

## АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ И МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЕ РОССИИ XX ВЕКА

© 2011 И.В.Портнова, Н.Н.Коршунова

Российский университет дружбы народов. Москва

Статья поступила в редакцию 17.10.2011

Статья посвящена анималистическому образу XX века в монументальной скульптуре и монументально-декоративном искусстве, с его особенностями развития в России. Обращается внимание на концепцию животных в памятниках, парках скульптур, в которых образ животного приобрел новую функцию, которая связана с пленэром окружающей среды.

*Ключевые слова:* животные, памятники, всадник, монументальная скульптура, синтез искусства, парк скульптуры, фасады зданий, живопись в форме.

В XX веке получила широкое распространение монументальная и монументально-декоративная скульптура, включающая в свои композиции изображение животных. Обращение к этой области скульптуры было обусловлено высоким общественным авторитетом монументального искусства. Монументально-декоративная скульптура, вследствие необходимости благоустройства городского окружения, стала ориентироваться на художественную организацию среды, жизнедеятельность человека, что определило ее эстетические качества. Ее значимость сильно возросла. Строительство общественных зданий, зон отдыха – парков, садов, зоопарков требовало соответствующего оформления. Тогда четко определилась пространствообразующая функция скульптуры, ее стилевые принципы. Широкое поле деятельности открылось для скульпторов-анималистов. Образ животного в большой скульптуре встречался и ранее. XIX век отмечен памятниками, изображающими человека и животных, преимущественно лошадей. Тема всадника получила известный резонанс в искусстве того времени, однако не была широко интерпретирована. Напротив, в XX веке разнообразные животные, включая лошадей, стали частью многих монументальных и монументально-декоративных композиций.

В большом количестве работ выделяются три группы произведений: памятники животным, анималистическая скульптура, украшающая фасады зданий и парковая скульптура. Анималистический памятник имел распространение в европейском и русском искусстве. Это монументы разным зверям – лошадям, собакам, быкам, обезьянам и другим представителям звериного мира. Постановка па-

мятника во многом определялась его мемориальным характером, заключающем в себе нравственно-этическое значение. Монументы ставились в честь какого-либо события, в котором участвовали животные, как свидетельство признания человеком его роли в развитии науки, спорта, сельского хозяйства и т.д. Как справедливо писала ученый-зоопсихолог Н.Н.Ладыгина-Котс: эти «скульптурные и архитектурные сооружения в разных точках земного шара напоминают о событиях трагических и горьких, о мужестве четвероногих и пернатых, о пользе, принесенной ими человеку, и о его долге перед миром живой природы»<sup>1</sup>.

Таков памятник собаке в Петербурге возле здания Института экспериментальной медицины (И.Ф.Беспалов, 1935, бронза), памятники лошадям – «Макагону» перед зданием конно-спортивной школы в Москве (1954), «Квадрату» у конного завода в городе Одинцово (1970-е), «Абсенту» (1975 Луговской конный завод), «Анилину» (1969, Кубань, конный завод «Восход», все – Э.Н.Гиляров, бронза), монумент лося в Мончегорске (Б.Воробьев, 1958, бронза), памятник обезьяне в Сухуми (Г.Н.Рухадзе, 1977, бронза) и другие. Памятники, исполненные в разное время и разными авторами схожи в одном – в стилистике изобразительного языка, отмеченного стремлением скульпторов дать достоверную трактовку строения и фактуры изображаемых животных. Своей стройностью, детальностью проработки они напоминают анималистическую скульптуру XIX века. Это видение живой природы было обусловлено желанием мастеров не просто увековечить образ животного, а конкретного героя. Таковы памятники лошадям: «Абсенту», «Квадрату», «Макагону», «Анилину» – знаменитым представителям орловской и ахалтекинской пород, вошедшие в историю как известные производители и рекордсмены. Животные изображены в натуральную величину в

<sup>0</sup> Портнова Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектуры и градостроительства. E-mail: [irinaportnova@mail.ru](mailto:irinaportnova@mail.ru)

Коршунова Наталья Николаевна, кандидат архитектуры, старший преподаватель кафедры архитектуры и градостроительства. E-mail: [89166886979@mail.ru](mailto:89166886979@mail.ru)

<sup>1</sup> Ладыгина-Котс Н.Н. Отчет зоопсихологической лаборатории при Дарвиновском музее. – М: 1921.

позах стоя или замедленного движения. Их пластичные, изящные фигуры, поднятые на высоком постаменте, хорошо воспринимаются в окружающем пространстве. Изображая лошадь, скульптор Э.Н.Гиляров ориентировался на аналогичные памятники XIX века, возможно произведения Н.Либериша, который работал над «коннозаводским» образом в монументальной скульптуре. В станковой пластике над этой темой трудился Е.Лансере. Иметь наглядную возможность судить о формах и типах лошадей – такова задача «коннозаводского портрета», которая в полной мере была решена мастерами второй половины XIX века. Гиляров продолжил линию портретной трактовки животного. Изображая конкретную лошадь, он характеризовал ее породу. В этом аспекте работал И.Ф.Беспалов. Известна его скульптура знаменитой собаки академика И.П.Павлова в Петербурге. Скульптура заключала в себе общечеловеческий смысл. На цилиндрическом пьедестале скульптор представил четыре рельефа с изображением эпизодов экспериментальной работы с собаками, которые сопровождаются текстами самого Павлова. Собака, восседающая на вершине постамент, отличается достоверностью изображения. Бронзовая скульптура животного проработана в пластике, она ощутима в объеме, воспринимается с разных точек зрения. В этой скульптуре ощутимо тяготение художника к станковой форме с ее наглядностью и конкретностью образов. Размеры, постамент и стилистика фигуры, кажется, повторяли однажды найденные решения. Схожая трактовка наблюдается в памятнике обезьяне Г.Н.Рухадзе, находящегося на территории Сухумского обезьяньего питомника. Скульптор изобразил гамадрила по имени «Муррей», выступающего вожаком стаи. В том случае, когда художники не ставили своей задачей отобразить индивидуальное сходство того или иного зверя, они были более раскованы в своих пластических решениях. Например, памятник лосю Б.Воробьева на площади в Мончегорске интерпретирован в другом ключе. Величественная фигура зверя с ветвистыми рогами и красивой мускулатурой возвышается на гранитном основании-постаменте, форма которого стала ниже, а фигура лося увеличилась в масштабах. Образная сторона памятника выражена ярче, композиция интереснее. Казалось бы, что может быть примечательного в фигуре стоящего животного. Воробьев нашел выразительный силуэт в постановке модели. Со всех ракурсов обращает на себя внимание поднятая вверх голова лося с четко очерченными рогами на высокой пластично изогнутой шее. Его длинные стройные ноги несут крепкое туловище. Благодаря пластичному изгибу форм животного скульптура кажется подвижной, передающей динамику самих скульптурно очерченных масс. Природная форма гранита естест-

венных очертаний сочетается с не менее живописной конфигурацией силуэта животного. Натурное восприятие образа здесь объединяется с удачно найденными лапидарными, целостными формами. Фигура лося воспринимается неким поэтичным символом заповедного леса.

Монументальная скульптура по своей природе, в которой выше степень обобщения и концентрация силуэта, четче выражены декоративные черты, призвана решать художественные задачи с меньшей мерой индивидуализации образа. Однако, изначально, в самом процессе работы скульптор-монументалист обращается к формам станковой пластики. По этому поводу высказывался Гельман на Всесоюзном совещании скульпторов в МОСХ-е (1940): «Станковая пластика предшествует монументальной не только в процессе общеисторического развития скульптуры, но и в каждом отдельном случае возникновения монументально-пластического образа. Этот последний проходит так сказать, через станковую стадию, а она-то именно и решает вопрос о качестве будущего монументального произведения, о его реалистическом качестве. Я имею в виду этюды с натуры. <...> В этом смысле я понимаю тезис А.Т.Матвеева о станковизме, как о лучшей школе для скульптора-монументалиста. Работая в небольших размерах, пользуясь при этом вплотную натурой, скульптор находит нужные ему весовые отношения, характер фигуры т.д. Претворяя эти этюды в монументальную композицию, художник уже не удовлетворится голой схемой, не забудет о пластической специфике создаваемого образа»<sup>2</sup>.

Памятники животным подтверждают мысль исследователя. Натурные, достоверно трактованные, они являют синтез станковых и монументальных черт. Анималист Д.Горлов отдавал приоритет монументальным формам. В письме Стулову он отмечал: «Монументальные формы не выдумывают, их нельзя делать вообще. Их порождает пространство (конкретное, в котором они должны жить) и с чувством этим рождаются»<sup>3</sup>. Пластическая специфика монументально-декоративной скульптуры, как известно, предполагает еще наличие декоративных качеств: «В самом сочетании «монументально-декоративная скульптура» кроется тонкая взаимосвязь смыслов. Декоративность – свойство, заключенное в самой вещи и качественно представляющее ее (фактура, цвет, обобщение образа и условная его трактовка, композиционная и пластическая выразительность и др.), в этом тандеме понимается шире и раскрывается в связи с задачами

<sup>2</sup> Стенограмма Всесоюзного совещания скульпторов. Утреннее заседание. 28 ноября 1940 // РГАЛИ. Ф.2943, оп. 1, е.х. 2097. – С. 4.

<sup>3</sup> Письма Горлова Дмитрия Владимировича Стулову И.К. 26 июня 1972 – 14 мая 1977 // РГАЛ.И. Ф.3234, е.х.109. – С.6.

монументального искусства. Здесь в расчет вступают многие дополнительные параметры решения произведения: масштаб, удаленность от зрителя идейная символика, соотношенность различных материалов, вступающих во взаимодействие, место в ансамбле с другими видами искусства и характер включения в пространственную среду. В данном случае декоративность выступает как важнейший организующий фактор в синтезе искусств, являясь неотъемлемым качеством сбалансированности частей и достижения общей гармонии»<sup>4</sup> – писал П.П.Козоренко. Проблема синтеза искусств в монументально-декоративной скульптуре на протяжении всего XX столетия была поставлена в центр внимания архитекторов и скульпторов. В материалах 1936 года первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев говорилось: «Великая героическая эпоха, которую мы переживаем, требует от искусства больших синтетических образов, подлинно монументальных, то есть способных воплощать великие идеи и воздействовать на широкие массы, на миллионы людей. Искания этого монументального искусства приводят нашу художественную практику к необходимости органического сотрудничества отдельных отраслей художественного творчества и, в первую очередь – трех основных пространственных искусств. Вопрос о синтезе архитектуры, скульптуры и живописи ставится у нас именно в этом плане: синтетическое объединение искусства необходимо нам для максимально полного, всестороннего охвата и отображения идей и образов социалистической действительности»<sup>5</sup>.

В монументально-декоративной скульптуре этого времени широкое распространение получил рельеф. Призванный организовать пространство архитектурной композиции, он становился разнообразным и в сюжетном, и в скульптурном отношении. Рельеф позволял акцентировать сюжет и одновременно в нем скульпторы искали новые пластические решения. В своем самостоятельном виде рельеф предстал в творчестве В.А.Ватагина – основоположника анималистического жанра XX столетия. Художник не соотносил свои рельефные изображения с каким либо памятником или архитектурной плоскостью, как это делали другие мастера. Декоративные тенденции, проявившиеся в его станковой скульптуре, также характеризовали скульптурный рельеф. Он использовал низкий рельеф (барельеф). Некоторой разновидностью контррельефа у мастера выступает так называемая «графика на дереве», которая позволяет линией и

штрихом передать силуэты, позы и особенности движения животного («Шимпанзе Парис», «Пантера», «Тюлени» 1950 – 60-е, цветной карандаш, дерево). В 1950 – 60-е годы скульптор выполнил наиболее интересную серию небольших по размеру деревянных рельефов с изображением идущих в профиль зверей. Фигуры животных вписаны в прямоугольное поле доски. Силуэтная и контурная отчетливость их форм – основной принцип подхода Ватагина в данных работах. Врезной линией художник акцентирует абрис фигур, а сплошным или отрывистым штрихом их силуэт. К данной группе произведений относятся: «Кот Манул» (1940), «Идущий тигр» (1944), «Медведь» (1945), «Мамонт» (1945), «Идущая обезьяна» (1962), «Павиан» (1965) (все – собственность семьи художника) и другие. С помощью контурной линии и силуэтной выразительности скульптор добился здесь сочетания ясности и монументальности форм. Если сопоставить похожий рельеф Ефимова «Лось» (дерево, горельеф, 1912) с анализируемыми ватагинскими рельефами, то в этих произведениях можно увидеть общность принципов работы. Животные, изображенные в движении, легко включаются в отведенное им пространство деревянной доски. Они отличаются натурной трактовкой. Однако Ефимов смелее моделирует форму, предпочитая высокий рельеф низкому. Его звери энергичнее, в частности, лось изображен в момент быстрого бега. В своих дневниковых записях Ефимов отмечал, что ему также «нравятся жирафы бегущие, очень хорошо пространство заполняют»<sup>6</sup>. Фигура бегущего лося также органично заполнила пространство. Чтобы придать ей больше динамичности мастер сделал рельеф полу сквозным, вырезав насквозь некоторые участки фона, которые стали играть роль просвета в чаще леса. Четкая обрисовка модели – черта, свойственные художественному языку обоих мастеров, с определенной ясностью проявились в ранней работе Ефимова.

В целом, данная группа рельефов характеризуется сочетанием конкретного видения с интересом к декоративной выразительности. Так рельефные изображения Ватагина явились особой областью творчества художника, в которых по-своему соединились традиции как станковой, так и декоративной скульптуры. Его композиции отличаются большей уравновешенностью. Художник использовал ритмичность порезок, которые создавали впечатление декоративности. Декоративность зверей Ефимова больше строится на ритме их форм, чередовании движений. Рельефы Ефимова на темы русских народных сказок для комнаты матери и ребенка для Ярославского вокзала в Москве (гипс, 1947), рельефы на темы басен

<sup>4</sup> Козоренко П.П. Художественные особенности отечественного монументально-декоративной скульптуры 1930 – 50-х гг. – М: 1999. – С. 41.

<sup>5</sup> Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. 1936 г. // РГАЛИ. Ф.652, е.х.22. – С.1.

<sup>6</sup> Ефимов И.С. Дневниковые. Записи. 1930 – 1958 // РГАЛИ. Ф.2887, е.х.525. – С.17.

И.А.Крылова для Ленинградского вокзала в Москве (цемент, бронза, дерево, 1940 – 50) демонстрируют другой принцип работы. В определенной сюжетной последовательности каждый мотив вписан в квадрат, круглую или восьмиугольную форму. Декоративное чутье скульптора позволило легко расположить героев в отведенном пространстве. Композиции на темы басен Крылова построены в сюжетном порядке. Здесь животные изображены конкретно, персонажи узнаются зрителем. Таковы: «Лисица и виноград», «Петух и жемчужное зерно», «Волк и журавль». По такому же принципу построены рельефы на темы русских народных сказок. Использование деталей создает впечатление еще большей повествовательности. Точно найденная заостренность силуэтов животных, их орнаментальность в заданной форме, придают барельефным композициям остроту восприятия. В этом отношении особенно выразительны: «Дельфин», «Олень», «Петух и жемчужное зерно», «Волк и журавль», «Лиса и виноград» – рельефы на темы басен Крылова. Крепкий пластический контур зверей выверен. В целях выразительного показа художник умело отбирает характерные детали. Немного стилизованные, ритмичные фигуры зверей выглядят несколько орнаментальными.

В 1940-е годы Ефимов работал над проектом памятника И.А.Крылову (бронза, дерево, ГТГ), в композиции которого включил тех же героев басен. На примере этого, более раннего произведения, модели которого хранятся в фондах Третьяковской галереи, можно проследить поиски образной выразительности. В работе художник использовал бронзу и дерево. Эти два материала хорошо сочетались друг с другом в гармонии с фигурами зверей, изображенных четким контурным абрисом, которые были ориентированы больше на силуэтное восприятие, чем на объемное. Все вместе они демонстрировали образец законченности и декоративного чутья. Много пластических, декоративных возможностей можно отметить в рельефах Д.Горлов, А.Сотников. Рельеф в виде замкнутой геометрической фигуры или фриза часто включался в монументально-декоративные композиции, оживлял плоскость стен фасада или интерьера. В оформлении памятника баснописцу на темы басен И.А.Крылова наряду с Ефимовым выполнял барельефы Д.Горлов (1959). По сторонам памятника расположены четыре тумбы-пилона с изображением композиций – сцен из басен: «Волк и журавль», «Ворона и лисица», «Квартет», «Свинья под дубом», «Лев состарившийся», «Волк и ягненок» и другие. Они схожи с рельефами Ефимова, соединяют в себе черты скульптуры и графики. Рисунок иллюстративный, передает сюжет той или иной басни. Главные герои, как у Ефимова хорошо узнаются. Однако у Горлова больше объемно-

сти, меньше орнаментальности. Ритмичность и острота, силуэтная выразительность, органичность в материале – характерные свойства образно-пластических поисков Ефимова и Горлова. Преувеличенная форма является у Ефимова одним из основных средств образной выразительности. Эту же линию развивал Д.Горлов. О своем подходе к образу он говорил: «В заповедниках выяснил, что меня совершенно перестает интересовать срисовывание видимого, <...> интересует характер движения, концентрация масс, силуэт, то есть материал для чего-то, а не желание скопировать или завершить с натуры. <...> Хочется всегда, чтобы ощущался материал и вместе с тем образ остался живым»<sup>7</sup>.

Если сравнить скульптурные композиции к басням Крылова в интерпретации Ефимова, Горлова с аналогичными произведениями скульптора первой половины XIX века П.Клодта, то можно проследить эволюцию пластического мышления скульпторов-анималистов XIX – XX веков. Во всех случаях, выполняя работу на заданную тему, мастера были ограничены определенным размером, пространством, отводимым для скульптур, что способствовало декоративному решению композиций. При этом у Клодта все же больше чисто природного натурализма и объективности взгляда на изображение животных. В горельефном виде животные свободно расположены на пьедестале, погружены в растительный орнамент. Стремясь к достоверности, скульптор дал подробную фиксацию каждого зверя. «Басенные звери», изображенные «чисто по-анималистически» – таков критерий подхода скульптора к природе и предмету своего изображения. Художник стремился выразить характерные особенности каждого из героев, их природные признаки, а не ту роль, какую они исполняли у знаменитого баснописца. Он как бы вычленяет каждого героя из общего горельефного объема, прорабатывает его формы до мельчайших деталей, ставит животных в разнообразные ракурсы, помещает их на поляне, поросшей травой, среди кроны ветвистого дерева. В целом, создается ощущение живой объемной массы, представляющей семейство разнообразных зверей, тех диких и домашних животных, которые жили у скульптора в его мастерской. В концепции ефимовских и горловских зверей натура как таковая отдалена, фигуры животных подчинены общему ритму композиции, ее не натурному, а орнаментальному строю. Такое видение образа в целом характеризовало пластику XX столетия с ее стремлением отобразить образ емко, лаконично, вместе с тем масштабно и декоративно.

<sup>7</sup> Письма Горлова Дмитрия Владимировича Ватагиным В.А. и Е.Н. начало 1960 – 1968 // РГАЛИ. Ф.3002, оп.1, е.х.107. – С.5, 25.

Ефимов, Горлов, Сотников пробовали свои опыты в фарфоровой и фаянсовой скульптуре с точки зрения их монументально-декоративного решения, не в маленьких, а в больших размерах. Ефимов говорил по этому поводу: «Нужно сказать, что никто положительно в продолжении нескольких столетий не догадывался делать больших фаянсов. Севрские статуэтки и наши Сомовские были маленькими будуарными вещицами. Я приехал на завод и узнал, что они могут сделать вещь из фаянса в метр. С тех пор пошла мода на монументальный фаянс...»<sup>8</sup>. Работая на Дмитровском фарфоровом заводе, Горлов пришел к мысли создать украшения для интерьера, сочетающие в себе практические и декоративные функции. Так возникли его настенные украшения – фарфоровые панно на анималистические темы: «Тигр» (1961, фарфор), «Бизон» (1967, майолика), «Кони» (1960, фарфор), «Анималистический мотив» (бисквит, подглазурная роспись, 1960), «Север» (фарфор, надглазурная роспись, 1960). Выразительность его образов строится на ясности силуэтов животных и цветовых сопоставлениях. Силуэты зверей, окрашенные в локальные цвета, подчеркивают плоскость, на которой они помещены. В терракотовом рельефе «Лесной заповедник» (1957) Горлов нашел новые грани выразительности. Зубры и бизоны, которых он часто рисовал с натуры в заповедниках, отобразились в рельефах. В них сохранено ощущение живого рисунка. Однотонная матовая терракотовая поверхность передает мягко моделированные формы персонажей. В терракотовых изразцах, изображающих декоративных птиц (декоративный мотив, роспись. 1943 – 44), вновь в силу вступает цвет. В композициях И.Фрих-Хара цвет также выступает важным выразительным средством керамической скульптуры. В горельефе «Бег диких коней» он органически сочетается с экспрессивными фигурами животных. В это время полихромный керамический рельеф получил широкую сферу применения. В своих

пластических и цветовых вариантах он развивался вместе со скульптурой малых форм, когда керамика, ранее являющаяся областью декоративно-прикладного искусства, стала активно использоваться в монументально-декоративной скульптуре и обогатила ее новыми фактурными и цветовыми возможностями.

В целом, анализ скульптурных произведений художников-анималистов XX века позволяет прийти к заключению в отношении их творчества и достижений в области монументальной и монументально-декоративной скульптуры. Мастера органично чувствовали необходимость тесной взаимосвязи скульптурных композиций с окружающей средой, видели преобразование этой среды с эстетической точки зрения. В многообразных произведениях прослеживается эмоциональный строй. Скульптура притягивала зрителя уже на расстоянии. Такой подход и позволил видеть в пластике образность некоего символа – символа новой эпохи. Скульптура становилась более емкой по содержанию, целостной в своем пространственно-декоративном решении. Само понятие декоративности перестало быть носителем идеи украшения, стало проявлять себя за счет применения выразительной фактуры, необычных сочетаний материалов, цветовых решений. Эти новые тенденции художественного решения, свойственные скульптуре 1950 – 60-х годов и последующего времени, нашли активное выражение в анималистической скульптуре. К сожалению, во многих вариантах парковая анималистическая скульптура не сохранилась до наших дней, и мы можем судить о произведениях лишь по сохранившимся фотографиям тех лет или эскизам художников.

<sup>8</sup> Ефимов И.С. Выступление на вечере, посвященном обсуждению выставки с участием И.С.Ефимова. Стенограмма. 27 июля 1935 – 6 января 1959 // РГАЛИ. Ф.2724, оп. 1, е.х.225. – С.3.

## ANIMALISTIC IMAGE IN MONUMENTAL AND MONUMENTAL DECORATIVE SCULPTURE OF RUSSIA IN THE TWENTIETH CENTURY

2011 I.V.Portnova, N.N.Korshunova<sup>o</sup>

Peoples' friendship university of Russian

The article describes an animalistic way of the twentieth century, two kinds of monumental sculpture and monumental-decorative, with excellent development in Russia. The attention is paid to the concept of animal monument, Park sculpture, in which the image of the animal has acquired a new function that is associated with the plein-air environment.

*Keywords:* animals, monuments, Horseman, a monumental sculpture of the synthesis of art, Park sculpture, building facades, painting form.

<sup>o</sup> Irina Vasilyevna Portnova, candidate of art study, the docent of the department of architecture and town building. E-mail: [irinaportnova@mail.ru](mailto:irinaportnova@mail.ru)  
Natalia Nikolaevna Korshunova, candidate of architecture, senior lecturer in architecture and town building. E-mail: [89166886979@mail.ru](mailto:89166886979@mail.ru)