

**Грибосова-Гребнева Елена Владимировна**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Россия, Москва, Ломоносовский проспект, 27-4. 119992. [gribosova-grebneva@yandex.ru](mailto:gribosova-grebneva@yandex.ru)

**Gribosova-Grebneva, Elena Vladimirovna**, PhD in Art History, researcher. Lomonosov Moscow State University, Lomonosovskii pr., 24-7, 119992 Moscow, Russian Federation. [gribosova-grebneva@yandex.ru](mailto:gribosova-grebneva@yandex.ru)

## МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА НЮ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ 1920–1930-Х ГОДОВ: ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ

## METAMORPHOSES OF NUDE ART IN THE RUSSIAN SCULPTURE IN THE 1920S AND 1930S: DIALOGUE WITH THE CLASSICS

**Аннотация.** Статья посвящена изучению проблемы репрезентации жанра ню в отечественной скульптуре 1920–1930-х гг. с привлечением монументальных и станковых произведений. Автор впервые всесторонне раскрывает особенности и закономерности обращения мастеров разных поколений к плодотворному диалогу с классическим наследием, подчеркивает важность творческой интерпретации античных и ренессансных памятников в советской скульптуре указанного периода. Основные положения статьи касаются стилистических и социально-исторических аспектов использования мотива обнаженной натуры отечественными скульпторами, обнаружения глубинной связи ключевых тем и образов советского искусства с западноевропейской классикой предшествующих эпох. Стилиевой диапазон анализируемых памятников включает в себя такие тенденции, как академизм, реализм, импрессионизм, кубизм и их разнообразные промежуточные варианты. Подробно рассматриваются различные способы адаптации пластического воплощения мужского и женского обнаженного тела в ходе раскрытия наиболее популярной в советской культуре спортивной и трудовой тематики. В результате проделанного в статье анализа конкретных примеров из творческой практики Сергея Коненкова, Владимира Домогацкого, Бориса Королева, Веры Мухиной, Матвея Манисера, Сарры Лебедевой, Беатрисы Сандомирской, Ивана Шадра, Александра Златовратского, Виктора Синайского, Веры Исаевой, Марии Страховской и других мастеров сделаны выводы о том, что несмотря на постепенно усиливающееся в 1930-е гг. идеологическое вытеснение жанра ню с официального поля советского искусства, он неизменно находит различные убедительные способы для своей реализации, привлекая в союзники мировую скульптурную классику и претерпевая при этом неожиданные образно-сюжетные метаморфозы.

**Ключевые слова:** отечественная скульптура; искусство 1920-х–1930-х гг.; жанр ню; обнаженная натура; советская культура; скульптурная классика античности и Ренессанса.

**Abstract.** In the paper, the author explored the representation of nude art in the Russian sculpture of the 1920s and 1930s on the example of a number of monumental and small-size works. The author is the first to provide a comprehensive analysis of the features and regularities in the works of sculptors from different generations, who had a productive dialogue with Classical heritage, and to emphasize the importance of creative interpretations of Classical and Renaissance monuments by the Soviet sculptors of the period. The main points of the paper concern the stylistic and socio-historical aspects of the nude motifs employed by Russian sculptors; focus on revealing the deep-going connections between the key themes and images in Soviet art and the West-European classics of the past epochs. The stylistic range of the monuments under consideration embraces such trends as Academism, Realism, Impressionism, Cubism, and their intermediary forms. The author paid special attention to the various sculptural representations of male and female nude bodies from the point of the subjects of sports and labor that were particularly popular in Soviet culture. On the basis of the analysis of specific works of such masters as Sergei Kononkov, Vladimir Domogatsky, Boris Korolev, Vera Mukhina, Matvei Maniser, Sarra Lebedeva, Beatrisa Sandomirskaya, Ivan Shadr, Alexander Zlatovratsky, Victor Sinaisky, Vera Isaeva, Maria Strakhovskaya, and the others, the conclusions presented in the article make it clear that despite the gradual ideological blotting out (which intensified in the 1930s) from the official Soviet art-scene, the nude art invariably found convincing forms to exist by appealing to the world classics of sculpture, while were undergoing unexpected metamorphoses in imagery and plots.

**Keywords:** Russian sculpture; art of the 1920s and 1930s; nude art; nude bodies; Soviet culture; classical sculpture of the antiquity and Renaissance.

В отечественной скульптуре 1920-х – 1930-х гг. репрезентация жанра ню была подвержена интересным, неоднозначным и порой неожиданным метаморфозам в рамках того увлеченного диалога, который она вела с классическим наследием и, прежде всего, с античными и ренессансными образцами. Если в 1920-е гг. нередко имела место прямая или слабо скрытая интерпретация известных классических памятников, то на протяжении 1930-х гг. диалог с классикой хотя и сделался более сложным и опосредованным, но при этом все равно оставался не менее активным и напряженным.

Обращение к жанру обнаженной натуры началось в советское время уже на рубеже 1910-х – 1920-х гг. в ходе реализации «Плана монументальной пропаганды». Одним из примеров тому служит работа учившейся в Петербургской академии худо-

жеств у Беклемишева и Залемана Марии Страховской «Эскиз памятника Спартаку в Москве» 1918–1922 гг. (гипс, ГГГ). Здесь автор как бы «напрямую» задействует язык эллинистической пластики, что в контексте искусства первых десятилетий XX в. может восприниматься как проявление неоклассицизма. При этом из тематического арсенала западноевропейского искусства Страховская активно привлекает мотив так называемой «героической наготы» [5, с. 200], о которой писал в свое время английский историк искусства Кеннет Кларк. Фигура отличается энергичным поворотом торса, эскалацией мускулатуры. В работе очевидны также моменты целомудренной трактовки мужского обнаженного тела, связанной с героико-революционным назначением памятника, поэтому живот Спартака тщательно прикрыт свисающим с правой руки плащом.

Помимо реализации Плана монументальной пропаганды, во многом способствовавшего в первые годы советской власти развитию отечественной скульптуры, другим положительным в этом процессе фактором стало открытие в Москве в 1923 г. Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки (СХВ). Из числа украсившего выставочные павильоны скульптурного убранства особенно выделялись работы Коненкова. Так, в оформлении входа главного павильона СХВ он использовал фигуру Кариатиды, в которой по-прежнему оставался в пределах развития народно-метафорической линии своей дореволюционной деревянной скульптуры, которой сделал как бы легкую «прививку» античной пластики.

Гораздо больший отход от фольклорно-примитивизирующей тенденции в сторону антикизирующего, опять же эллинистически динамичного и наполненного скульптурного объема Коненков демонстрирует в созданной для той же выставки работе «Текстильщица» 1923 г. (Илл. 1). В ней как бы отчетливо вспоминая о подчеркивающей упругие формы тела влажной драпировке «Ники Самофракийской», он весьма опосредованно намекает на успехи оживающей после революции текстильной промышленности, обильно укутывая в ткань фигуру модели (как нередко интерпретировали эту вещь в советской литературе). Однако покровы одежды здесь весьма условны, так как, внимательно следуя античному принципу использования именно влажной плотно облегающей драпировки, Коненков лишь дополнительно подчеркивает изгибы и формы крепкого и массивного женского тела. Кроме того, эта работа опосредованно отсылает нас и к образу античной кариатиды, что будет актуально и для ряда других последующих вещей.

Помимо всего сказанного, «Текстильщица» Коненкова масштабно отмечает устойчиво развивающийся в эти годы интерес к подчеркнuto статуарным мотивам при раскрытии уже чистой темы ню, о чем свидетельствуют, например, работы ленинградских скульпторов, учеников А. Т. Матвеева — Ивана Классепа и Виктора Синайского. Речь идет о произведении Классепа «Женщина с кувшином. Этуд» (1920–1924, гипс, ГРМ) и Синайского «Обнаженная» (1922, дерево, ГРМ). Если в первом случае мы находим в большей мере приметы учебного постановочного этюда, нацеленного на постижение довольно обобщенного сопряжения анатомических объемов, то во второй работе мы видим пример тонкой романтически бережной стилизации в духе присущего античной пластике спокойного перетекания классически плотных объемов, но с заметной оглядкой на удлиненные пропорции модерна.

В целом, в приведенных работах мотив женской обнаженной природы развивался достаточно традиционно и естественно и лишь в статуе Коненкова был очень опосредованно связан с насущными запросами времени и конкретного заказа. Зато в иных случаях мотив чаще всего мужской обнаженной природы (как это уже отчасти звучало у Страховской) привлекался для аккумуляции актуальных образно-патетических смыслов и задач эпохи.

Характерные и выразительные в плане диалога с классикой индивидуальные концепции стилевых поисков в жанре ню предлагали представители Общества русских скульпторов (ОРС). Прежде всего, здесь уместно обратиться к творчеству его первого председателя Владимира Домогацкого на примере его работы «Амазонка» (1924, ГРМ). По мнению искусствоведа и критика А. В. Бакушинского, Домогацкий проделал к середине 1920-х гг. «интересную и очень показательную эволюцию», связанную с «путем формального преодоления распыленной, дематериализованной светотенью импрессионистической массы через собиранье ее в крепкую скульптурную форму». И далее Бакушинский справедливо пишет, что «это путь от Трубецкого и Волнухина, первых учителей, к полной творческой и формальной самостоятельности» [1, с. 198]. Анализируя «Амазонку» Домогацкого, где скульптор с присущей ему рациональностью сознательно имитирует как бы фрагмент античного мрамора с мягко выявленным рельефом обнаженной женской фигуры, мы понимаем, что он осуществляет некий очевидный возврат к неоклассицистической линии русской пластики, отчетливо сформулированной еще до революции, скажем, в творчестве Коненкова. Примером тому может служить работа Коненкова

«Торс» (1913, мрамор, ГТГ). Очень похожими на него, идущими от стилистики модерна плавными линиями силуэта очерчен и аналогичный по своей глубинной укорененности в античной скульптурной классике, но более камерный по размеру «Торс», исполненный Домогацким (1926, мрамор, ГТГ). В данном случае Домогацкий выступает как последовательный адепт Коненкова, который, по верному мнению Бакушинского, «взял на себя и выполнил почти титаническую задачу. Он повернул русскую скульптуру от импрессионизма к новой концепции — от культуры впечатления к культуре выразительности и полноты пластической формы» [1, с. 201].

Оценивая место и роль Домогацкого в процессе пластических поисков 1920-х гг., можно вспомнить справедливое мнение историка искусства и художественного критика А. А. Федорова-Давыдова, который склонен рассматривать его творчество в пределах «тенденции к синтетическому упрощению и реализму» как «мирного процесса “академизирования”». В совершенно оправданном представлении критика Домогацкий предстает как «один из наиболее культурных, но и традиционных скульпторов», который «не был захвачен левыми направлениями, но естественно шел, отправляясь от импрессионизма» [8, с. 197].



Илл. 1. Сергей Тимофеевич Коненков. Текстильщица. 1923. Дерево, гипс. Государственная Третьяковская галерея, Москва



**Илл. 2. Борис Данилович Королев. Женский торс. 1927. Дерево. Государственная Третьяковская галерея, Москва**

В отличие от Домогацкого, скульптором, бывшим активно захваченным левыми направлениями, предстает Борис Королев, проделавший в этой связи гораздо более существенную и динамичную эволюцию от своего скульптурного кубизма начала 1920-х гг. до реалистически решенных портретных бюстов конца десятилетия. При этом одним из важных и неотъемлемых разделов его творчества в 1920-е гг. оказывается жанр ню. Поэтому интересные значимые метаморфозы скульптурные образы Королева претерпевают и в тех случаях, когда он работает с конкретной женской моделью. И здесь, по мнению Федорова-Давыдова, скульптор положительно продвигается к «неореализму "монументального" порядка, восходящего в конечном счете к Майолю» [8, с. 198]. Наглядным свидетельством тому служит работа Королева «Женщина за прической» (1924, мрамор, ГРМ).

Рассматривая в хронологической последовательности подобные вещи, мы можем заметить, как скульптор постепенно освобождается от экспрессивной «нервности» и несколько импрессионистически суетливой подвижности формы собственных более ранних опытов и переходит к созданию убедительных в своей мягкой наполненности объемов, отчетливо напоминающих простые и проникновенные акты Майоля. Если в данной работе Борис Королев стремится уловить в телах реальных натурщиц отзвуки безупречно гармоничной плоти античной Венеры, то в другой скульптуре он демонстрирует неожиданное как бы развоплощающее отношение к античной пластике. Речь идет об его работе «Женский торс» 1927 г. (Илл. 2). Если подходить к этому произведению сугубо формально, то можно усмотреть в нем почти что прямые цитатные отсылки к двум хрестоматийно известным античным памятникам: это восходящая к Праксителю «Афродита Хвошинского» (III в. до н.э., мрамор, ГМИИ) и имеющий отсылки к Аполлонию Афинскому «Бельведерский торс» середины I в. до н.э. (Илл. 3).

Получившийся в работе Королева несколько странный сюжетно-пластический симбиоз двух данных вещей, вероятно, послужил поводом для весьма прямолинейного и резковатого отзыва Бакушинского о подобных произведениях, который сообщает нам, что Королев «желает уйти от рыхлости и аморфно-

сти своей скульптурной массы, обращаясь к натурализму, к внешнему копированию пластических признаков индивидуальной вещи. Таков его "Торс" в дереве. Это еще не искусство, не полное художественное преобразование предмета. "Торс" — пока кусок сырого "мяса". Королеву предстоит преодолеть этот последний этап перед выходом к подлинному реализму» [1, с. 211].

Такая оценка не лишена некоторой доли критической прозорливости, поскольку данная работа Королева, в силу уже самого мотива оказываясь в тесном контексте античных источников, воспринимается, скорее, как несколько полемичное, а не безусловно апологетическое производное от античной обнаженной модели. В этой связи те качества «подлинного реализма», к которому ранее призывал Королева Бакушинский, скульптор демонстрирует в своей работе «Сидящая женщина. (Портрет жены)» (1925, дерево, ГРМ). Освобождаясь в подобных вещах от конкретных античных реминисценций, Королев, в целом, выходит в данных работах на высокий уровень классически-гармоничного синтезирующего обобщения.

Наряду с Королевым в своем обращении к жанру ню выразительно и полномерно выявляет скульптурный объем видный в 1920-е гг. ученик и последователь Коненкова Александр Златовратский (Златоврацкий), успевший в конце 1890-х — начале 1900-х гг. поучиться не только у Коненкова в Москве, но и у Залемана и Беклемишева в Петербурге, а в начале 1910-х гг. в Париже в мастерских Майоля, Бурделя и Бернара. О творческом усвоении подобных уроков свидетельствуют такие его работы, как, например, «Давид» (1926, мрамор, ГРМ) и «Девушка из березы» (1925, дерево, ГТГ).

Интересно отметить, что в первой из них еще присутствует обращение к библейской тематике, раскрытой средствами жанра ню, что уже довольно скоро станет абсолютно невозможным по причине, как известно, атеистически настроенной коммунистической идеологии в Советской России. Кроме того, творчески апеллируя к знаменитому «Давиду» Донателло (1430-е, бронза, Национальный музей Барджелло, Флоренция), Златовратский тоже склонен убедительно подчеркивать еще несколько «пухловатую» подростковую грацию фигуры и мягкое выражение лица модели.



**Илл. 3. Бельведерский торс. Середина I в. до н. э. Мрамор. Музеи Ватикана**

Вторая из двух названных работ московского мастера, являясь как бы пластической антигезой голубкинской «Березки» 1927 г., вполне подтверждает безупречно верную характеристику Бакушинского о том, что «материальные и объемные задачи современной скульптуры здесь поставлены и разрешены спокойно, ясно и убедительно» [1, с. 202]. Кроме того, опосредованно выраженный в «Девушке» Златовратского тот тип женской наготы, который Кларк выделял как тип Венеры Растительной или Венеры Naturalis — Венеры Природной [5, с. 88], находит отражение и в других образцах отечественной скульптуры 1920-х гг.

Подобные тенденции заметно смягчают к середине 1920-х гг. пластику работ и фанатично преданной поначалу скульптурной системе кубизма Беатрисы Сандомирской, что наглядно выражено в таких ее вещах, как «Обнаженная женская фигура» (1925, дерево, ГТГ) и «Материнство. Чернозем» (1929, дерево, ГРМ). Если в первом из названных произведений еще слегка присутствует кубистически высекающая форму пластическая стереометрия объемов, то второе являет исчерпывающий в своей полноте образ Плодородия или Венеры Растительной, словно синтезирующий в себе мифологически смысловую ипостась Венеры и Флоры, а заодно метафорически передающий своими скульптурными объемами «бутристость» и «комковатость» земляной стихии: не случайно дополнительное название этой работы — «Чернозем».

По сути тем же, что и у Сандомирской, образно-пластическим закономерностям подчиняется и произведение одной из талантливых учениц Матвеева Веры Исаевой, тоже много и успешно работавшей в дереве. Так, исполненная ею «Обнаженная» (1928, дерево, ГРМ) частично отсылает нас к образу как бы брутально решенной кариатиды, поддерживающей некие условные блоки архитектурной конструкции. Дополнительно стоит обозначить и черты некоторой архаичной идолоподобной примитивизации в подобной скульптуре Исаевой.

В свою очередь, неожиданным диалогом с ренессансной скульптурной классикой отмечена композиция из двух обнаженных фигур — сидящей и стоящей — в произведении Клавдии Деминой, которая также училась у Матвеева, а затем была экспонентом московского общества «4 искусства» и членом ленинградского объединения «Круг художников». Речь идет об ее вещи «Этюд» 1926 г. (Илл. 4).

По-матвеевски плавно прорабатывая перетекающие друг в друга объемы стоящей и полулежащей женских фигур, Демина убедительно передает пластические закономерности проявления более активной и более спокойной по движению позы, намечая в этой несложной, на первый взгляд, композиции какую-то таинственную телесную драматургию. Не случайно созданная ею скульптурная сцена вызывает неожиданные пластические ассоциации с известной мраморной группой Микеланджело «Пьета» (1498–1499, Собор Св. Петра в Риме). Такое неожиданное, на первый взгляд, сравнение в очередной раз убеждает нас в том, сколь глубоко была укоренена в классической культуре ваяния скульптурная практика Матвеева и его учеников, нацеленная на бережное выявление плавных силуэтов обнаженной модели и передачу символически окрашенных тонких и сложных душевных состояний. При этом, как мы только что убедились, важным акцентом в их творческой практике стал жанр обнаженной натуры. А по поводу его претворения почти во всех случаях оказываются уместны слова Кларка о том, что «классический дух выражается не в следовании канонам, ... но в признании самоценности и спокойного величия телесной природы» [5, с. 196].

Переходя к ситуации 1930-х гг., необходимо отметить, что опосредованное отражение темы обнаженной натуры в это время присутствует чаще всего в спортивных мотивах, которые выступают в качестве удобного «камуфляжа» жанра ню в Сталинскую эпоху. Примером тому могут служить скульптурные бронзовые работы Матвея Манизера для станции метро «Площадь Революции», такие как, например, «Девушка с диском» 1936–1939 гг.

Кроме того, в 1930-е гг. мотивы обнаженной натуры в скульптуре претерпевали значимые метаморфозы и в рамках плодотворного сотрудничества архитекторов, скульпторов и живо-



Илл. 4. Клавдия Петровна Демина. Этюд. 1926. Дерево. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

писцев при создании советских павильонов на Международных выставках в Париже 1937 г. и Нью-Йорке в 1939 г. В этой связи показателен эскиз проекта архитектора Бориса Иофана для Павильона СССР на упомянутой парижской выставке. Он изначально был задуман, как известно, в качестве павильона-постаменты для огромной скульптуры преимущественно обнаженных и лишь слегка задрапированных рабочего и колхозницы, автором идеи которой был, по-видимому, сам архитектор. Однако позднее Вера Мухина писала: «В порядке развития предложенной мне темы мною внесено было много изменений. Торжественную поступь я превратила в всепогружающий порыв...» [цит. по: 4, с. 150].

Сравнение гипсового эскиза (1936, гипс, ГРМ) и окончательного варианта композиции Мухиной наглядно демонстрирует процесс постепенного как бы все более тщательного «одевания» фигур. Так, если в эскизе верхние части торсов рабочего и колхозницы выглядят еще как будто обнаженными благодаря ненавязчивому эффекту словно сильно «прилипающих» к телу одежды, то в итоговом решении одежда предстает уже абсолютно очевидной. Интересно отметить, что искусствовед и критик Л. Бредихина не без оснований усмотрела в этой группе проявление «парного андрогина нового поколения», когда «пол декларативен и декоративен. Он не обязателен». По ее справедливому мнению, «в работе Мухиной собственно власть репрезентирует себя, и средний род, как наиболее унифицирующий, ее абсолютно устраивает. Известно, что в первом варианте рабочий и колхозница были обнажены и тщательно задрапированы, чтобы скрыть половые различия (то есть их отсутствие). Затем вдохновенных пупсов одели — пол костюмировали. Но и костюмированность остается подозрительной. “Зачем этот шарф?” — допытывается у Мухиной приемная комиссия. А самые подозрительные в складках стальной юбки находят профиль Троцкого» [3, с. 176].

Наряду с выставочным павильоном Иофана и Мухиной, не менее показательным оказался и другой советский проект — это Павильон СССР на Международной выставке в Нью-Йор-



Илл. 5. Матвей Генрихович Манизер. Рабочий. 1930. Бронза. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ке 1939 г. архитекторов Б. Иофана и К. Алабяна. В отличие от предыдущего сильно вытянутого в плане этот павильон имел компактную подковообразную планировку с открытым амфитеатром античного типа в центральной части, перед которым был расположен высокий пилон-постамент, несущий полуобнаженную статую рабочего со звездой, исполненную скульптором Вячеславом Андреевым.

В конкурсе на создание венчающей павильон статуи рабочего принимал участие и Иван Шадра, который предложил собственные решения, запечатленные в бронзовых моделях: «Рабочий со звездой и знаменем» (1937–1939, ГТГ) и «Девушка с факелом» (1937, ГТГ). Учитывая опыт Мухиной, он также прибегает к ритмической поддержке фигуры рабочего извилистым силуэтом развевающегося за его спиной знамени, которое, правда, располагает не горизонтально, а вертикально, подчеркивая основную ритмическую доминанту самого павильона. В исполненной им фигуре девушки за балансирующее включение в преобладающий вертикализм архитектурной композиции «альтернативной» горизонтальной ритмики «отвечает» отлетающий подол юбки и стелющийся по ветру язык пламени. Интересно отметить, что так же, как и в эскизной модели Мухиной для ее

«Рабочего и колхозницы», в моделях Шадрова возникает ощущение известной «неопределенности» в процессе обнажения или одевания фигур. Предполагаемая в верхних частях их торсов одежда еще как будто сильнее, чем у Мухиной, «прилипает» к телу, так что в итоге практически теряет свои очертания и сливается с гладкой телесной поверхностью.

В целом, если иметь в виду характерный мотив стремительного движения вперед, сверх активно присутствующий в «Рабочем и колхознице» Веры Мухиной и хорошо заметный в фигурах Ивана Шадрова, то можно сказать, что, как и в ряде других отечественных монументов, они апеллируют к известному образцу ранней античной классики — скульптурной композиции «Тираноборцы Гармодий и Аристоклитон» работы Крития и Гесиода IV в. до н.э. Так более или менее опосредованное привлечение подобных образцов свидетельствует об увлеченных поисках эталонных исторических образных прецедентов характерной и даже неотъемлемой для такого рода советских скульптур героико-романтической патетики. К тому же их динамически усиленный победный пафос позволяет провести пластические аналогии и с известной эллинистической статуей «Ника Самофракийская» III–II вв. до н.э. из Лувра. Хотя, конечно же, полнота воплощения мотива особой вдохновенной окрыленности и словно парящего устремления вперед остается в статуе Ники практически непревзойденной.

Возвращаясь к советскому павильону на выставке в Нью-Йорке, нужно сказать, что, в отличие от модели Шадрова, утвержденное решение В. Андреева, младшего брата и ученика скульптора Николая Андреева, оказалось предпочтительным, скорее всего, в силу отчетливой переклички с нью-йоркской статуей «Свободы», что воспринималось как уместная образная параллель. К тому же, учитывая ее программно утверждаемый монументальный вертикализм, стоит отметить, что истоки подобных статуарных решений, предложенных И. Шадром и В. Андреевым, можно усмотреть в таких более ранних вещах, как исполненный М. Манисером «Рабочий» 1930 г. (Илл. 5) и «Эскиз памятника Освобожденному труду в Москве» Б. Королева (1932, гипс, ГРМ). А данные произведения, в свою очередь, изначально восходят, как это отчасти парадоксально, отчасти закономерно, к римским императорским статуям триумфаторов-полководцев, обращающихся с речью к внимающим подданным, свидетельством чему может служить статуя Октавиана Августа из Прима Порто (20-е гг. н.э., мрамор, Ватикан). Кроме того, определенные пластические аналогии возникают у названных советских вещей и с другой античной статуей — «Эфеб с Антикитеры» (Илл. 6).

Так аберрация античных образов оборачивается визуально-скульптурной фиксацией новой советской мифологии, связанной с темой окрашенного пафосным героическим усилием трудового процесса. Кроме того, предпринятая в работе Королева высокая степень экспрессивно-пластического абстрагирования от природы позволяет говорить о синтетически органичном соединении опыта импрессионистической лепки с конструктивно-кубистической организацией в распределении объемов, что, в свою очередь, свидетельствует о, возможно, парадоксальном скульптурном синтезе импрессионизма и кубизма в его работах 1930-х гг.

Использованный в статуях Манисера и Королева мотив полуобнаженной мужской фигуры, в которой римская императорская тога словно заменяется на рабочую униформу, отчасти прослеживается в исключительно популярных статуях на ту же тему. Речь идет, прежде всего, о произведениях Георгия Мотовилова «Металлург» (1936, бронза, ГТГ). Данная работа отличается существенной оглядкой на античную скульптурную классику с присущей ей контрапостной постановкой фигуры и внимательной лепкой практически обнаженного торса, рельеф которого не скрывают легко намеченные очертания словно «растворяющейся» на теле майки. В целом, это произведение вполне убедительно передает характерную для того времени тотальную романтизацию труда и физически усовершенствованный телесный образ человека эпохи.

В близком ключе развивается тема героя советского трудового фронта и в скульптуре Шадрова «Рабочий с молотом» (1936, бронза, ГТГ). Но в отличие от предыдущего образца здесь

проявляется характерное для Шадра стремление к барочной подвижности фигуры, что в какой-то мере позволяет соотносить эту работу с восходящей к Леохару (любимый скульптор Александра Македонского) статуей «Аполлон Бельведерский» (около 330–320 г. до н.э., мрамор, Музеи Ватикана). Вместе с тем как бы сразу аналогично и антонимично «уподобляясь» античному образцу, облаченный в кепку и рабочий костюм (опять же странно «растворяющийся» на поверхности тела в верхней части фигуры) персонаж Шадра словно превращается в новоявленную икону мужской красоты и доблести советской эпохи.

Наглядно выраженный в советской скульптуре 1930-х гг. пафос труда и спорта позволяет вспомнить обоснованные рассуждения американского исследователя спортивного феномена в СССР Майка О'Махоуни: «Рост производительности труда теоретически позволял выделять больше времени на досуг, который в свою очередь использовался для дальнейшего развития потенциальных возможностей, ведущих к повышению производительности. В этом контексте образ физкультурника стал символизировать слияние труда и досуга. Таким образом, широкое пропагандистское звучание приобрел тезис о том, что участие в грандиозных трудовых свершениях 1930-х гг. — это нечто не только идеологически верное, но также радостное и интересное. Поверили ли в это широкие массы, остается неясным. Что не вызывает сомнений, так это первостепенное значение фигуры спортсмена как архетипического образа новой советской героики» [7, с. 163–164].

С подобными смысловыми ракурсами наглядно соотносятся спортивные образы Матвея Манизера и его жены Елены Янсон-Манизер, несущие, на первый взгляд, все необходимые признаки явно выраженной гендерной, а не отвлеченно-усредненной телесности. Примером тому может служить, в первую очередь, работа Манизера «Дискобол» (1927, 1935), знаменитая уже тем, что это практически самая ранняя парковая скульптура



Илл. 6. Эфеб с Антикитеры. 340-е гг. до н. э. Бронза. Национальный археологический музей, Афины



Илл. 7. Елена Александровна Янсон-Манизер. Метательница диска. 1937–1938. Фарфор. Станция метро «Динамо», Москва

ра спортивной тематики сталинского времени. Изначально созданная в виде небольшой гипсовой модели в 1927 г. еще до открытия ЦПКиО имени С. М. Кирова в Ленинграде и имени А. М. Горького в Москве, она в 1935 г. была установлена в обоих парках в размере двух с половиной метров высотой. Выраженная в статуе «Дискобола» концентрированная пружинная энергия тела, максимально напрягшегося перед решающим броском, убедительно передает момент сосредоточенного спортивного акта благодаря великолепному знанию пластической анатомии, которое демонстрирует скульптор. Вместе с тем, в статуе есть что-то холодное и угрожающе-отторгающее, что оказывается присуще практически всем скульптурам Манизера, особенно спортивной тематики, и очевидно отличает их от образцов античной скульптурной классики (как, например, статуя Мирона «Дискобол» V в. до н.э.), которая, безусловно, питает подобные произведения.

По сравнению с работой Манизера, казалось бы, качествами чуть более мягкого и пластически легкого решения во многом благодаря обращению к женской модели отмечены произведения на ту же тему метания диска Янсон-Манизер, также исполненные для парковых целей (1934) и дополненные для оформления московской станции метро «Динамо» (Илл. 7). Однако в них, как это ни парадоксально, присутствует та «принципиальная антиженственность», которую искусствовед и литератор А. Боровский справедливо отмечал по поводу «многих хрестоматийных женских образов 1930-х гг., этих новых социалистических советских Венер» [2, с. 21]. Интересно отметить, что в своей трактовке фигуры, предельно открытой окружающему пространству, Янсон-Манизер апеллирует не столько к статуе Мирона, что было бы вполне естественно, учитывая аналогичный спортивный мотив, сколько к знаменитому «Посейдону с мыса Артемисион» V в. до н.э. (Илл. 8).

Наряду с названными примерами античного ваияния устойчивым образцом для многих художественных решений 1930-х гг. была легендарная «Венера Милосская» (около 100 г. до н.э., мрамор, Лувр). Так, живописец Александр Самохвалов во многих своих «девушках» откровенно гиперболизирует телесную силу и полнокровность «Советской Венеры», одновременно как бы заслоняя этим новым образным «напором» основополагающий для данного античного памятника статус величественной женственности и неспешной отточенной грации. Например, в его акварели «Перед душем. Из серии «Девушки метростроя»» (1935, ГРМ), несмотря на внешне спокойную позу, самохваловская метростроевка угрожающе наступательна и как бы насто-



Илл. 8. Посейдон с мыса Артемисион. 460–450 гг. до н.э. Бронза. Национальный археологический музей, Афины

роженно нервна в своем резком повороте головы, решительно заломленной за спину правой руке, небрежно приспущенном на бедрах массиве рабочей робы.

В близком к показанному у Самохвалова образно-стилевому срезу, но с заметно большей долей сдержанной по эмоционально-пластическому напряжению антиквизации, выявляет похожий мотив нью-московский скульптор армянского происхождения Григорий Кепинов, учившийся сначала в Санкт-Петербургской Академии художеств у Гинцбурга, а затем в мастерских Родена и Трубецкого. В данном случае речь идет о его произведении «Женский торс» 1934 г. (Илл. 9). Зарекомендовав себя как хороший мастер станковой и монументально-декоративной скульптуры, он особенно предпочитал работать в жанре портрета, о чем косвенно свидетельствует повышенное авторское внимание к высеканию тяжеловесно грубоватого в своем упрямо-волевом выражении лица модели его «Торса». Меткую характеристику произведениям Кепинова дал в свое время искусствовед М. Нейман: «Художнику присуща углубленность портретных характеристик в соединении с обобщенной прора-

боткой формы и строго построенной конструкцией. Годами выработывается он в свою «натуру», варьируя материал, угол зрения, отыскивая новые типические особенности» [6, с. 90].

В близком «Торсу» Кепинова духе выстраивается и пластика уже полнофигурной скульптуры ленинградского скульптора Абрама Браиловского, что видно на примере его работы «Физкультурница после плавания» 1935 г. (Илл. 10). Сюжетно-тематическое сходство двух данных произведений определяет еще и тот нюанс, что, мысленно дорисовывая жест отсутствующих в торсе Кепинова рук обнаженной женской фигуры, мы можем предположить сжимаемое ими полотенце или мочалку, а потому вся ситуация, несмотря на отсылки к пластической условности античного торса, также напоминает о вполне конкретном процессе обтирания или натирания тела в ходе принятия оздоровительных водных процедур. А смысловая подоплека подобного мотива говорит о том, что в статуях советских физкультурниц-пловчих или просто закаляющихся досужих купальщиц как бы тщательно скрывается неистребимый образ древней Афродиты, согласно мифологии, родившейся и вышедшей из пены морской.



Илл. 9. Григорий Иванович Кепинов. Женский торс. 1934. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Кроме того, несмотря на, казалось бы, более выраженную внешнюю связь торса Кепинова с образцами античной пластики и соответственно более укорененную в спортивных реалиях своего времени «Физкультурницу» Браиловского, в их формально-пластической реализации происходит и нечто прямо противоположное. Так, в лепке фигуры у Браиловского и трактовке ее движения, как это ни странно на первый взгляд, мы обнаруживаем гораздо больше импульсов, идущих от неспешной и гармонично выверенной грации Венеры Милосской, нежели в заметно динамичном и пластически конкретизированном в духе визуальных запросов Сталинской эпохи «Торсе» Кепинова.

В этом смысле интересную образно-актуальную «поправку» античного источника мы находим и в несколько позднее исполненной «Физкультурнице» М. Манизера (1947, бронза, ГТГ). Казалось бы, занятая совершенно конкретным упражнением для тренировки мышц плеча, скульптурная модель Манизера во многом ощутимо напоминает известную статую Поликлета «Диадумен», датированную около 430 г. до н.э. Созданный античным мастером образ юноши-атлета, увенчивающего себя победной повязкой (диадемой), как бы получает неожиданное женское «перевоплощение» в работе советского скульптора, который демонстрирует тонкую пластическую интерпретацию бессмертного древнего памятника. Интересно

также отметить, что здесь оказываются близки не только сугубо пластические мотивы, но и размерные параметры данных скульптур, вращающиеся вокруг высоты 180 сантиметров, что отражает устойчивые античные представления о гармоничном каноне человеческого роста и пропорций фигуры.

Следует подчеркнуть, что, хотя в статуарных скульптурах обнаженных и полуобнаженных спортсменов и спортсменов советские мастера в значительной степени стремились, по образцу своих античных предшественников, передать физическую красоту и совершенство человеческого тела, они все равно были преимущественно нацелены на идеологически необходимую визуализацию повседневной и повсеместной спортивной деятельности в Стране Советов, призванной воспитать сильных и выносливых тружеников и защитников Отечества.

В отличие от вышеприведенных решений, гораздо более тонкий по смыслу и пластике образный мир разворачивается в исполненных в жанре ню работах Сарры Лебедевой, которая была, безусловно, одним из выдающихся скульпторов, работавших преимущественно в станковой пластике. Много-



Илл. 10. Абрам Аронович Браиловский. Физкультурница после плавания. 1935. Гипс тонированный. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



численная серия ее обнаженных 1930-х гг. в основном представляет собой самозабвенно вылепленные небольшие обнаженные акты, порой лишь очень формально относящиеся к актуальной спортивной тематике, но зато глубоко связанные с античной скульптурной классикой. Интересный тому пример можно найти в ее работе «Женская фигура (Обнаженная в платочке)» (1930, гипс, ГТГ). Сравнивая ее с бронзовой греческой фигуркой девушки около 400 г. до н.э., мы замечаем отчетливые аналогии, которые прослеживаются в подходе к пластическому раскрытию жизненно убедительных особенностей обнаженной женской модели, основанном на гармоничном сочетании необходимой степени обобщения и конкретизации формы. К тому же неожиданный жанрово-смысловой ракурс сообщает и той, и другой работе характерный головной убор, и там, и там обеспечивающий узнаваемую отсылку к определенным антропологическим приметам и модным аксессуарам эпохи.

Таким образом, мы видим, что в отечественной скульптурной практике 1920-х – 1930-х гг. постепенно вытесняемый с официального поля советского искусства жанр ню действительно претерпевает сложные и порой неожиданные визуальные и семантические метаморфозы. Несмотря на усиливавшиеся к середине 1930-х гг. неблагоприятные тенденции идеологического свойства, заведомо окрашенные негативно-ханжеским отношением к изображению обнаженного тела, мастера упорно стремятся найти различные «легитимные» поводы для своих убедительных творческих решений. И в этом их стремлении неизменно надежную поддержку оказывает мировая скульптурная классика, созданная преимущественно в античной Греции и ренессансной Италии. А предпринятый отечественными ваятелями активный и плодотворный диалог с ней становится одним из залогов качественной состоятельности и высокой жизнеспособности их произведений, полностью заявляющих о себе независимо от преходящих конъюнктурных веяний эпохи.

#### Список литературы:

1. Бакушинский А. В. Современная русская скульптура // Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М.: Советский художник, 1981. С. 194–213.
2. Боровский А. Венера Советская // Альманах. Вып. 182. СПб: Palace Editions, 2007. С. 9–26.
3. Бредихина Л. М. Креатуры женского (о специфике женской идентичности в России) // Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков. Каталог выставки / Под общ. ред. Л. И. Иовлевой. М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 2002. С. 174–180.
4. Воронов Н. В. Вера Мухина. М.: «Изобразительное искусство», 1989. 336 с.
5. Кларк К. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. СПб: «Азбука-классика», 2004. 480 с.
6. Нейман М. Две бригады скульпторов // Искусство. 1935. № 6. С. 87–116.
7. О'Махоуни М. Спорт в СССР: физическая культура — визуальная культура. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 293 с.
8. Федоров-Давыдов А. Скульптура // Печать и Революция. 1917–1927. Книга седьмая. М.: Государственное издательство, 1927. С. 183–201.

#### References:

- Bakushinskii A.V. *Issledovania i stat'i (Researches and Articles)*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1981, pp. 194–213. (in Russian)
- Borovskii A. *Venera Sovetskaia (Soviet Venus)*. *Al'manah (Almanac)*. Issue 182. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2007, pp. 9–26. (in Russian)
- Bredihina L. M. *Kreatury zhenskogo (o spetsifike zhenskoj identichnosti v Rossii) (Female Creations (on the Specifics of Female Identity in Russia))*. *Iskusstvo zhenskogo roda. Zhenshchiny-khudozhnitsy v Rossii 15–20 vekov (Female Art. Female Artists in Russia in the 15th–20th Centuries)*. *Exhibition catalog*. Moscow, The State Tretyakov Gallery Publ., 2002, pp. 174–180. (in Russian)
- Clark K. *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York, Princeton University Publ., 1956. 458 p.
- Fedorov-Davidov A. *Skul'ptura (Sculpture)*. *Pechat' i Revoliutsia. 1917–1927 (Press and Revolution. 1917–1927)*. *The seventh book*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1927, pp. 183–201. (in Russian)
- Neiman M. *Dve brigadi skul'ptorov (Two Teams of Sculptors)*. *Iskusstvo (Art)*, 1935, no. 6, pp. 87–116. (in Russian)
- O'Mahony M. *Sport in the USSR*. London, Reaktion Books Publ., 2006. 293 p.
- Voronov N.V. *Vera Mukhina*. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1989. 336 p. (in Russian)