

Поиск метода репрезентации
и нового пластического языка
в процессе реализации Ленинского плана
монументальной пропаганды

Татьяна В. Козлова

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, Viartaspa01@gmail.com*

Аннотация. Принятием Декрета Совнаркома «О памятниках республики» от 12 апреля 1918 г. советская власть поставила перед художниками задачу пропаганды материалистического мировоззрения с целью воспитания нового советского человека. По предложению В.И. Ленина, эту задачу предполагалось решать через «создание образов» исторических персонажей, являвшихся носителями и воплоителями важных революционных идей. В процессе реализации Ленинского плана монументальной пропаганды в 1918–1919 гг. в Москве и Петрограде было создано значимое количество памятников во всех существовавших на то время стилистических направлениях. На основе формального и иконографического анализа представленных произведений в статье обосновывается выбор власти в пользу классических методов воплощения образов. Особое внимание уделяется рассмотрению памятников, выполненных в стилистике кубизма и кубо-футуризма и объясняется, почему авангардные методы репрезентации оказались неприемлемы для решения поставленных конкурсом задач. Также формулируется проблема несоответствия пластического языка, используемого в рамках академизма и символизма, формирующейся советской эстетике и необходимости поиска адекватного изобразительного языка. В качестве удачно найденного пластического решения рассматривается памятник К. Марксу авторства А.Т. Матвеева, предложивший синтез классического метода репрезентации с актуальным языком формообразования.

Ключевые слова: стиль, стилистика, памятник, скульптура, академизм, жанровая скульптура, модерн, символизм, кубизм, кубо-футуризм

Для цитирования: Козлова Т.В. Поиск метода репрезентации и нового пластического языка в процессе реализации Ленинского плана монументальной пропаганды // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2025. № 4. С. 230–242. DOI: 10.28995/2073-6401-2025-4-230-242

Search for a method of representation
and a new figurative language
in the process of Lenin's plan for monumental
propaganda implementation

Tatiana V. Kozlova

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia, Viartaspa01@gmail.com*

Abstract. By passing the Decree of the Council of People's Commissars "On Monuments of the Republic" dated April 12, 1918, the Soviet government set the task for the artists in promoting a materialistic worldview aiming to educate a new Soviet man. At the suggestion of V.I. Lenin, that task was supposed to be solved through the "creation of images" of historical characters who were carriers and embodiments of important revolutionary ideas. In the process of implementing Lenin's plan of monumental propaganda in 1918–1919, a significant number of monuments were created in Moscow and Petrograd in all stylistic trends that existed at that time. Based on the formal and iconographic analysis of the presented works, the article substantiates the choice of the authorities in favor of classical methods of embodying images. Special attention is paid to the consideration of monuments made in the style of Cubism and Cubo-futurism and to explanation why avant-garde methods of representation proved unacceptable for solving the tasks set by the contest. The author also formulates the issue of the discrepancy between the plastic language used within the framework of academicism and symbolism and the emerging Soviet aesthetics and the need to find an adequate figurative language. The monument to K. Marx by A.T. Matveev, who proposed a synthesis of the classical method of representation with the contemporary language of sculpture, is considered as a successfully found solution.

Keywords: style, stylistics, monument, sculpture, academism, genre sculpture, Art Nouveau, symbolism, cubism, cubo-futurism

For citation: Kozlova, T.V. (2025), "The search for a method of representation and a new figurative language of the Soviet sculpture in the process of implementing Lenin's plan for monumental propaganda implementation", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 4, pp. 230–242, DOI: 10.28995/2073-6401-2025-4-230-242

После прихода к власти в октябре 1917 года перед революционным правительством, а именно Совнаркомом под руководством В.И. Ленина, встала важнейшая гуманитарная задача – воспитание нового человека. Освобожденный от религиозных предрассудков

и вооруженный наукой советский человек должен был быть способен преобразовать материальную действительность, разрушив старый мир и построив новый.

Однако Россия на момент победы революции представляла собой государство с традиционной системой патриархальных ценностей и господствующим религиозным мировоззрением. Достижение революционных целей по преобразованию материального мира требовало переформатирования всего общественного сознания. Трансформация сознания от идеалистического к материалистическому представлялась задачей нетривиальной, требующей нестандартного подхода. Для страны, где на 1914 г. число грамотных составляло только около трети трудящегося населения¹, пропаганда новых идей через письменные источники была бы малоэффективной. Творческое осмысление задачи В.И. Лениным привело к выдвижению идеи проекта, который в историческом контексте получил название Ленинский план монументальной пропаганды и был юридически оформлен декретом Совета Народных Комиссаров «О памятниках Республики» от 12 апреля 1918 г.

По предложению В.И. Ленина репрезентация новой идеологии предполагалась через «создание образов» исторических персонажей, великих людей «в области революционной и общественной деятельности, в области философии, литературы, науки и искусства»², являвшихся носителями и воплощателями важных для новой власти идей. Подавляющая часть населения России составляли крестьяне (86%)³, которые привыкли воспринимать нарративы не путем чтения и аналитического мышления, а посредством восприятия образов икон и других материальных символов религиозной веры. Поэтому предложенный метод репрезентации идей революции был исторически обусловленным и, в определенном смысле, оптимальным.

Открытие памятников, тем не менее, сопровождалось активной «информационной поддержкой». Государственной типографией выпускались фотокарточки с изображением прототипов памятников, а также брошюры серии «Кому пролетариат ставит памятники» с биографиями «великих людей» и разъяснением важности их идей для русской революции. К открытию каждого памятника собирался многолюдный митинг, где перед митингующими с речами

¹ Статистический ежегодник России. 1913 г. Издание ЦСК МВД. СПб., 1914.

² Постановление Совета Народных Депутатов «О постановке в Москве памятников великим людям» от 17 июля 1918 г.

³ Статистический ежегодник России. 1913 г. Издание ЦСК МВД. СПб., 1914.

выступали первые лица государства. Происходившие события представлялись как праздничные мероприятия и подробно освещались в периодической печати. Таким образом, руководство страны наряду с «созданием образов» пропагандируемых идей вело обширную разъяснительную и агитационную работу.

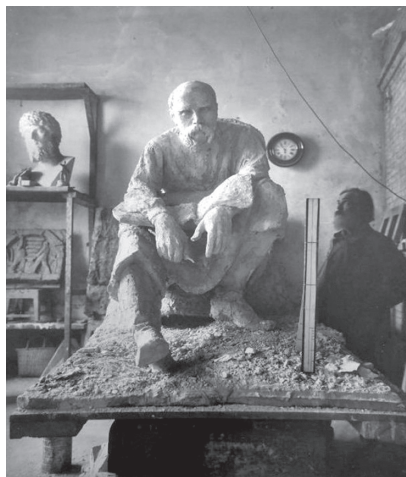
Программа по изготовлению и установке памятников в 1918–1919 гг. имела масштабную реализацию. По данным, приведенным в монографии А.С. Павлюченкова «Памятники революционной России» [Павлюченков 1986, с. 74], в Москве было открыто 23 памятника и два обелиска, подготовлено, но не представлено 29 моделей. В Петрограде были установлены 15 памятников, подготовлено к установке еще 31⁴. Однако среди выполненных произведений практически не оказалось памятников, которые бы полностью соответствовали целям и задачам конкурса.

Существовал ряд объективных факторов, который во многом определил полученный результат. Безусловно, сжатые сроки реализации плана, а также тяжелые условия работы скульпторов – отсутствие достаточного количества мастерских, расходных материалов, проблемы с отоплением и т. д. – существенно ограничивали творческие поиски художников. Но основной причиной был кризис, который на тот момент переживала русская монументальная скульптура. Господствующим в официальной скульптуре был как раз натуралистический и жанровый подход позднего академизма [Калугина 2013, с. 111]. Поиск нового стилистического языка только начинался, хотя среди скульпторов нового поколения уже имелся некоторый позитивный опыт, прежде всего в практике представителей московской скульптурной школы.

Абсолютное большинство памятников было решено скульпторами в рамках классицистического подхода, причем как раз в его наихудшем жанрово-натуралистическом варианте. Такой изобразительный и пластический язык был признан организаторами конкурса устаревшим. Из-за дробления скульптурной формы на множество мелких деталей и, как правило, применения импрессионистической лепки, такие памятники не обладали необходимой монументальностью и не могли произвести на публику должного впечатления. Большинство памятников, представленных в этой стилистике, первоначально не получили одобрения государственной комиссии, несмотря на громкие имена некоторых авторов. Так, памятник Шевченко, выполненный скульптором С.М. Волнухиным (рис. 1), автором памятника первопечатнику Ивану Федоро-

⁴ Эти данные неокончательные и будут уточнены в процессе дальнейших исследований.

ву, был признан «неудовлетворительным как не выражающим ни идеи, ни величия Шевченко как революционера и поэта» [Толстой 2010, с. 93]. Вместе с тем псевдо-барочный бюст Радищева работы петроградского академика Шервуда (рис. 2) сразу был принят комиссией весьма позитивно. Впоследствии и некоторые другие памятники, выполненные в этой стилистике, было решено одобрить и перевести в «твердые материалы» [Терновец 1963, с. 21]. Причиной, очевидно, являлось разочарование власти в авангардных методах создания образов, предложенных рядом скульпторов, на чем мы остановимся в дальнейшем.



*Рис. 1. Памятник Шевченко
(Волнухин, 1918)*



*Рис. 2. Памятник Радищеву
(Шервуд, 1918)*

Довольно значительная часть представленных на конкурс работ была выполнена в стилистике неоклассицизма или модерна. Оба направления подразумевали ясность и обобщенность форм, отказ от жанровости и мелких деталей, что позволяло скульптору достичь эффекта монументальности. Образы, созданные в рамках этих стилистических направлений, узнаваемы. Однако эти стили получили наибольшее распространение в эпоху Серебряного века, когда творческая интеллигенция была занята поисками «новой религиозности». В результате многие талантливые скульпторы создавали свои произведения с явной ориентацией на символизм, основным порождением которого был «образ замкнутого, трагически одинокого пророка» [Шклярская 2012, с. 36]. Эта печать

символизма осталась и на памятниках, выполненных в рамках Ленинского плана, что явно противоречило сути пропагандируемых идей. При этом техника исполнения таких работ была различной – от неоклассицизма (статуя свободы Н.А. Андреева для памятника Советской конституции) (рис. 3) до использования стилистики модерна (его же памятник Дантону) (рис. 4). Надо признать, что монументы, несущие на себе печать символизма и исполненные талантливыми мастерами, производят на зрителя сильное эмоциональное впечатление, но с ролью образа для репрезентации новых идей они явно не справлялись.



Рис. 3. Статуя свободы
(Андреев, 1919)



Рис. 4. Памятник Дантону
(Андреев, 1919)



Рис. 5. Работы в стиле кубизма:
памятник Халтурину (Алешин, 1918), памятник Бетховену
(Смирнов, 1919), памятник Скрябину (Залькалн, 1919)

Многие скульпторы предполагали, что для поставленной революционной задачи классические методы мало приемлемы, и пытались создать образы, реализованные в рамках пред-авангардных и авангардных течений. Довольно значительное число авторов пытались создать свои произведения в стиле кубизма (рис. 5). Если в Европе это течение уже получило достаточное распространение, то в России оно воспринималось как новаторское. Видимо, в силу недостаточных навыков и непонимания, как объемы фигуры должны раскладываться на плоскости, многие прототипы памятников в стилистике кубизма выглядят малоудачными в контексте поставленных задач, но интересными с точки зрения творческой практики в целом.

Важно отметить, что такие произведения негативно воспринимались не только консервативно настроенными зрителями, но особенно рьяно критиковались представителями авангарда. Казимир Малевич разразился по поводу установки памятников статьей, в которой подверг критике художественный уровень и изобразительные решения установленных изваяний такого типа. Ясно понимая задачу плана монументальной пропаганды, Малевич замечает:

В заданиях инициаторов постройки памятников была единственная задача или цель – увековечить портреты, агитируя через их лица то, что хотелось каждому провести в жизнь... Были призваны скульпторы для того, чтобы построить пьедесталы и на их плечах установит здание – человека, фигуру, лицо, превратившееся теперь в живую жизнь⁵.

Однако, по его мнению, скульпторы не смогли справиться с этой задачей: «Получилось то, что памятники наполовину реальны, наполовину вымазаны помадой своей ненужной внутренней парикмахерской»⁶. Главной причиной неудачи таких памятников Малевич считает недостаток мастерства. «Если нет мастерства – не берись за памятники, ибо будут они “нерукотворны”»⁷, – иронизирует он.

В авангардном стиле кубо-футуризма были представлены два произведения: памятник Бакунину Б.Д. Королева (рис. 6) и памятник Софье Перовской И.О. Гризелли (рис. 7). Оба выполнены на хорошем профессиональном уровне, с учетом правил разложения фигуры на плоскости. С высоты прошедших лет мы можем сказать,

⁵ Малевич К.С. Неукротимые памятники // Искусство коммуны. 1919. 2 февраля. С. 2.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

что именно эти памятники являются для нас воплощением образов революции, не зря на выставках, посвященных искусству этого периода часто экспонируется сохранившаяся в нескольких экземплярах модель памятника Бакунину. В то же время такое соответствие репрезентации идеи созданному образу вовсе не явилось залогом успеха в глазах современников.

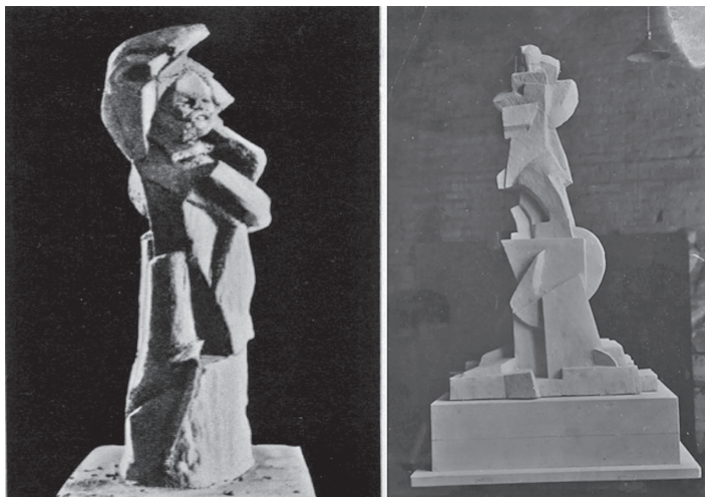


Рис. 6. Памятник Бакунину (Королев, 1919)

Памятник Бакунину, изображавшему его фигуру, подхваченную вихрем революции, был установлен летом 1919 г. на площади у Мясницких ворот, но официально открыт не был. По существующей версии, его открытию воспротивились московские рабочие, не оценившие новаторский стиль воплощения образа Бакунина. В итоге он был заколочен досками, которые постепенно растаскивались на дрова. Весной 1920 г. памятник разобрали. Луначарский в качестве виновника снятия памятника называет анархистов:

Если я не ошибаюсь, памятник сейчас же по открытии его был разрушен анархистами, так как при всей своей передовитости, анархисты не хотели потерпеть такого скульптурного «издевательства» над памятью своего вождя⁸,

⁸ Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М.: Искусство, 1982. С. 40.

а в воспоминаниях Бонч-Бруевича утверждается, что снятия памятника добивался лично В.И. Ленин⁹.



Рис. 7. Фотография и памятник Перовской (Гризелли, 1918)

Практически такая же судьба была уготована памятнику Софье Перовской работы И.О. Гризелли. Если в памятнике Бакунину некое портретное сходство угадывается, то этого нельзя сказать в отношении памятника Перовской. Обращаясь к сохранившейся фотографии Софьи Перовской, можно увидеть хрупкую, изящную, но довольно неприметную девушку, с мелкими чертами лица. Скульптор же представил ее в образе, напоминающем неукротимую львицу, изобразив скорее мятежный дух революционерки. «Мы увидели какую-то мощную львицу с громадной прической и жирной шеей», – писал в воспоминаниях скульптор Л.В. Шервуд [Шервуд 2021, с. 111]. Памятник Перовской в Петрограде удалось официально открыть, однако через три месяца он был разобран «по просьбе петроградских рабочих». По воспоминаниям Луначарского, требование незамедлительно снять памятник поступило уже в момент его открытия от присутствующего на мероприятии представителя отдела народного просвещения.

Соответствие воплощенного образа революционной идее, как и в случае с Бакуниным, не было оценено. Представители советской

⁹ Бонч-Бруевич В.Д. Воспоминания о Ленине. М.: Наука, 1969. С. 408.

элиты оказались приверженцами классического метода репрезентации, что, на наш взгляд, свидетельствует о некоей недооценке ими формальных методов типа кубизма и футуризма для воплощения духа революции. Именно такая форма была бы наиболее близка декларируемой революционерами идее о человеке-творце нового мира. Если говорить о двух вышеупомянутых памятниках, здесь, к тому же, содержание явно преобладало над формой и вполне можно говорить о репрезентации идеи, мастерски воплощенной с применением инновационных методов построения образа. Однако очевидно, что в данных случаях эксперименты скульпторов с поисками новой пластической формы зашли слишком далеко. Нужен был некий синтез, предполагавший классическое решение образа, но выраженное новым, отличным от всех существовавших ранее стилей языком. На наш взгляд, такое решение было предложено А.Т. Матвеевым.



Рис. 8. Памятник Карлу Марксу (Матвеев, 1918)

Полнофигурный памятник Карлу Марксу, установленный 7 ноября 1918 г. в Петрограде (рис. 8), продемонстрировал выверенный баланс классики с элементами кубизма, позволил скульптору, с одной стороны, работать крупными плоскостями и достигать высокого уровня обобщения и монументальности, а с другой стороны, придерживаться портретного сходства с моделью. Памятник не

лишен некоего символизма, но не в метафизической, а в материалистической коннотации. Фигура Маркса транслирует силу человеческой мысли, причем достигается такой эффект чисто пластическими методами. Матвеев использует диагональ, которая задается согнутой рукой Маркса, далее продолжается складкой сюртука и поддерживается разворотом головы и взглядом, устремленным вверх. Мысль Маркса направлена не внутрь себя, что характерно для скульптур в духе символизма, а вовне, на преобразование окружающего мира. Памятник, созданный Матвеевым, получил положительные оценки критиков и представителей власти, избежав при этом негативной реакции публики. Луначарский писал в воспоминаниях: «Чрезвычайно был... удачен памятник Карлу Марсу во весь рост, сделанный скульптором Матвеевым. К сожалению, он разбился»¹⁰.

Таким образом, в ходе реализации Декрета Совнаркома «О памятниках республики» для пропаганды новой материалистической идеологии советская власть сделала выбор в пользу классического метода репрезентации. Отказ от авангардного метода для создания значимых для революции образов, безусловно, имело под собой глубокие культурные корни. Дело тут не только в поверхностном навешивании ярлыков «буржуазности» и «декаданса» со стороны руководства революционного правительства произведениям, созданным в этой стилистике. Создание понятного, портретно-узнаваемого образа, за которым стоят соответствующие идеи, было основной задачей Ленинского плана. Для новой власти реализация декрета «О памятниках республики» была прежде всего «пропагандой», а не только творческим актом. Классический метод репрезентации, когда художник не является в полной мере творцом, а, в некотором смысле, лишь оформляет образ, созданный Творцом, был имманентен русскому идеалистическому сознанию. Луначарский, имея в виду создание памятников, писал:

Да, я протянул руку «левым», но пролетариат и крестьянство им руки не протянули. Наоборот, даже тогда, когда футуризм густо закроется революционностью, рабочий хватается революционность, но корчит гримасы от примеси футуризма¹¹.

Принимая во внимание особенности сознания целевой аудитории, на которую была направлена монументальная пропаганда, можно констатировать, что выбор властью классических методов

¹⁰ Луначарский А.В. Указ. соч. С. 40.

¹¹ Там же. С. 29.

репрезентации для пропаганды идей революции был исторически и культурно обусловленным и, как следствие, наиболее эффективным.

Следует при этом подчеркнуть, что выбор классического метода репрезентации вовсе не предполагал косности, ретроградности изобразительного языка. Предложенный Матвеевым синтез классического метода с актуальным языком формообразования, а также профессионально подобранные пластические решения для репрезентации транслируемой идеи, полностью отвечал задачам советской власти, с одной стороны, и предлагал дальнейший вектор развития советской скульптуры – с другой.

Литература

- Калугина 2013 – Калугина О.В. Русская скульптура серебряного века. М.: БуксМарт, 2013. 336 с.
- Павлюченков 1986 – Павлюченков А.С. Памятники революционной России. М.: Советская Россия, 1986. 112 с.
- Терновец 1963 – Терновец Б.Н. Избранные статьи. М.: Советский художник, 1963. 364 с.
- Толстой 2010 – Толстой В.П. (ред.) Художественная жизнь Советской России: 1917–1932. М.: Галарт, 2010. 419 с.
- Шервуд 2021 – Шервуд Л.В. Путь скульптора. СПб.: Союз писателей Петербурга, 2021. 431 с.
- Шклярская 2012 – Шклярская Я. Народ и памятник // Искусство. 2012. № 3 (582). С. 32–48.

References

- Kalugina, O.V. (2013), *Russkaya skul'ptura serebryanogo veka* [Russian sculpture of the Silver Age], BukSMart, Moscow, Russia.
- Pavlyuchenkov, A.S. (1986), *Pamyatniki revolyutsionnoi Rossii* [Monuments of revolutionary Russia], Sovetskaya Rossiya, Moscow, USSR.
- Ternovets, B.N. (1963), *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Sovetskii khudozhnik. Moscow, USSR.
- Tolstoy, V.P. (ed.) (2010), *Khudozhestvennaya zhizn' Sovetskoi Rossii: 1917–1932* [Artistic life of Soviet Russia 1917–1932], Galart, Moscow, Russia.
- Shervud, L.V. (2021), *Put' skul'ptora*. [The path of a sculptor], Soyuz pisatelei Peterburga, Saint Petersburg, Russia.
- Shklyarskaya, Ya. (2012), "People and monument", *Iskusstvo*, no. 3 (582), pp. 32–48.

Информация об авторе

Татьяна В. Козлова, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; Viartaspa01@gmail.com

Information about the author

Tatiana V. Kozlova, applicant, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bldg. 6, bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; Viartaspa01@gmail.com