис. 6. Эскиз монумента в честь тридцатилетия Октябрьской революции. Фото из архива НГА. 1948

момент получало свою актуализацию [6]. На страницах «Литературной газеты» В. Ермилов напишет: «В нашей советской жизни... поэзия, романтика стали самой действительностью, у нас нет конфликта прекрасного и реального и потому у нас художник ищет источник красоты и романтики не в стороне от общественной жизни, от дела, а в них самих» [6, с. 460].

Примером романтической интерпретации производственной темы может стать нереализованный проект монумента в честь тридцатилетней годовщины Октябрьской революции, призванный украсить предзаводскую площадь «Оловозавода» в Новосибирске в 1947 году (рис. 6).

По своей форме монумент должен был представлять собой триумфальную стелу или обелиск, вершина которого заканчивается острием развевающегося знамени. Доминантой этой маловыразительной в пластическом отношении стелы являлась фигура рабочего металлообрабатывающего комбината, которая, как и двадцать лет назад, окружена предметами производства. Внизу на стенках основания куба на одной стороне изображен производственный процесс, на другой – силуэт Кремля. Рабочий уже прошел все «производственные трудности и препятствия», и благодаря своей стойкости и дисциплине стоит, высоко подняв голову, овеваемый сверху знаменем Октября.

Нельзя не согласиться с утверждением, что в середине тридцатых годов «отец народов» решает убрать фигуру рабочего из священного центра советской идеологии, поскольку наличие в пролетарии титанической мощи больше не являлось достаточной гарантией его героических подвигов. Отныне образ Сталина должен был вдохновлять и являться «талисманом для великих свершений» [3]. Но и в 1948–1953 годах большая часть советской прозы по-прежнему будет посвящена производственной тематике, оказывая свое непосредственное влияние на образ рабочего в изобразительном искусстве, определяя рамки соцреалистического канона,

тормозящими или враждебными силами, в конце концов, выполняет доверенное ему задание» [6, с. 283]. Именно в литературе первоначально развернется борьба за образ нового героя, который будет отличаться небывалой стойкостью, оптимизмом, самоконтролем и дисциплиной. Правда, сам герой, несмотря на свои исключительные качества, в скульптурной пластике так и останется безымянным: «в соцреализме обезличивание... было доведено до предела. Порой даже кажется, что положительный герой, выступающий в виде функции своей ритуальной роли, вообще не имеет собственного лица. Даже если оно у него и проступает, то как своего рода украшение, которое можно убрать без особого ущерба для общего хода действия» [6, с. 580]. Автора барельефов Дворца труда в Новосибирске, по-видимому, несколько не смущает, что у всех действующих персонажей фигурирует одинаковый имперсональный профиль.

Очевидно, жизнестойкость соцреализма была обусловлена сочетанием в нем противоположных начал «романтизм – реализм», каждое из которых в необходимый

который не прекратит своего развития и после смерти И. Сталина, а будет приобретать со временем новые аспекты.

Выводы

Проведенное исследование дает возможность констатировать: во-первых, иконография советского рабочего в монументальной скульптурной пластике городов Западной Сибири развивалась под непосредственным влиянием столичных образцов, распространяемых через политический плакат, что, в принципе, соответствует распространенному мнению о несамостоятельности провинциальных художественных школ. Во-вторых, исчезновение образа рабочего-кузнеца в начале 1930-х годов из политического плаката привело к его одновременному исчезновению с фронтовых композиций зданий различных сибирских городов (и в целом из монументальной скульптурной пластики). В-третьих, сформированный в советском производственном романе середины 1930-х годов новый образ рабочего-деятеля сразу же отразился на композиционных решениях в монументальном изобразительном искусстве городов Сибири.

Таким образом, в широком контексте исследования данная статья дополняет общую картину развития иконографии советского рабочего в период 1920-1950 годов, продемонстрировав, насколько чутко региональные мастера реагировали на все изменения соцреалистического канона.

Библиография

1. Баландин, С. Новосибирск. История градостроительства 1893-1945 гг. / С. Баландин. – Новосибирск: Новосибирское кн. изд-во, 1978. – 136 с.
2. Боннелл, В. Крестьянка в политическом искусстве / В. Боннелл // Советская социальная политика 1920–1930-х годов: идеология и повседневность / Под ред. П. Романова и Е. Ярской-Смирновой. – М.: Вариант. 2007. – 432 с.
3. Боннелл, В. Иконография рабочего в советском политическом искусстве / В. Боннелл // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. – М.: Вариант, 2009. – 448с.
4. Голомшток, И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.
5. Королев, И. Формирование советской иконографии в плакате гражданской войны. Образ рабочего и крестьянина в плакате (часть дипломной работы) [Электронный ресурс] / И. Королев – URL: <http://www.academia.edu/11873822/>
6. Соцреалистический канон: сборник статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – 1040 с.

Произведение «ОБРАЗ СОВЕТСКОГО РАБОЧЕГО В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КАНОНА», созданное автором по имени Петренко Сергей Дмитриевич, публикуется на условиях лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная. Основано на произведении с Боннелл В. «Иконография рабочего в советском политическом искусстве». Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть доступны на странице retrenkosergey@ngs.ru.



Петренко Сергей Дмитриевич
аспирант,
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусства,
Новосибирск, Россия, e-mail: retrenkosergey@ngs.ru

Статья поступила в редакцию 14.12.2015
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2015_4/18
© С.Д. Петренко 2015
© УралГАХА 2015

THE IMAGE OF THE SOVIET WORKER IN MONUMENTAL SCULPTURE IN WESTERN SIBERIAN CITIES THROUGH THE PRYSM OF THE SOCIALIST REALISM CANON

Petrenko Sergey D.

PhD student,

Novosibirsk State University of Architecture, Design and Art.

Novosibirsk, Russia, e-mail: petrenkosergey@ngs.ru

Abstract

The article is devoted to the evolution of the image of worker in monumental sculpture in the 1920 – 1950s. Using as an example the sculptural groups that decorate the facades of buildings in some Siberian cities (Barnaul, Novosibirsk, Novokuznetsk) and freestanding monuments, the author makes an attempt to retrace the dependence of the composition and imagery in monumental sculpture of political poster and literary prose, in which the socialist realist canon first took shape and then exerted further direct influence on visual arts. Using the methods of iconology and iconography, the author concludes that the main vector of development in sculpture for over thirty years was determined by both formal solutions of political poster design and Soviet industry-related novel.

Key words

iconography of Soviet worker, poster, monumental sculpture, socialist realism

References

1. Balandin, S. (1978) Novosibirsk. Planning History 1893-1945. Novosibirsk: Novosibirsk Book Publishing House. (in Russian)
2. Bonnell, V. (2007) Peasant in Political Art. In: Iarskaia-Smirnova E. and Romanov, P. (eds.) Soviet Social Policy 1920-1930: Ideology. Moscow: OOO "Option" TsSPGI. (in Russian)
3. Bonnell, V. (2009) Iconography of the Worker in Soviet Political Art. In: Iarskaia-Smirnova E. and Romanov, P. Visual Anthropology: Regimes of Visibility under Socialism. Moscow: Variant. (in Russian)
4. Golomshtok, I. (1994) Totalitarian Art. Moscow: Galart. (in Russian)
5. Korolev, I. Formation of Soviet Iconography in the Poster of the Civil War. Image of the Worker and the Peasant in the Poster (part of graduate thesis) [Online]. Available from: <http://www.academia.edu/11873822/> (in Russian)
6. Günther, H. and Dobrenko, E. (eds.) (2000) The Socialist Realism Canon. Saint-Petersburg: Akademichesky Proyekt. (in Russian)

Article submitted 14.12.2015

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2015_4/18

© S.D. Petrenko 2015

© USAAA 2015