

Ленинский план монументальной пропаганды: репрезентация идей революции в рамках стиля модерн на примере обелиска Свободы Н.А. Андреева

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 идей революции посредством возведения монументов. Монумент Советской конституции, открытый в канун первой годовщины Октября, был одним из первых в череде произведений, созданных в рамках этого проекта. В данной статье реконструируются этапы создания памятника, акцентируется внимание на сложносочиненной иконографии образа Свободы, созданного Н.А. Андреевым. Ретроспективно рассматриваются искусствоведческие оценки статуи Свободы Андреева, имевшие в советском искусствоведении тенденцию к трактовке образа в духе реализма. Проводится формально-стилистический анализ, позволяющий отнести произведение к стилю модерн. Обосновывается предположение о существовании комплекса причин, приведших к решению о сносе памятника в апреле 1941 г., к числу которых можно отнести политико-идеологические (смена парадигмы), художественные (несоответствие стилистики модерна задачам новой советской культуры), а также философские (несоответствие идеи «свободы», привнесенной большевиками из опыта Великой французской революции советскому общественному сознанию).

Ключевые слова: стиль, стилистика, памятник, монумент, обелиск, скульптура, модерн, символизм, академизм, неоклассика

Для цитирования: Козлова Т.В. Ленинский план монументальной пропаганды: репрезентация идей революции в рамках стиля модерн на примере обелиска Свободы Н.А. Андреева // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2026. № 3. С. 100–119. DOI: 10.28995/2073-6401-2026-3-100-119

Lenin's plan of monumental propaganda:
Representation of the ideas of the Revolution within
the framework of the Art Nouveau Style on the example
of the obelisk of Freedom by N.A. Andreev

Tatiana V. Kozlova

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

Abstract. The adoption of the Decree of the Council of People's Commissars "On the Monuments of the Republic" on April 12, 1918, set before artists the task of promoting the ideas of the revolution through the erection of monuments. The Monument to the Soviet Constitution, unveiled on the eve of the first anniversary of the October Revolution, was among the earliest works made under this project. This article reconstructs the stages of the monument's creation, with a focus on the complex iconography of the figure of Freedom designed by Nikolai Andreev. It offers a retrospective examination of art-historical assessments of Andreev's Statue of Freedom, which in Soviet scholarship tended toward an interpretation aligned with Realism. A formal stylistic analysis is undertaken, making it possible to attribute the work to the Art Nouveau style. The article substantiates the hypothesis that a combination of factors led to the decision to demolish the monument in April 1941, including political and ideological considerations (a paradigm shift), artistic factors (the incompatibility of the Art Nouveau stylistics with the aims of the new Soviet culture), and philosophical ones (the incongruity of the idea of "freedom", imported by the Bolsheviks from the experience of the Great French Revolution, with the Soviet public opinion).

Keywords: style, stylistics, monument, monolith, obelisk, sculpture, Art Nouveau, symbolism, academism, neoclassicism

For citation: Kozlova, T.V. (2026), "Lenin's plan of monumental propaganda: Representation of the ideas of the revolution within the framework of the Art Nouveau style on the example of the Obelisk of Freedom by N.A. Andreev", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 3, pp. 100–119, DOI: 10.28995/2073-6401-2026-3-100-119

12 апреля 1918 г. Совета народных комиссаров РСФСР был принят декрет «О памятниках республики». В нем, в частности, излагался план по пропаганде идей революции путем возведения памятников, впоследствии в историческом контексте получивший название «Ленинский план монументальной пропаганды». В реализации этого плана приняло участие как большинство зрелых

скульпторов, ранее работавших в общественном пространстве, так и творческой молодежи. Благодаря широкому участию художников в качестве прототипов памятников были представлены образцы всех существовавших на тот момент направлений и стилей, продемонстрировав наглядную картину состояния отечественной монументальной пластики. Одним из основных стилей, в котором работали уже состоявшиеся мастера русской скульптуры, являлся модерн.

На протяжении многих веков живописцы, скульпторы и архитекторы заимствовали у предшественников композиционные и пластические решения, комбинировали различные исторические стили, что нередко приводило к возникновению качественно новых художественных решений. Вся середина и вторая половина XIX в. прошла под эгидой эпохи «историзма», когда художники в лучшем случае творчески использовали наработки своих предшественников, а в худшем – просто копировали или «цитировали» различные исторические стили. Результатом этого опыта и его критики стало формирование нового большого стиля, получившим название модерн. По мнению выдающегося советского искусствоведа Д.В. Сарабьянова, модерн во многом был изобретен и сконструирован [Сарабьянов 2001, с. 40–41], что накладывало существенный отпечаток на произведения, создаваемые в рамках этой стилистики.

Характерным признаком произведения в стиле модерн является не прямое подражание большим историческим стилям, а стилизация с учетом новых принципов формообразования и смыслов. Последние задавались произведению самим художником, который при этом оставался главным «конструктором» формируемого образного решения. Памятники, созданные в стиле модерн, отличались цельностью скульптурной массы и отсутствием мелких деталей, что обеспечивало монументальность образа и позволяло придать произведению символическое звучание. Н.А. Андреев был признанным мастером этого стиля, создавшим в стилистике модерна многие свои произведения. Насколько приемы, характерные для этого стиля, оказались востребованы в новой социальной реальности, мы сможем судить в результате рассмотрения истории создания и сноса монумента Советской конституции, для которого Н.А. Андрееву было поручено выполнить скульптурную часть – статую Свободы.

Категория «свобода» была наиважнейшей для Великой французской революции. Еще в 1792 г. национальный конвент провозгласил молодую женщину во фригийском колпаке и с копьем в руках новым символом Французской республики, воплощавшим главный лозунг Великой французской революции – «Свобода, Ра-

венство, Братство». Самым ярким образом Свободы, рожденным под впечатлением от этого события, была вдохновенная «Свобода, зовущая народ» с исторического полотна Эжена Делакруа (Лувр, Париж, Франция, 1830). Французы рассматривали понятие «свобода» в коннотации античности, а именно как освобождение от рабства. Именно поэтому незаменимым атрибутом французской Свободы стал фригийский колпак, который получали древнеримские рабы-вольноотпущенники¹. В течение XIX в. символ свободы был персонифицирован и получил конкретное воплощение в собирательном образе простолюдинки Марианны, бюст которой во времена республиканского правления устанавливался во всех государственных учреждениях. Уже тогда художественное воплощение образа получило черты салонной скульптуры, растеряв свой романтично-революционный пафос. С 1969 г. образ Марианны было решено создавать с представительниц киноиндустрии, шоу-бизнеса и мира моды. Художественное воплощение «символа республики» окончательно приобрело черты натуралистичности, салонности и гламура.

Члены Правительства республики Советов во главе с В.И. Лениным рассматривали революционное движение во Франции в XVIII–XIX вв. как предтечу мировой революции, одним из этапов которой должна была стать свершившаяся революция в России, и разделяли его идеалы и лозунги. Представляется, что именно по аналогии с французской революцией на монумент Советской конституции было решено поместить изображение Свободы, которое являлось репрезентацией важнейшей идеи Октябрьской революции, заимствованной у французов – идеи освобождения от материального и духовного рабства и пропаганды ценностей эпохи Просвещения. Логично, что заказ на создание символического произведения доверили уже состоявшемуся скульптору — тому, кто прославился памятником Н.В. Гоголю и в своем творчестве убедительно показал склонность к символистской трактовке образа.

Монумент Советской конституции был открыт напротив здания Моссовета на бывшей площади Скобелева, получившей название Советской. Его возведение производилось в два этапа. 7 ноября 1918 г. торжественно открыли архитектурный памятник, представлявший из себя 26 метровый обелиск в египетском стиле (рис. 1), установленный на основание в виде классицистического грота [Куратова 1964, с. 19] (рис. 2). На основании монумента

¹ Фригийская шапка // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.

была обустроена трибуна для выступлений и размещен балкон с барельефами, оформленными советской символикой (рис. 3). По сути, уже архитектурная часть памятника, выполненная архитектором Д.П. Осиповым, была образцом эклектичного подхода, смешав в себе различные исторические ассоциации.



Рис. 1. Обелиск в египетском стиле



Рис. 2. Основание в виде гота

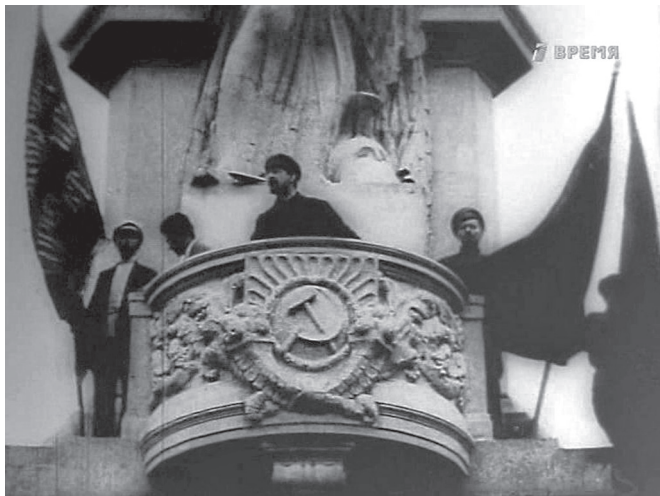


Рис. 3. Балкон с советской символикой



Рис. 4. Первоначальный вид монумента



Рис. 5. Вид монумента после 27 июля 1919 г.

Фигуру Свободы, созданную скульптором Андреевым, поместили на обелиск только 27 июля 1919 г.² (рис. 5). Изначально на этом месте находился щит с распространенной в первые после революции иконографией на тему «Смычка города с деревней» – она изображала пролетария и крестьянина, обращенных друг к другу в рукопожатии (рис. 4). В трех арках пьедестала размещались щиты с текстом первой Советской конституции – сначала деревянные, а позднее – бронзовые. Их в 1922 г. выполнил скульптор Б.В. Лавров. После дополнения памятника аллегорической фигурой для него стало также использоваться название «obelisk Свободы». Именно таким названием подписывались открытки с его изображением.

Возвращаясь к аллегорическому образу Свободы, которая должна была символизировать дух новой советской конституции, интересно отметить иконографическую подмену образа древнегреческой богини Свободы на использованный образ древнегреческой богини Победы. Дело в том, что богиня Свободы Элефтерия у древних греков существовала, но, во-первых, не занимала центрального места в мифологии, и, во-вторых, не имела определившегося образа и соответствующей атрибутики. Возможно это связано со специфическим понятием свободы в древнегреческом обществе, в основном имевшем коннотацию отпущенного на свободу раба.

² Известия. 1919. 26 июля.

Очевидно, что для свободных граждан Древней Греции такое понятие свободы не представляло собой базовой ценности.

Напротив, крылатая богиня Победы Ника, прилетавшая каждый раз в конце битвы на поле боя, была одним из наиболее желанных и почитаемых богинь для постоянно участвовавших в войнах древних греков. К тому же был широко известен прекрасный образ Ники Самофракийской, созданный около 190 лет до н. э. скульптором Пифокритом (рис. 6). Напрашивается вывод, что именно яркий образ древнегреческой богини Победы сделал ее прототипом богини Свободы для памятника Советской конституции. Однако представляется, что корни выбора скульптора в пользу иконографии богини Победы располагались намного глубже. Мы склонны предположить, что для общественного сознания в России, так же, как и для древних греков, этот образ не представлялся чем-то имманентным и значительным, поэтому художнику пришлось придать ему дополнительные коннотации. Так появилась иконография значимого для общественного сознания образа Победы и символические черты «девы, держащей небесную сферу» (рис. 7).



*Рис. 6. Ника Самофракийская
Авт. Пифокрит, ок. 190 лет до н. э.*



*Рис. 7. Статуя Свободы
Авт. Н.А. Андреев, 1919 г.*

Чтобы сделать наше предположение более убедительным, обратимся к статье в партийном издании, освещающей митинг по случаю установки статуи Свободы на монумент Советской конституции³. «Воскресенье было торжественным днем для московского пролетариата: он открывает первый советский памятник, символ своей победы», — начинает автор статью, посвященную этому событию. Далее приводятся речи выступивших⁴. Первым выступил Л.Б. Каменев⁵, который назвал монумент стрелой, направленной к небесам, и отметил, что

...впервые в истории воздвигается памятник, который своим стремлением ввысь показывает, как пролетариат направляет свои усилия к уничтожению гнета буржуазии, к разрушению старой, построенной на эксплуатации жизни.

Хотя в этом определении присутствует некое определение свободы в коннотации освобождения труда от эксплуатации капиталом, сама статуя Свободы в речи не упоминается.

В следующем выступлении П.Г. Смидович⁶ делает упор на идею мировой революции:

Я говорю здесь, у камня мировой пролетарской революции. Я называю его камнем не только русской революции, но и мировой, так как те слова, которые начертаны на нем, являются выражением воли не только русского, но и всемирного пролетариата.

Далее оратор разъясняет важность Советской конституции в борьбе за свободу мирового пролетариата: «Конституция светит всему миру в его борьбе за уничтожение старой власти, за свободу». И в завершении речи оратор называет монумент «камнем победы»: «Этот камень призыв к победе, к окончанию решительной схватки».

В речи наркома Просвещения Луначарского, как и в предыдущих выступлениях, акцент делается на архитектурной части памятника без упоминания статуи Свободы:

³ Известия. 1919. 29 июля.

⁴ Там же.

⁵ Лев Борисович Каменев — председатель Моссовета (1918–1926)

⁶ Пётр Гермогенович Смидович — советский партийный и государственный деятель. На митинге выступал как представитель Российской коммунистической партии (РКП).

Здесь, в центре Москвы, перед зданием Совета мы представляем взорам мира гранитный кристалл, символизирующий стремление пролетариата вперед. Советская Конституция, помещенная здесь внизу, – основной кристалл, вокруг которого сложится новый, солнечный порядок.

В этой фразе звучит намек не только на солярную символику обелиска, но и на произведение «Город солнца» Томазо Кампанеллы, благодаря которому у Ленина (по воспоминаниям Луначарского. – Т. К.), возникла сама идея плана монументальной пропаганды. Удивительно, но упоминания статуи Свободы, ради размещения которой на обелиске Осипова был собран митинг, нет ни в одном из выступлений. С нашей точки зрения этот факт говорит о том, что сама идея свободы не была самодостаточной не только для создавшего ее скульптора, но даже для членов Российской коммунистической партии и революционного правительства, несмотря на декларируемую ими приверженность лозунгам и ценностям Великой французской революции. Для них куда важнее представлялось стремление пролетариата «вперед» или «ввысь», идея мировой революции и ценность образа победы.

Несмотря на отсутствие внимания со стороны выступающих, результат воплощения образа Свободы с художественной точки зрения получился достаточно впечатляющим, хотя оценки творения Андреева в советском искусствоведении не были однозначными. Интересно, что они менялись с течением времени, постепенно приближаясь к трактовке памятника в духе реализма. Приведем некоторые из них, представив исторический срез из искусствоведческой литературы разных периодов.

Один из ранних отзывов находим в очерке 1920 г. «Художественная Москва»:

Наиболее значительный памятник трехлетия мы оставляем на конец. Стройный обелиск врезался в серое московское небо; величавая фигура женщины с поднятой рукою; памятник выдержан в обще-академических, может быть, формах, не имеет в себе ничего «новаторского», напоминает роковым образом иные совсем нехудожественные домислы Запада, хотя бы пресловутую фигуру «Свободы» у Нью-Йоркской гавани, но в общем вполне соответствует своему великому назначению – звать к свету, вверх, вперед проходящих по улицам и погруженных в будничные заботы граждан Москвы. Вставая над Тверской неожиданно и остро, окруженный зданиями одинаковой архитектуры и окрашенными (в 1919 году) в один очень приятный цвет, памятник, открытый в два приема (obelisk – ко дню первого

юбилея октябрьских дней, статуя на несколько месяцев позже), является бесспорным приобретением Москвы [Сидоров 1920, с. 568].

Высокая оценка работы Н. Андреева и Д. Осипова дана и В.П. Толстым в 1961 г.:

Стремление к символично-аллегорическим решениям можно наблюдать во многих произведениях тех лет: и в поэзии, и в скульптуре, и в праздничных уличных панно, и в плакате. Наиболее ярко и совершенно искания символического образа Революции на основе традиционных классических образов воплотились в статуе Свободы, созданной скульптором Н. Андреевым в 1920 году для обелиска первой советской Конституции, на площади перед зданием Моссовета (архитектор Д. Осипов). При всей традиционности образа статуя Свободы, четко вырисовывающаяся на фоне стройного архитектурного обелиска, полна подлинной патетики и монументальности. В выразительном силуэте и смелом жесте призывно поднятой руки, в непринужденной и свободной постановке фигуры, в крупных, красиво ниспадающих складках ее одежды, скульптору с большой пластической силой удалось выразить свой замысел, создав живой реалистически полнокровный и прекрасный образ, олицетворяющий собой торжество свободы, завоеванной революционным народом [Толстой 1961, с. 10–12].

В 1987 г. в монографии, посвященной творчеству Н.А. Андреева, Л.П. Трифонова писала в том же ключе:

Скульптор решил воплотить идею свободы в виде прекрасной стройной женщины. Подход был традиционным, ведущим свое начало из глубин веков и давшим бесконечное множество аллегорических изображений». Далее Трифонова противопоставляет предыдущие работы скульптора, в которых он нередко прибегал к стилизации, со статуей свободы, в которой, по ее мнению, этот подход преодолен. «Художник идет от натуры, смотря на нее не сквозь призму искусства античности, а открыто, свободно... Статуя – это образ живой, полнокровный, непосредственно обращенный к чувствам и мыслям зрителей, воздействующий всем своим неповторимым эмоциональным строем. В статуе Свободы немногословность, суровая скупость пластического языка, высокая степень обобщения, резкости и напряженность форм. И если прежде, преследуя подобную цель, Андреев приходил к стилизации, то теперь эта цель была достигнута. И достигнута именно благодаря отказу от предвзятости подхода, благодаря совершенно самостоятельному, подлинно творческому раскрытию натуры [Трифонова 1987, с 3–36].

В этих трех описаниях, похожих на первый взгляд друг на друга, дается по сути различная искусствоведческая оценка памятника. Первый критик говорит об обще-академическом воплощении образа, подчеркивая лишь, что фигура женщины «величавая». Толстой, казалось бы, отмечает символично-аллегорическое решение, способное привнести ощущение патетики и монументальности образа, что являлось характерным для нео-классицистических произведений в рамках стиля модерн. Но в конечном счете заявляет о «живом, реалистическом полнокровном образе», очевидно пытаясь если не включить, то приблизить решение Андреева к трактовке «социалистического реализма», уже ставшего на тот момент идеологемой. Этот шаг в конечном итоге делает Трифонова, утверждая, что все стилизаторские приемы в этом произведении Андреева преодолены и образ Свободы вполне реалистический.

Такие оценки, по нашему мнению, не вполне соответствуют действительности. Неслучайно Луначарский, давая оценку статуе Свободы писал:

Обелиск, сделанный т. Андреевым (на площади Московского Совета), прост и довольно приятен, но, во всяком случае, не этой ласточке принести с собой настоящую весну [Луначарский 1967, с. 71].

Попробуем найти причины, по которым нарком просвещения не счел представленный Андреевым памятник образцом пролетарского искусства, заодно опровергнув оценку Луначарского касательно простоты созданного художественного образа. Для этого абстрагируемся от советских идеологов и проведем иконографический и формальный анализ произведения Андреева.

Символично-аллегорическое решение скульптурной части монумента, безусловно, отсылает нас к классицизму. Но это не пустое и формальное подражание памятникам классицизма в стиле позднего академизма, а творческая переработка, именно стилизация воспроизводимой натуры с помощью приемов античного искусства и архаики. Первое, на что обращаешь внимание в трактовке образа – это условность понятия «крылатая богиня», примененного к фигуре Свободы. В отличие от статуи Ники, у которой крылья являются частью тела и во многом определяют динамику ее образа, крылья, а вернее крыло у статуи Свободы стилизованное. Оно изображено на плоскости обелиска в виде барельефа и не является частью самой фигуры. Такое изображение крыла с формальной точки зрения вызывает ассоциации с барельефами Ассирии и широко распространенной иконографии человека-быка Шеду (рис. 8). Шеду имели магическую охранительную функцию, а их пространственный

образ складывался из двух последовательных проекций на массу каменного блока: спереди и сбоку. Если выступающая из каменного блока голова, тело и ноги этого мифологического существа обычно выполнялись в технике горельефа, то изображения крыльев часто представляли собой низкопрофильный барельеф. Изображение крыла у статуи Свободы Андреева еще более условное. Крыло полностью отчуждено от фигуры и изображено в профиль, в то время как фигура расположена фронтально. Зритель понимает, что крылья у Свободы как бы есть, но они символичны.

*Рис. 8. Крылатые быки Шеду
из дворца Саргона II
Древняя Месопотамия*



*Рис. 9. Статуя Августа из Прима-Порты
Последняя четверть I века до н. э.*

Рис. 10. Статуя Древнегреческой
музы астрономии Урании
Римская копия
по греческому оригиналу
IV в. до н. э.



Поза, в которой изображена фигура Свободы, отсылает нас к древнеримским памятникам, например, к статуе Августа из Прима-Порты (рис. 9). Для этой позы, получившей название *adlocutio*, характерен контрапост и вытянутая вперед и вверх рука, вследствие чего создаваемый образ приобретает динамику и определенный пафос. В древнем Риме *adlocutio* обычно применялась для изображения военачальника или императора, держащего речь перед большим собранием. В воздетой вверх руке Свободы чувствуется и определенное влияние упоминаемого выше произведения Эжена Делакруа, и горельефа «Выступление добровольцев 1792 года» («Марсельеза». Ф. Рюд. Arc de triomphe de l'Étoile, Париж, 1792). Однако в произведении Андреева поза несколько модифицирована – взгляд и жест Свободы не направлены на воображаемую аудиторию с целью привлечения внимания и не зовут за собой на штурм баррикад, они устремлены в небо. Причину такой постановки руки и головы раскрывает другой символ, использованный Андреевым. Это сфера, расположенная в левой руке Свободы.

Иконография девы, держащей небесную сферу, уходит корнями к древнегреческому изображению музы астрономии Урании (рис. 10), а впоследствии широко используется в произведениях художников-символистов, начиная с прерафаэлитов и заканчивая нашими соотечественниками, например, художником Чюрленисом. Считается, что сфера в символизме означает мировой универсум, так что использование Андреевым этого символа в композиции может транслировать какую-то глобальную идею, например, идею

мировой революции. Также возможно, что художник использовал небесную сферу, пытаясь связать символистский посыл образа Свободы с архитектурной частью памятника в форме обелиска, который, как известно, рассматривался в древнем Египте как символ солнца. Как для художника-символиста сфера для Андреева безусловно имела глубокий смысл, и данный вопрос требует дополнительного исследования.

Голова статуи Свободы (рис. 12), решенная с высокой степенью обобщения, приобретает монументальный строй благодаря пластическому языку, характерному для скульптур восточной архаики (рис. 11). Античная туника, спадающая многочисленными и прекрасно проработанными складками, в которую облачена Свобода Андреева, безусловно заимствована у древнегреческих статуй. Однако на одной из сохранившихся фотографий мы можем заметить небольшую деталь – шнур, завязанный на узел под грудью богини. Этот узел выглядит очень натуралистично, что являлось бы полным диссонансом для античной статуи. Этой маленькой деталью художник, возможно, утверждает, что статуя Свободы-Победы-Урании не имеет отношения к сомну древнегреческих богинь и муз, а является художественной стилизацией, воплощающей дух свободы Советской конституции.



Рис. 11. Голова быка Шеду



Рис. 12. Голова статуи Свободы

Безусловно такое сложносочиненное эклектичное произведение, со смешением пластических техник и образов и целиком построенное на использовании символов и стилизаций, отнести к «простым»

образам реалистической ориентации не представляется возможным. Будет вполне правомерно охарактеризовать его как, в основном, неоклассицистическое произведение в рамках стиля модерн с использованием символистско-аллегорической трактовки.

Можно предположить, что стилистическое решение памятника, относящееся к предыдущей эпохе модерна, по сути, чуждое пролетарской культуре, сыграло не последнюю роль в принятии решения о его сносе. В отличие, например, от памятника Гоголю того же скульптора Андреева, который в стилистике модерна талантливо выразил сложный внутренний мир писателя и двойственность его таланта [Калугина 2013, с. 123], монумент Советской конституции имел идеологическое значение, а новые идеи должны были выражаться новым пластическим языком и быть четко артикулированы.

Существовала, конечно, и другая причина для сноса обелиска Свободы – принятие в 1936 г. новой сталинской редакции Советской конституции. Сменилась идеологическая парадигма, а центрально расположенный памятник олицетворял идеалы уходящей, пусть и очень короткой, эпохи. В этой связи невозможно себе представить, чтобы монумент Советской конституции можно было бы приспособить под изменившуюся парадигму путем замены текста из старой конституции на новую. Монумент прочно ассоциировался с первой советской конституцией и наполнить его новым содержанием было бы невозможно. В какой-то мере можно утверждать, что монумент Советской конституции так и не смог стать Памятником – власть не была заинтересована в том, чтобы хранить память об «отживших» идеологических установках.



Рис. 13. Вид монумента 21 апреля 1941 г.

Монумент Советской конституции был взорван в ночь с 20 по 21 апреля 1941 г. (рис. 13). При всей кажущейся популярности памятника – а он широко изображался на обложках журналов, путеводителях по Москве, марках, открытках и т. д.⁷, не складывается впечатления, что Советская власть пыталась провести подготовку населения к сносу памятника. Средства массовой информации в этот период широко обсуждают реконструкцию Советской площади, перенос зданий, озеленение⁸, но дискуссии о причинах сноса памятника найти не удалось. В некоторых современных публикациях (без достаточной доказательной базы) предполагается, что памятник был снесен из-за аварийного состояния [Рогачев 2017]. Насколько эта информация соответствует действительности, судить сложно. По крайней мере на изображениях конца 30-х гг. видимых повреждений монумента не просматривается. Материалы, из которых был возведен памятник, предполагали его долговечность – сам обелиск был собран из кирпича, а фигура отлита из бетона с добавлением гранитной крошки [Виноградов 1939, с. 34], что оказалось очень прочным материалом. Голова статуи смогла уцелеть даже после взрыва, она хранится в запасниках Государственной Третьяковской галереи (рис. 14).



Рис. 14. Голова статуи Свободы на выставке
«17/37. Советская скульптура. Взлет» 2023 г.

⁷ Обширный иллюстративный материал, подтверждающий данное утверждение, собран на Интернет-ресурсе. URL: <https://karuchin.livejournal.com/339378.html#cutid1>

⁸ Например, данные вопросы обсуждаются в статье «Создание сквера на Советской площади», где о сносе памятника даже не упомянуто // Правда. 1941. 24 апр.

Выскажем предположение, что власти не было необходимости вести интенсивную агитационную работу по поводу снесения обелиска Свободы, потому что он так и остался для народа чужеродным символом, привнесенным в Россию ветром Великой французской революции. Вместе с окончанием проекта «мировая революция» для власти он стал не нужен и даже опасен, а у народа существовали другие символы и идеалы. Поэтому снос монумента Советской конституции прошел практически незаметно в рамках реконструкции Советской площади.

Таким образом, несмотря на все усилия скульптора, значимый художественный образ Андрееву, с нашей точки зрения, создать не удалось. Возможно главная причина неудачи художника заключалась в том, что этот образ изначально не был имманентен русскому общественному сознанию. С точки зрения содержания он был собран из смыслов, не всегда представляющих для него ценность, а с точки зрения формы сконструирован при помощи устаревших приемов, характерных для стиля модерн и не отвечающих мироощущению нового исторического этапа. Неудача, которую автор памятника претерпел в деле реализации проекта, стала одной из причин его сноса в апреле 1941 г.

Еще одной причиной, безусловно, была смена идеологической парадигмы. Идеи о неизбежности «мировой революции» не оправдали себя и стали опасными, и в новых политических условиях нужно было удалить артефакты, пропагандирующие устаревшие идеологические установки. На наш взгляд, пример монумента Советской конституции наглядно демонстрирует, что важнейшим для создания значимого монументального произведения, которым априори должен быть общественный памятник, является точное попадание в художественный образ, вызывающий отклик в общественном сознании и соответствующий как по форме, так и по смыслу тому времени, в которое данное художественное произведение создается. При всех несомненных художественных достоинствах, отнести обелиск Свободы к таким произведениям не представляется возможным.

Литература

- Виноградов 1939 – *Виноградов Н.Д.* Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве // Искусство. 1939. № 1. С. 32–49.
- Калугина 2013 – *Калугина О.В.* Русская скульптура Серебряного века. М.: Букмарт, 2013. 334 с.
- Куратова 1964 – *Куратова И.А.* Советская скульптура: краткий очерк государственного суверенитета. М.: Искусство, 1964. 289 с.

- Луначарский 1967 – *Луначарский А.В.* Советское государство и искусство // Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве: В 2 т. Т. 2. М., 1967. С. 69–85.
- Рогачев 2017 – *Рогачёв А.* Проспекты советской Москвы: История реконструкции главных улиц города: 1935–1990. М.: Litres, 2017.
- Сарабьянов 2001 – *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.
- Сидоров 1920 – *Сидоров А.А.* Художественная Москва // Красная Москва. 1917–1920. М.: Изд. Моссовета, 1920.
- Толстой 1961 – *Толстой В.П.* Ленинский план монументальной пропаганды в действии. М.: Изд. Академии художеств СССР, 1961. 55 с.
- Трифонов 1987 – *Трифонова Л.П.* Николай Андреевич Андреев. Л.: Художник РСФСР, 1987. 94 с.

References

- Kalugina, O.V. (2013), *Russkaya skul'ptura Serebryanogo veka* [Russian Sculpture of the Silver Age], Bukmart, Moscow, Russia.
- Kuratova, I.A. (1964), *Sovetskaya skul'ptura: kratkii ocherk gosudarstvennogo suvereniteta* [Soviet Sculpture: A Brief Sketch of State Sovereignty], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Lunacharsky, A.V. (1967), "The Soviet State and Art", Lunacharsky, A.V., *Ob izobrazitel'nom iskusstve* [On Fine Arts], in 2 vols., vol. 2, Moscow, USSR, pp. 69–85.
- Rogachev, A. (2017), *Prospekty sovetskoi Moskvy. Istoriya rekonstruktsii glavnykh ulits goroda. 1935–1990* [Avenues of Soviet Moscow. History of Reconstruction of the City's Main Streets. 1935–1990], Litres, Moscow, Russia.
- Sarab'yanov, D.V. (2001), *Modern. Istoriya stilya* [Art Nouveau. History of the Style], Galart, Moscow, Russia.
- Sidorov, A.A. (1920), "Artistic Moscow", *Krasnaya Moskva, 1917–1920* [Red Moscow, 1917–1920], Izd. Mossovet, Moscow, USSR.
- Tolstoy, V.P. (1961), *Leninskii plan monumental'noi propagandy v deistvii* [Lenin's Plan of Monumental Propaganda in Action], Izd. Akademii Khudozhestv SSSR, Moscow, USSR.
- Trifonova, L.P. (1987), *Nikolai Andreevich Andreev*, Khudozhnik RSFSR, Leningrad, USSR.
- Vinogradov, N.D. (1939), "Memoirs of Monumental Propaganda in Moscow", *Iskusstvo*, no. 1, pp. 32–49.

Информация об авторе

Татьяна В. Козлова, 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, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6/6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; Viartaspa01@gmail.com