

монументальное живописное искусство накопило богатый художественный опыт в области тематического повествования, пространственного построения, применения цвета и искусства линейного рисунка, — опыт, составляющий незаменимый исконный культурный субстрат для современной трансформации китайской монументальной живописи XX века [8]. Революционно-историческая живопись XX века, наследуя эту традицию и сплавляя её с иностранными ресурсами советского социалистического реализма, осуществила современное строительство монументальной живописи в творческой среде, сформированной государственной идеологией [12]. Этот исторический процесс свидетельствует о

том, что современная форма китайской монументальной живописи стала не результатом однонаправленной трансплантации иностранного влияния, но сложным продуктом взаимодействия между творческим преобразованием традиционных ресурсов и локализованным усвоением иностранного опыта. Более глубокое понимание этих традиционных основ не только способствует более полному постижению художественного характера китайской монументальной живописи, но и создаёт необходимые культурные предпосылки для всестороннего изучения сложных обменов и взаимного обогащения между китайской и советской монументальной живописью в XX веке.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Чу Ци'энь. История китайской монументальной живописи. — Пекин: Пекинское издательство искусства и ремёсел, 2012. — С. 62-67. (楚启恩. 《中国壁画史》 [M]. 北京工艺美术出版社, 2012. С. 62-67).
2. Цзинь Вэйно. Полное собрание росписей дворца Юнлэ. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изобразительного искусства, 2007. (金维诺. 《永乐宫壁画全集》 [M]. 天津人民美术出版社, 2007).
3. Ли Цзэхуо. Путь красоты. — Тяньцзинь: Издательство Тяньцзиньской академии общественных наук, 2002. — С. 88-141. (李泽厚. 《美的历程》 [M]. 天津社会科学院出版社, 2002. С. 88-141).
4. Ли Шибин. К вопросу о технике эпизодической и монументальной живописи при создании картин на исторические сюжеты // Исследования искусства. — 2017(5). — С. 48-55. (李时兵. 浅论历史题材绘画创作中情节性与纪念性绘画的技巧[J]. 美术研究, 2017(5): 48-55).
5. Линь Даофу. История искусства Центрального советского района. — Наньчан: Издательство Цзянсийского университета, 1999. (林道福. 《中央苏区美术史》 [M]. 江西高校出版社, 1999).
6. Люй Пэн. История китайского искусства XX века. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2006. (吕澎. 《20世纪中国艺术史》 [M]. 北京大学出版社, 2006).
7. Сунь Чжэнь. Исследование визуальных эффектов мемориальных росписей. — Чунцин: Юго-Западный университет, 2008. (孙真. 《纪念性壁画的视觉效应研究》 [D]. 西南大学, 2008).
8. Ван Боминь. Общая история китайской живописи. — Пекин: Издательство «Сань лян шудянь», 2008. (王伯敏. 《中国绘画通史》 [M]. 三联书店, 2008).
9. Ван Дань. Анализ и исследование линейных художественных особенностей росписей дворца Юнлэ. — Пекин: Центральный университет национальностей Китая, 2012. (王丹. 《永乐宫壁画线条艺术特点解析与研究》 [D]. 中央民族大学, 2012).
10. Ван Суюэ. Исследование красоты линейного рисунка в росписях дворца Юнлэ. — Фучжоу: Фуцзяньский педагогический университет, 2015. (王苏月. 《永乐宫壁画线条之美之探析》 [D]. 福建师范大学, 2015).
11. Чжан Яньюань. Записи о знаменитых картинах всех эпох. — Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство изобразительного искусства, 2011. (张彦远. 《历代名画记》 [M]. 浙江人民美术出版社, 2011).
12. Чжу Ша. Советское изобразительное искусство и масляная живопись Нового Китая. — Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2013. (朱沙. 《苏联美术与新中国油画》 [M]. 东南大学出版社, 2013).
13. Фань Ди'ань. От символического реализма к лирическому выражению: переосмысление масляных картин Чжань Цзяньцзюня // Панорама искусства. — 2018. — С. 4-17. (范迪安. 从象征写实到抒情表现——詹建俊油画再认识[G]. 美术大观, 2018: 4-17).
14. Чжао Цзянь. Об особенностях создания картин на революционно-исторические сюжеты в новый период // Изобразительное искусство. — 2011(7). — С. 100-103. (赵笈. 论新时期革命历史题材油画创作的特征[J]. 美术, 2011(7): 100-103).
15. Чжу Чжуншоу. Краткая история европейской монументальной живописи. — Пекин: Издательство культурных реликвий, 2000. (祝重寿. 《欧洲壁画简史》 [M]. 文物出版社, 2000).

Tatiana V. Kozlova

Russian State University for the Humanities

e-mail: viartaspa01@gmail.com

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-55-68

PARTICIPATION OF A.T. MATVEEV IN THE IMPLEMENTATION OF LENIN'S PLAN OF MONUMENTAL PROPAGANDA

Summary: The plan for monumental propaganda was conceived by V.I. Lenin at the beginning of 1918 and legally formalized by the decree of the Council of People's Commissars "On Monuments of the Republic" dated 12 April 1918. During its implementation in 1918–1919 in Moscow and Petrograd, as well as in other cities, a unique competition was held for the erection of monuments to prominent figures of science, art, and the world revolutionary movement. The sculptures produced in Moscow and Petrograd as a result of the plan's implementation reflected all the stylistic diversity that had developed in this art form. At the same time, in most cases the works demonstrated a complete helplessness from the standpoint of solving the task of creating a monumental image. A.T. Matveev was one of the few sculptors to whom this task was within their capability. In this article we turn to two works created by the artist during the implementation of Lenin's plan – the bust of Karl Marx presented as a study for a monument, and the full-length monument to Karl Marx erected on 7 November 1918 on the square in front of the Smolny in Petrograd. Our aim is to determine the role of the full-length Marx monument in the further development of the nascent Soviet sculpture. By applying formal and iconographic methods, the article substantiates the proposition that the image presented by Matveev most accurately corresponds to the tasks of the competition. As factual confirmation of the significance of Matveev's work for the further development of Soviet sculpture, numerous examples are given of borrowing both the compositional solution proposed by the sculptor and the use of a new plastic language, which represents a synthesis of classical traditions with elements of Cubism. Illustrations from the sphere of contemporary art also allow us to speak of the existence in it of an image created by Matveev. The analysis conducted in the article allows us to conclude that it is legitimate to consider Lenin's plan for monumen-

tal propaganda as a platform for developing new stylistic solutions for Soviet monumental sculpture. Moreover, among all the stylistic diversity of the works presented during the plan's implementation, it is precisely the monument to Karl Marx by A.T. Matveev that served as a kind of model of a new style, offering a new plastic language on the one hand, and remaining comprehensible for perception by a broad circle of "working people", on the other. The topic of the article, from our point of view, represents a special social and scientific significance and may also have practical application. In Russia, to this day there is a state commission for the installation of monuments to outstanding people. Without stopping at the artistic merits of the erected monuments, one would like to note that for influencing the viewer they must, first of all, possess monumentality of image and be expressed in a plastic language corresponding to the historical moment. Often the desired result is not achieved. Lenin's plan for monumental propaganda, in addition to its ideological component, contained enormous artistic and creative potential. Thanks to its implementation, sculpture in Russia, from a "secondary" form of art, turned into a powerful lever of ideological influence. The implementation of the plan became a kind of "creative laboratory," laying the vector of development of Soviet sculpture for many years ahead. Participation in this process of A.T. Matveev can be regarded as a successful example of developing a new plastic language, synthesizing in itself the most significant of the existing stylistic directions at that moment, and can serve as a model when developing an innovative approach in the field of domestic monumental sculpture.

Keywords: *Lenin's plan for monumental propaganda, Decree on Monuments of the Republic, Monumental sculpture, Monument, Stylistics, Pop culture.*



Ill. 1. Monument to Karl Marx, Petrograd, 1918

Enough works are devoted to the issues of implementation of the "Decree on Monuments of the Republic." In addition to the main monographs by V. P. Tolstoy¹, during the Soviet period scientific articles on this topic were published by a whole range of other authors². Their main drawback is the consideration of Lenin's plan as a "permanent process" – the interpretation proposed by V. P. Tolstoy within the ideological paradigm. The repeated changes in the fundamental tasks of monumental propaganda in different periods of the development of the Soviet state remained unnoticed; moreover, the presentation of material in these works was, as a rule, descriptive in character, including in the art-historical aspect. A stylistic analysis and art-historical evaluation of the works created as a result of implementing the decree "On Monuments of the Republic" is contained in the article by V. N. Ternevetc³. The author of the

text himself participated in this process as a sculptor, but later found his vocation in the profession of art historian. The article was published in 1933, therefore the analysis was limited to a short time frame (1918–1933), which did not allow assessing the role of Lenin's plan for monumental propaganda in the further stages of development of Soviet sculpture.

A significant achievement in the systematization of iconographic data on executed and erected monuments was the monograph by A. S. Pavlyuchenkov⁴. The author managed to find images of a significant number of the created works, but he limited himself to their publication and presentation of factual material taken from government document archives and periodicals of the post-revolutionary period. An art-historical evaluation of the presented works, as well as of the place and role of the plan's implementation in the history of Soviet art, apparently was not among the author's tasks.

In the post-Soviet period, the topic of monumental propaganda continues to attract the attention of the scholarly community. However, in most works the ideological approach to the subject of analysis has remained, while only the narrative has changed. Now this question is, in the main, considered as a means of embodying the "image of power" of the Bolsheviks and its legitimation⁵, which is determined by pre-set frameworks of a formal approach (Memory studies).

Among significant art-historical works of contemporary authors devoted to this topic, one should note the article by Ya.G. Shklyarskaya⁶, in which a tendency is outlined to consider the implementation of Lenin's plan for monumental propaganda as a substantial stage in the formation of a grand style of Soviet sculpture, and the article by O.V. Kalugina⁷, in which the emphasis is placed on the innovative character of the organization of the competition itself. Both topics will be further developed here.

Thus, given the high degree of interest in Lenin's plan for monumental propaganda as a whole, one can speak of a fragmentary, unsystematic character of the research undertaken to date. The role of the competition for the creation of monuments announced by the Sovnarkom commission in the formation and development of Soviet art has not received a systematic analysis and still awaits its researcher.

Unfortunately, within the framework of the article it is impossible to cover all aspects of this extensive topic. The object of our interest will be the participation of A.T. Matveev in the competition, and specifically two works for Petrograd created by him in the process of implementing the plan. We will also consider the ideological aspect underlying the plan proposed by Lenin, but not in the context of the revolutionary government's efforts to "legitimize power" or the permanent process of propagating revolutionary ideas, as the ideological factor has been treated in scholarly literature up to now, but in the context of the theoretical views of the Marxist classics on the sphere of art and creativity as a whole. Therefore, to begin, we will briefly outline the theoretical tenets belonging to K. Marx and V.I. Lenin that determined the character of holding the competition for the erection of monuments in the form of an open competition in which anyone could participate.

Next, we will turn to the art-historical aspects of implementing the plan: the peculiarities of conducting the competition in Moscow and Petrograd, the formal and iconographic analysis of the monument models presented to the jury, and, finally, the participation in this process of Alexander Terent'evich Matveev. The conducted analysis will allow us to assess the artistic significance of the Matveev-created monument to Karl Marx (Ill. 1) from the point of view of developing a new artistic language, as well as to note his contribution to the further development of Soviet sculpture.

In his theory, Marx does not regard artistic works as the products of a "single individual"—that is, as the result of the talent and giftedness of a particular artist. He wrote that "the exclusive concentration of artistic talent in separate individuals, and the associated suppression of it among the broad masses, is a consequence of the division of labour"⁸. Ac-

cording to him, "the development of artistic talent entirely depends on the division of labour and the conditions of people's enlightenment produced by it"⁹. Taking a purely materialist view of the problem of visual art, he concluded: "In communist society there are no painters; there are only people who engage in painting as one of the kinds of their activity"¹⁰. Thus, according to Marx, anyone with access to appropriate education can engage in artistic activity and achieve high results.

Lenin, while adhering to a materialist view of creative activity, nevertheless admits the existence of an immaterial factor of creative success. However, this is not the talent and inspiration of the artist, but the creative potential released by revolution: "Marxism differs from all other socialist theories in the remarkable combination of complete scientific sobriety in the analysis of the objective state of things and the objective course of evolution with the most resolute recognition of the significance of revolutionary energy, revolutionary creativity, the revolutionary initiative of the masses – and, of course, of individual persons, groups, organizations, parties..."¹¹.

Obviously, the combination of these two factors—the potential creative talent of every individual and the creative energy liberated by the revolution in the person-creator—formed the basis for developing Lenin's plan for monumental propaganda. Its foundation was laid on the most democratic principles: the participation of a broad circle of persons in determining the list of figures worthy of monuments; an invitation to develop monument prototypes to anyone wishing to take part (not only sculptors); and the idea of a plebiscite serving as the "jury" for evaluating the results¹².

These democratic principles largely determined the outcome of the plan's implementation, enabling the involvement not only of a broad circle of established sculptors but also of creative youth. However, the practical realization of this innovative idea encountered a number of problems that largely predetermined the obtained results. First and foremost, during that period Russian monumental sculp-

1. Tolstoy, V.P. 1961. *Leninskij plan monumentalnoj propagandy v dejstvii [Lenin's Plan of Monumental Propaganda in Action]*, Izdatelstvo Akademii Khudozhestv SSSR, Moscow, USSR.
Tolstoy, V.P. 1983. *U istokov sovetskogo monumentalnogo iskusstva 1917-1923 [At the Origins of Soviet Monumental Art 1917-1923]*, Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow, USSR.
2. Strikalev, A.A. 1977. *Monumentalno-dekorativnoe iskusstvo Oktyabrya (leninskij plan monumentalnoj propagandy) [Monumental-decorative art of October (Lenin's plan of monumental propaganda)]*, Moscow, USSR.
Piroshko, Y. 1991. "«Monumental Propaganda» – plan and myth" [«Monumentalnaya propaganda» – plan i mif], *Leningrad Art [Iskusstvo Leningrada]*, no. 1.
3. Ternevetc, B.N. 1933. "15 years of Soviet sculpture" [15 let sovetskoi skulptury], *Art [Iskusstvo]*, no. 3.

4. Pavlyuchenkov, V.S. 1986. *Pamyatniki revolyucionnoj Rossii [Monuments of Revolutionary Russia]*, Sovetskaya Rossiya, Moscow, USSR.
5. Shalaeva, N.V. 2015. "Formation of the image of Soviet power in Russian society, 1917–1920s: sociocultural aspect", Ph.D. Thesis, History, Saratov, Russia.
6. Shklyarskaya, Y. 2012. "People and monument" [Narod i pamyatnik], *Art [Iskusstvo]*, no. 3(582), pp. 32-48.
7. Kalugina, O.V. 2017. "Decree on Monuments of the Republic and its implementation as an innovative experience of the monumental competition", *Sbornik nauchnykh statej mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii «Tri veka pod znakom novizny. Otechestvennoe iskusstvo 1700–2000»* (Proceedings of the International Scientific Conference "Three Centuries under the Sign of Novelty. Russian Art 1700–2000"), Moscow, Russia, 22 June 2016; Barnaul, Russia, pp. 95-101.

8. Marx, K. and Engels, F. 1957. "Art in Communist Society", *Marks i Engels ob iskusstve [Marx and Engels on Art]*, in 3 vols., Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 1, pp. 247-252.

9. Ibid.
10. Ibid.
11. Lenin, V.I. *Protiv bojkota [Against the Boycott]*, The Complete Works, vol. 16, p. 23..
12. *Usloviya konkursa-zakaza na pamyatniki Moskovskomu professionalnomu soyuzu skulptorov-khudozhnikov [Conditions of the competition-order for monuments to the Moscow Professional Union of Sculptor-Artists]*. 1918. *Izvestia VTSIK*, 24 June.



Ill. 2. Bust of Marx (1918, plaster). Bust of Herzen (1912, bronze).

ture found itself in a certain crisis. According to B.N. Ternevetc, early-20th-century sculpture "could be considered lagging, so to speak a 'secondary' front of art"¹³. The prevailing style in official sculpture was a naturalistic and genre-based approach of late academicism. The search for a new stylistic language had only just begun, although among sculptors of the younger generation, first and foremost of the Moscow school, there already existed some positive experience¹⁴.

Another factor limiting the sculptors' creative search was the tight schedule for fulfilling the order. They were asked to produce a full-size model of a monument in roughly three months. Finally, the difficult post-revolutionary situation made it hard to obtain the necessary materials for sculpture, there was a shortage of workshops for producing life-size prototypes, and even basic living conditions—such as lighting and heating—were lacking. As a result, many of the produced models collapsed from the cold still in the workshops, never reaching their installation sites. This happened, for example, with the works of Vera Mukhina and Boris Ternevetc, about whom the latter writes in his memoirs¹⁵. Nevertheless, the plan, as it was conceived, was largely fulfilled.

It is important to note the substantial difference in the method of distributing orders for the manufacture of monuments between Moscow and Petrograd. In Moscow the approach was more democratic – the order was transferred for execution to the Moscow Professional Union of Sculptors on the basis of an internal distribution-competition, which, first, allowed a larger number of monuments to be

produced, and, second, enabled all members of the union to participate in the competition. As a result, according to surviving documents, 63 monuments were distributed among Moscow sculptors¹⁶.

In Petrograd the distribution of monument orders was more traditional. Initially, the sculptor L.V. Sherwood was appointed responsible for implementing the monument-propaganda plan, but he directed the process only briefly. According to Sherwood, he was removed as an "artist of the right tendency." It is possible that the main reason lay elsewhere – Sherwood kept the principal orders for himself (thus receiving at least three monument commissions). Eventually, the implementation of the plan was entrusted to the IZO collegium of the People's Commissariat for Education¹⁷ under Altman's leadership, which concentrated all decisions in its hands.

Transfer of leadership to the IZO collegium ensured priority participation in the competition for sculptors of the "left tendency", who employed cubist and cubo-futurist techniques in their works. Among these sculptors were, mainly, already known representatives of the "Western" school – Italian O. Grizzelli, Latvians T. Zalkaln and K. Zale. However, the most responsible commission for the manufacture of the monument to Karl Marx before the Smolny building in Petrograd was entrusted to Alexander Terent'evich Matveev. Looking ahead, we note that this work, in our opinion, became a kind of model that determined the further development of Soviet monumental sculpture.

Alexander Terent'evich Matveev, within the framework of Lenin's plan for monumental propaganda, carried out two works for Petrograd: a bust of Marx as a sketch and a full-length monument to Marx. The executed bust of Marx, in our view, cannot be considered a creative success of the artist. It gives the impression that it is a somewhat reworked bust of Herzen, which he made in 1912 at the request of the RSDLP for sale and to fill the party treasury. One can assume that the strong similarity of the busts of Herzen and Marx arose due to the short deadlines given to sculptors for making the sketch. But perhaps the bust made in 1912 resembled Marx

more than Herzen (Ill. 2). It is known that as Herzen it did not have special success – as a result, only three or four copies were made.¹⁸

On the contrary, the full-length monument to Marx, erected on 7 November 1918 on the anniversary of the October Revolution near the Smolny in Petrograd (Ill. 3), became a kind of model of the new style. It exerted a direct influence on Soviet monumental sculpture for many years. In the following exposition we will try to substantiate this position with concrete examples.

The monument itself, made of perishable materials, unfortunately stood for only a few years (1918–1924), after which it collapsed. However, photographs and a detailed description by the literary critic Lev Pumpian have survived. This description is especially valuable because it lets us see how contemporaries perceived the monument:

"On a plain faceted pedestal, with a cylinder in his hands, in a strict frock-coat (the artist allowed himself not a single unnecessary fold), rises before us his small, dense yet light figure, full of movement, joyful energy, and that intellectual elegance which a thinking person, a person of science, possesses—in the highest degree exemplified by Marx, with his habit of constant, evenly-tensed mental activity... Matveev's general idea reaches its natural completion in the characteristic head, with its splendid high forehead and several delicate facial features (as the artist very accurately noted), illuminated by the same expression of mind, energy, and cheerfulness... Matveev overcomes the difficult task without strain, without a trace of affectation or artificial pathos. Not fearing that it will resemble many other monuments, not striving to astonish with special originality of approach, Matveev, with great seriousness—evidently fully conscious—chose, among all possible solutions to the task, the most natural and simple: before us stands a portrait-monument, but a portrait extraordinarily characteristic, lively, and artistically faithful. By artistic intuition the artist not only fixed the individual external traits of Karl Marx as they have come down to us in numerous images, but he also managed to guess that general appearance, that single whole in which our idea of this living person always coalesces—and which a photograph almost never conveys."¹⁹



Ill.3 Monument to Karl Marx in front of the Smolny building

From an art-historical point of view, a whole range of plastic techniques can be singled out that enabled Matveev to create an image that made such a favourable impression on the author of these lines. First of all, this is the architectonics of the monument. Matveev said: "Only the establishment of an exact form – the sole way to character, to its revelation, and, as the most important thing, – this is the determination of the rhythmic peculiarities of each human face (and figure) and the organisation of the whole work as architecture."²⁰

The figure of Marx is presented in contrapposto, thanks to which we feel not only the internal dynamism of the image but also its balance and firm support on the pedestal. It seems that a monument to Marx, as the founder of the scientific materialist view of historical development, should stand firmly on its "empirical basis." The proportions of the monument are precisely adjusted, giving the figure correct balance. One of Marx's hands is placed behind his back, which also ensures the figure's balance and architectural conviction; the other hand, tucked into the lapel of the frock-coat, creates a diagonal that is further taken up by the line of the lapel and the line of the head, turned slightly upward. This diagonal makes the figure appear "lighter," visually adding to its height.

13. Ternevetc, B.N. 1933. "15 years of Soviet sculpture" [15 let sovetskoi skulptury], *Art [Iskusstvo]*, no. 3.

14. Kalugina, O.V. 2013. *Russkaya skulptura serebryanogo veka [Russian Sculpture of the Silver Age]*, BuksMart, Moscow, Russia.

15. Ternevetc, B.N. 1963. *Izbrannye stat'i [Selected Articles]*, Sovetskii Khudozhnyk, Moscow, USSR, p. 20.

16. *Usloviya konkursa-zakaza na pamyatniki Moskovskomu professionalnomu soyuzu skulptorov-khudozhnikov [Conditions of the competition-order for monuments to the Moscow Professional Union of Sculptor-Artists]*. 1918. *Izvestia VTSIK*, 24 June.

17. The governing body of the Department of Visual Arts (IZO) under the People's Commissariat for Education of the RSFSR, established in 1918 for the management and control of visual arts.

18. Murina, E.B. 1979. *Alexander Matveev*, Sovetskii Khudozhnyk, Moscow, USSR, p. 347.

19. Pumpjansky, L.V. 1919. *Flame [Plamya]*, no. 38, pp. 8-10.

20. Matveev, A.T. 1940. *Vystuplenie na konferentsii sovetskikh skulptorov v Moskve [Speech at the Conference of Soviet Sculptors in Moscow]*.

The well-balanced combination of classical elements with cubist features allows the sculptor, on the one hand, to work with large planes and achieve a high degree of generalization, while on the other hand, to maintain portrait likeness to the model. It is also necessary to note the clear silhouette line of the monument, its "graphic quality." In its perfection it has neither a single unnecessary fold nor a single unnecessary line.

The external details described by the critic contribute to an internal symbolic interpretation of the image. However, this is not the traditional idealistic "introjection" characteristic of the symbolist era. The use of the diagonal creates the impression that Marx's gaze and thought are directed outward, toward the transformation of the surrounding world. Hence the positive, almost "cheerful" perception of Marx's image by contemporaries.

The monument stands on a strict pedestal whose style entirely corresponds to that of the monument itself. Moreover, its strict forms harmonize excellently with the classicist building of the Smolny, merging with it into a single ensemble. When installing the monument, additional efforts were made to connect the sculpture with its surroundings, because the theme and scale of this work made it central among the pieces realized under the monumental propaganda plan. The monument to Karl Marx was placed on the lawn, on the central axis of the facade of the Smolny Institute. Architect I.A. Fomin, who in those years headed the architectural workshop of the Petrograd Sovnarkhoz²¹, designed a new layout for the square in front of the Smolny facade, created an alley from the gates to the portico, a low green parterre in front of it, removed the trees that obscured the building's facade, and moved the monument to the center of the parterre²².

The monument to Marx by Matveev received positive assessments from critics and representatives of authority, while avoiding a negative reaction from the public. Lunacharsky wrote in his memoirs: "The monument to Karl Marx in full height, made by sculptor Matveev, was extremely successful. Unfortunately, it was destroyed..."²³

Young sculptors also appreciated the new plastic language proposed by Matveev. Sherwood recalled: "I must frankly say that part of my pupils moved to Matveev's workshop."²⁴ "In Matveev's workshop there were cubists, and futurists, and expressionists. All these artists were trying to create new revolutionary art."²⁵ Later Alexander Terentyevich managed to form a neoclassical school of domestic sculpture and to educate a whole cohort of talented students²⁶.

It is not surprising that Matveev's work became a source of inspiration for the emerging Soviet sculpture. Researchers note his amazing ability to synthesize different characters – the synthesis of sculpture and architecture, sculpture and the surrounding nature, sculpture and the urban landscape, and, finally, the synthesis of various carving styles²⁷. This ability to synthesize allowed the sculptor to become an informal 'winner' of the competition announced by Soviet authority and for many years to lay down the further vector of development of domestic plasticity.

Despite the fact that Matveev's monument existed only a short period from 1918 to 1923, he managed to become a model for subsequent monuments dedicated to this great thinker. Sculptors do not copy the compositional solution, but when working on the image they use the same photograph that Matveev used, where Marx is depicted with his hand behind the lapel of his jacket.

Thus, the synthesis of the classical method with the contemporary language of form formation proposed by Matveev, as well as the professionally worked-out plastic solutions for the representation of the conveyed idea, for many years laid the foundations for the development of new Soviet sculpture.

REFERENCES:

1. Alexander Matveev and His School. 2005. St. Palace Editions, Petersburg, Russia.
2. Kalugina, O.V. 2017. "Decree on Monuments of the Republic and its implementation as an innovative experience of the monumental competition", *Sbornik nauchnykh statej mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii «Tri veka pod znakom novizny. Otechestvennoe iskusstvo 1700–2000»* (Proceedings of the International Scientific Conference "Three Centuries under the Sign of Novelty. Russian Art 1700–2000"), Moscow, Russia, 22 June 2016; Barnaul, Russia, pp. 95-101.
3. Kalugina, O.V. 2024. "The problem of synthesis in the creativity of Alexander Matveev" [Problema sinteza v tvorcestve Aleksandra Matveeva], *The Burganov House. Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury]*, no. 4, pp. 28-41.
4. Kalugina, O.V. 2013. *Russkaya skulptura serebryanogo veka [Russian Sculpture of the Silver Age]*, BuksMart, Moscow, Russia.
5. Konenkov, S.T. 1958. *Slovo k molodym [Word to the Youth]*, Molodaya Gvardiya, Moscow, Russia.
6. Lenin, V.I. *Protiv bojkota [Against the Boycott]*, The Complete Works, vol. 16, p. 23.
7. Lunacharsky, A.V. 1967. *Lenin i iskusstvo. Vospominaniya [Lenin and Art: Memoirs]*, The Collected Works, Moscow, USSR, vol. 7, pp. 401-404.
8. Lunacharsky, A.V. 1924. "The Soviet State and Art", *Iskusstvo i revolyutsiya [Art and Revolution]*, Moscow, USSR, pp. 41-73.
9. Marx, K. and Engels, F. 1957. "Art in Communist Society", *Marks i Engels ob iskusstve [Marx and Engels on Art]*, in 3 vols., *Iskusstvo*, Moscow, USSR, vol. 1, pp. 247-252.
10. Matveev, A.T. 1940. Vystuplenie na konferentsii sovet-skikh skulptorov v Moskve [Speech at the Conference of Soviet Sculptors in Moscow].
11. Murina, E.B. 1979. *Alexander Matveev, Sovetskiy Khudozhnyk*, Moscow, USSR.
12. Piroshko, Y. 1991. "«Monumental Propaganda» – plan and myth" [«Monumentalnaya propaganda» – plan i mif], *Leningrad Art [Iskusstvo Leningrada]*, no. 1.
13. Pumpjansky, L.V. 1919. *Flame [Plamya]*, no. 38, pp. 8-10.
14. Strigalev, A.A. 1968. "The theme of monumental propaganda in the work of I.A. Fomin" [Tema monumentalnoj propagandy v tvorcestve I.A. Fomina], *Soviet Architecture [Arkhitektura SSSR]*, no. 5, p. 38.
15. Strigalev, A.A. 1977. *Monumentalno-dekorativnoe iskusstvo Oktyabrya (leninskij plan monumentalnoj propagandy) [Monumental-decorative art of October (Lenin's plan of monumental propaganda)]*, Moscow, USSR.
16. Ternevec, B.N. 1933. "15 years of Soviet sculpture" [15 let sovetsoj skulptury], *Art [Iskusstvo]*, no. 3.
17. Ternevec, B.N. 1963. *Izbrannye stat'i [Selected Articles]*, Sovetskiy Khudozhnyk, Moscow, USSR.
18. Tolstoy, V.P. 1961. *Leninskij plan monumentalnoj propagandy v dejstvii [Lenin's Plan of Monumental Propaganda in Action]*, Izdatelstvo Akademii Khudozhestv SSSR, Moscow, USSR.
19. Ugorov, B.S. 1988. *Vstupitel'naya statya. Lev Efimovich Kerbel. Albom [Introductory article: Lev Efimovich Kerbel (Album)]*, Sovetskiy Khudozhnyk, Moscow, USSR.
20. *Usloviya konkursa-zakaza na pamyatniki Moskovskomu professionalnomu soyuzu skulptorov-khudozhnikov [Conditions of the competition-order for monuments to the Moscow Professional Union of Sculptor-Artists]*. 1918. *Izvestia VTSIK*, 24 June.
21. Shalaeva, N.V. 2014. "Formation of the monument-propaganda plan in Soviet Russia, 1917–1918" [Stanovlenie plana monumentalnoj propagandy v sovetsoj Rossii. 1917–1918 gody], *Bulletin of Chelyabinsk State University [Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta]*, no. 8 (337), History, issue 59, pp. 18-24.
22. Shalaeva, N.V. 2015. "Formation of the image of Soviet power in Russian society, 1917–1920s: sociocultural aspect", Ph.D. Thesis, History, Saratov, Russia.
23. Sherwood, L.V. 1939. "Memoirs on monumental propaganda in Leningrad" [Vospominaniya o monumentalnoj propagande v Leningrade], *Art [Iskusstvo]*, no. 1, pp. 52-54.
24. Sherwood, L.V. 2021. *Put' skulptora [The Sculptor's Path]*, OOO «Soyuz pisatelej Peterburga», St. Petersburg, Russia.
25. Shklyarskaya, Y. 2012. "People and monument" [Narod i pamyatnik], *Art [Iskusstvo]*, no. 3(582), pp. 32-48.
26. Lunacharsky, A.V. 1967. *Lenin i iskusstvo. Vospominaniya [Lenin and Art: Memoirs]*, The Collected Works, Moscow, USSR, vol. 7, pp. 401-404.
27. Sherwood, L.V. 2021. *Put' skulptora [The Sculptor's Path]*, OOO «Soyuz pisatelej Peterburga», St. Petersburg, Russia, p. 113.
28. Ibid.
29. Alexander Matveev and His School. 2005. St. Palace Editions, Petersburg, Russia.
30. Kalugina, O.V. 2024. "The problem of synthesis in the creativity of Alexander Matveev" [Problema sinteza v tvorcestve Aleksandra Matveeva], *The Burganov House. Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury]*, no. 4, pp. 28-41.

Татьяна Викторовна Козлова
Российский государственный
гуманитарный университет
e-mail: viartaspa01@gmail.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-55-68

УЧАСТИЕ А.Т. МАТВЕЕВА В РЕАЛИЗАЦИИ ЛЕНИНСКОГО ПЛАНА МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ

Аннотация: План монументальной пропаганды был задуман В.И. Лениным в начале 1918 года и юридически оформлен декретом Совета Народных Комиссаров «О памятниках Республики» от 12 апреля 1918 года. В ходе его реализации в 1918-1919 годах в Москве и Петрограде, а также в других городах, проходил уникальный конкурс на возведение памятников видным деятелям науки, искусства и мирового революционного движения.

Представленные в результате реализации плана скульпторами Москвы и Петрограда работы отражали все сформировавшееся в этом виде искусства стилистическое разнообразие. При этом в большинстве случаев работы демонстрировали полную беспомощность с точки зрения решения задачи создания монументального образа. А.Т. Матвеев был одним из немногих скульпторов, которым данная задача оказалась по плечу.

В этой статье мы обращаемся к двум произведениям, созданным художником в ходе реализации Ленинского плана – бюсту Карла Маркса, представленному в качестве этюда к памятнику, и памятнику Карлу Марксу в полный рост, установленному 7 ноября 1918 года на площади перед Смольным в Петрограде. Нашей целью является определение роли полнофигурного памятника Марксу в дальнейшем развитии нарождающейся советской скульптуры. В результате применения формального и иконографического методов в статье обосновывается положение о наиболее точном соответствии представленного Матвеевым образа задачам конкурса. В качестве фактического подтверждения значимости произведения Матвеева для дальнейшего развития советской скульптуры приводятся многочисленные примеры заимствования как композиционного решения, предложенного скульптором, так и использования нового пластического языка, представляющего собой синтез классических традиций с элементами кубизма. Иллюстрации из сферы актуального искусства так-

же позволяют говорить о существовании в нем образа, созданного Матвеевым.

Проведенный в статье анализ позволяет нам прийти к выводу о правомерности рассмотрения Ленинского плана монументальной пропаганды в качестве платформы для выработки новых стилистических решений для советской монументальной пластики. При этом из всего стилистического разнообразия представленных в ходе реализации плана работ именно памятник Карлу Марксу авторства А.Т. Матвеева явился своего рода образцом нового стиля, предлагая новый пластический язык, с одной стороны, и оставаясь понятным для восприятия широким кругом «трудящихся», с другой.

Тема статьи, с нашей точки зрения, представляет собой особую социальную и научную значимость, а также может иметь практическое применение. В России до сих пор существует государственный заказ на установку монументов выдающимся людям. Не останавливаясь на художественных достоинствах возводимых памятников, хочется заметить, что для воздействия на зрителя они должны, прежде всего, обладать монументальностью образа и быть выражены соответствующим историческому моменту пластическим языком. Зачастую должного результата достичь не удается.

Ленинский план монументальной пропаганды, помимо идеологической составляющей, нес в себе колоссальный художественный и творческий потенциал. Благодаря его реализации скульптура в России из «второстепенного» вида искусства превратилась в мощный рычаг идеологического воздействия. Осуществление плана стало своего рода «творческой лабораторией», заложив вектор развития советской скульптуры на долгие годы вперед. Участие в этом процессе А.Т. Матвеева может быть рассмотрено в качестве успешного примера выработки нового пластического языка, синтезировавшего в себе наиболее

значимые из существовавших на тот момент стилистических направлений, и может служить образцом при разработке новационного подхода в сфере отечественной монументальной скульптуры.

Вопросам реализации «Декрета о памятниках республики» посвящено достаточное количество работ. Помимо основных монографий В.П. Толстого¹, в советский период публиковались научные статьи по данному вопросу целого ряда других авторов². Их основным недостатком является рассмотрение ленинского плана как «перманентного процесса» – трактовки, предложенной В.П. Толстым в рамках идеологической парадигмы. Неоднократное изменение фундаментальных задач монументальной пропаганды в разные периоды развития советского государства оставалось без внимания, к тому же изложение материала в данных работах носило, как правило, описательный характер, в том числе и в искусствоведческом аспекте.

Стилистический анализ и искусствоведческая оценка созданных в результате выполнения декрета «О памятниках республики» произведений содержит статья В.Н. Терновца³. Автор текста сам участвовал в этом процессе как скульптор, но позднее нашел свое призвание в профессии искусствоведа. Статья вышла в свет в 1933 году, поэтому анализ был ограничен короткими временными рамками (1918–1933 гг.), что не позволило оценить роль Ленинского плана монументальной пропаганды на дальнейших этапах развития советской скульптуры.

Значительным достижением в систематизации иконографических данных по выполненным и установленным памятникам, явилась монография А. С. Павлюченкова⁴. Автору удалось найти изображения значительного количества созданных произведений, но он ограничился их публикацией и изложением фактологического материала,

Ключевые слова: Ленинский план монументальной пропаганды, Декрет о памятниках республики, монументальная скульптура, памятник, стилистика, поп-культура.

почерпнутого из архива документов правительства и периодических изданий послереволюционного времени. Искусствоведческая оценка представленных произведений, места и роли реализации плана в истории советского искусства, видимо, не входила в задачи автора.

В постсоветский период тема монументальной пропаганды продолжает привлекать внимание научного сообщества. Однако в большинстве работ идеологический подход к предмету анализа остался, изменился лишь нарратив. Теперь данный вопрос, в основном, рассматривается как способ воплощения «образа власти» большевиков и ее легитимации⁵, что определяется заранее заданными рамками формального подхода (Memory studies).

Среди значимых искусствоведческих работ современных авторов, посвященной данной теме, следует отметить статью Я.Г. Шклярской⁶, в которой намечена тенденция к рассмотрению реализации Ленинского плана монументальной пропаганды как существенного этапа в формировании большого стиля советской скульптуры, и статью О.В. Калугиной⁷, в которой акцент сделан на новаторском характере организации самого конкурса. Обе темы получают здесь дальнейшее развитие.

Таким образом, при высокой степени интереса к теме Ленинского плана монументальной пропаганды в целом можно говорить о фрагментарном, несистемном характере исследований, предпринятых до настоящего времени. Роль конкурса по созданию памятников, объявленной комиссией Совнаркома, в становлении и развитии советского искусства не получила системного анализа и еще ждет своего исследователя.

К сожалению, в рамках статьи невозможно осветить все аспекты этой обширной темы. Пред-

1. Толстой В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1961.
Толстой В.П. У истоков советского монументального искусства 1917-1923. – Издательство «Изобразительное искусство», 1983.
2. Стригалева А.А. Монументально-декоративное искусство Октября (ленинский план монументальной пропаганды). – М., 1977.
3. Пирошко Ю. «Монументальная пропаганда» – план и миф // Искусство Ленинграда. – 1991. – №1.
4. Терновец Б.Н. 15 лет советской скульптуры // Искусство. – 1933. – №3.
5. Павлюченков В.С. Памятники революционной России. – М.: Издательство Советская Россия, 1986.

5. Шалаева Н.В. Формирование образа советской власти в российском обществе в 1917-1920-е гг.: социокультурный аспект: дис. д-р. ист. наук: 24.00.01. – Саратов, 2015.
6. Шклярская Я. Народ и памятник // Искусство. – 2012. – №3(582). – С. 32-48.
7. Калугина О.В. Декрет о памятниках республики и его реализация как новационный опыт реализации монументального конкурса // Сборник научных статей международной научной конференции «Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700–2000». Москва, 22 июня 2016 г. – Барнаул, 2017. – С. 95-101.

метом нашего интереса будет участие в конкурсе А.Т. Матвеева, и конкретно две работы для Петрограда, созданных им в процессе реализации плана. Мы также рассмотрим идеологический аспект, лежащий в основе предложенного Лениным плана, но не в контексте усилий революционного правительства по «легитимации власти» или перманентного процесса пропаганды идей революции, как до сих пор идеологический фактор рассматривался в научной литературе, а в контексте теоретических взглядов классиков марксизма на сферу искусства и творчества в целом. Поэтому для начала кратко изложим принадлежащие К. Марксу и В.И. Ленину теоретические установки, определившие характер проведения конкурса на возведение памятников в виде открытого соревнования, в котором могли участвовать все желающие.

Далее остановимся на искусствоведческих аспектах претворения плана: особенностях проведения конкурса в Москве и Петрограде, формальном и иконографическом анализе представленных на суд жюри моделей памятников, и, наконец, на участии в этом процессе Александра Терентьевича Матвеева. Проведенный анализ позволит нам оценить художественную значимость созданного Матвеевым памятника Карлу Марксу (Илл. 1) с точки зрения выработки нового художественного языка, а также отметить его вклад в дальнейшее развитие советской скульптуры.

Маркс в своей теории не рассматривает художественные произведения как работы «единственного индивида», то есть как продукт таланта и одаренности конкретного художника. С его точки зрения, «исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе, есть следствие разделения труда»⁸. По его мнению, развитие художественного таланта целиком «зависит от разделения труда и от порожденных им условий просвещения людей»⁹. Принимая сугубо материалистический взгляд на проблему изобразительного искусства, он заключает: «В коммунистическом обществе не существует живописцев, существуют лишь люди, которые занимаются живописью как одним из

видов своей деятельности»¹⁰. Таким образом, по мнению Маркса, заниматься художественной деятельностью с достижением высоких результатов может каждый, имеющий доступ к соответствующему образованию.

Ленин, являясь адептом материалистического взгляда на творческую деятельность, допускает тем не менее существование нематериального фактора творческого успеха. Однако это не талант и вдохновение художника, а творческий потенциал, высвобождаемый революцией: «Марксизм отличается от всех других социалистических теорий замечательным соединением полной научной трезвости в анализе объективного положения вещей и объективного хода эволюции с самым решительным признанием значения революционной энергии, революционного творчества, революционной инициативы масс, – а также, конечно, отдельных личностей, групп, организаций, партий...»¹¹.

Очевидно, совокупностью этих двух факторов – потенциальной творческой одаренности каждого человека и высвобожденной революцией творческой энергией человека-творца, и был сформирован подход к разработке Ленинского плана монументальной пропаганды. В его основу были заложены самые демократические принципы: участие широкого круга лиц в определении списка деятелей, достойных возведения памятников; приглашение к разработке прототипов памятников всех желающих (не только скульпторов), а также идея плебисцита в качестве «жюри» для оценки результатов¹².

Эти демократические принципы во многом определили результат имплементации плана, позволив привлечь к его реализации не только широкий круг сложившихся мастеров скульптуры, но и творческую молодежь. Однако реализация инновационной идеи на практике столкнулась с рядом проблем, которые во многом предопределили полученные результаты. Прежде всего, на тот период русская монументальная скульптура находилась в определенном кризисе. По словам Б.Н. Терновца, скульптура начала XX века «могла считаться отстающим, так сказать “второсте-

пенным” фронтом искусства»¹³. Господствующим стилем в официальной скульптуре был натуралистический и жанровый подход позднего академизма. Поиск нового стилистического языка только начинался, хотя среди скульпторов молодого поколения, прежде всего московской школы, уже имелся некоторый позитивный опыт¹⁴.

Другим фактором, ограничивавшим творческие поиски скульпторов, были сжатые сроки реализации полученного заказа. Создать модель памятника в полную величину предлагалось примерно за три месяца. Наконец, сложная после-революционная ситуация предполагала трудности с наличием необходимых материалов для изготовления скульптур, нехватку мастерских для выполнения прототипов памятников в натуральную величину, а также отсутствие элементарных бытовых условий, включая освещение и отопление. В результате многие изготовленные образцы разрушились из-за холода еще в мастерских, не дождавшись своей установки. Так, например, произошло с работами Веры Мухиной и Бориса Терновца, о чем последний пишет в своих воспоминаниях¹⁵. Тем не менее план, как он задумывался, был, в основном, выполнен.

Необходимо отметить существенную разницу в методе распределения заказов на изготовление памятников между Москвой и Петроградом. В Москве подход был более демократичен – заказ передавался на исполнение Московскому профессиональному союзу скульпторов на основе внутреннего распределения-конкурса, что позволяло, во-первых, обеспечить изготовление большего количества памятников, и, во-вторых, принять участие в конкурсе всем членам профсоюза¹⁶. В результате между московскими скульпторами, по сохранившимся документам, было распределено 63 памятника.

В Петрограде распределение заказов на памятники было более традиционным. Изначально ответственным за исполнение плана монументальной пропаганды был назначен скульптор Л.В. Шервуд, однако, руководство процессом он осуществлял недолго. По версии Шервуда, его

отстранили как «художника правого направления»¹⁷ вполне возможно, что основная причина крылась в другом – все основные заказы он оставлял за собой (таким образом он получил заказ как минимум на три памятника). В итоге руководство имплементацией плана передали коллегии ИЗО Наркомпроса¹⁸ под руководством Альтмана, сосредоточившей в своих руках все решения.

Передача руководства коллегии ИЗО обеспечила приоритет участия в конкурсе скульпторов «левого толка», применявших в своих работах приемы кубизма и кубо-футуризма. Среди этих скульпторов были, в основном, уже получившие известность представители «западной» школы – итальянец О. Гризелли, латыши Т. Залькалн и К. Зале. Однако, самый ответственный заказ на изготовление памятника Карлу Марксу перед зданием Смольного в Петрограде был поручен Александру Терентьевичу Матвееву. Забегая вперед, отметим, что именно эта работа, по нашему мнению, стала своего рода эталоном, определившим дальнейший путь развития советской монументальной скульптуры.

Александр Терентьевич Матвеев в рамках Ленинского плана монументальной пропаганды выполнил две работы для Петрограда: бюст Маркса в качестве эскиза и памятник Марксу в полный рост. Выполненный бюст Маркса, на наш взгляд, нельзя назвать творческой удачей художника. Создается впечатление, что он представляет собой несколько переработанный бюст Герцена, выполненный им в 1912 году по поручению РСДРП для продажи и пополнения партийной кассы. Можно предположить, что сильное сходство бюстов Герцена и Маркса возникло из-за коротких сроков, которые давались скульпторам на изготовление эскиза. Но, возможно, созданный в 1912 году бюст походил более на Маркса, чем на Герцена (Илл. 2). Известно, что в качестве Герцена он особого успеха не имел – в результате было изготовлено всего три-четыре копии¹⁹.

Напротив, памятник Марксу в полный рост, установленный 7 ноября 1918 года в годовщину

8. Маркс К., Энгельс Ф. Искусство в коммунистическом обществе / Маркс и Энгельс об искусстве. Соч. в 3-х т. – М.: Искусство, 1957. – Т. 1. – С. 247-252.

9. Там же.

10. Там же.

11. Ленин В.И. Против бойкота / Полн. собр. соч. – Т. 16. – С. 23.

12. Условия конкурса-заказа на памятники Московскому профессиональному союзу скульпторов-художников. – Известия ВЦИК, 24 июня 1918.

13. Терновец Б.Н. 15 лет советской скульптуры // Искусство. – 1933. – №3.

14. Калугина О.В. Русская скульптура серебряного века. – М.: БуксМАрт, 2013.

15. Терновец Б.Н. Избранные статьи. – М.: Изд. Советский художник, 1963. – С. 20.

16. Условия конкурса-заказа на памятники Московскому профессиональному союзу скульпторов-художников. – Известия ВЦИК, 24 июня 1918.

17. Шервуд Л.В. Воспоминания о монументальной пропаганде в Ленинграде // Искусство. – 1939. – №1. – С. 52.

18. Руководящий орган Отдела изобразительных искусств (ИЗО) при Народном комиссариате просвещения РСФСР, созданный в 1918 году для управления и контроля в сфере изобразительного искусства.

19. Мурина Е.Б. Александр Матвеев. – М.: Изд. Советский художник, 1979. – С. 347.

Октябрьской революции рядом со Смольным в Петрограде (Илл. 3), явился неким эталонным образцом нового стиля. Он долгие годы оказывал непосредственное влияние на советскую монументальную скульптуру. В дальнейшем изложении постараемся аргументировать это положение на конкретных примерах.

Сам памятник, созданный из недолговечных материалов, к сожалению, простоял всего несколько лет (1918–1924 гг.), после чего разрушился. Однако сохранились фотографии и его подробное описание литературным критиком Львом Пумпянским. Оно особенно ценно, так как позволяет нам представить особенности восприятия памятника современниками: «На простом граненом цоколе, с цилиндром в руках, в строгом сюртуке (ни одной лишней складки не позволил себе в нем художник), высится перед нами его небольшая, плотная, но легкая фигура, полная движения, жизнерадостной энергии и того интеллектуального изящества, какое придает человеку мысли, человеку науки, чем в высшей мере был Маркс, привычка к постоянной равномерно-напряженной умственной деятельности... Общая мысль Матвеева достигает своего естественного завершения в характерной голове, с ее прекрасным высоким лбом и несколько мелкими чертами лица (как это очень верно подмечено художником), освещенными тем же выражением ума, энергии и веселости...Трудную задачу Матвеев преодолевает без напряжения, без тени надуманности или искусственного пафоса. Не боясь, что выйдет похоже на множество памятников, не стараясь поразить особой оригинальностью подхода, Матвеев с большой серьезностью, видимо вполне сознательно, из всех возможных решений задачи избрал наиболее естественное и простое: перед нами памятник-портрет, но портрет чрезвычайно характерный, жизненный и художественно-похожий. Творческой интуицией художник не только запечатлел отдельные черты наружности Карла Маркса, как она сохранилась для нас в многочисленных изображениях, но ему посчастливилось угадать тот общий облик, то единое целое, в которое всегда складывается наше представление о данном живом человеке и которого почти никогда не передает фотография»²⁰.

С искусствоведческой точки зрения, можно выделить целый ряд пластических приемов, позволивших Матвееву создать образ, произведший столь благоприятное впечатление на автора этих строк. Прежде всего, это архитектурность памятника. Матвеев говорил: «Только установление точной формы – единственный путь к характеру, к его раскрытию, и, как самое главное, – это определение ритмических особенностей каждого человеческого лица (и фигуры) и организация всего произведения как архитектуры»²¹.

Фигура Маркса представлена в контрапосте, благодаря чему мы чувствуем не только внутреннюю динамику образа, но и его сбалансированность, прочную опору на постамент. Представляется, что памятник Марксу как основоположнику научного материалистического взгляда на развитие истории, должен твердо стоять на своей «эмпирической основе». Точно выверены пропорции памятника, обеспечивая фигуре правильный баланс. Одна рука Маркса заложена за спину, что также обеспечивает фигуре баланс и архитектурную убедительность, другая рука, заложная за лацкан сюртука, задает диагональ, которая далее подхвачена линией лацкана и линией головы, повернутой немного вверх. Эта диагональ делает фигуру более «легкой», визуально прибавляя ей рост.

Выверенный баланс классики с элементами кубизма позволяет скульптору, с одной стороны, работать крупными плоскостями и достигать высокого уровня обобщения, а с другой, придерживаться портретного сходства с моделью. Необходимо также отметить четкую линию силуэта памятника, его «графичность». В своем совершенстве он не имеет не только ни «одной лишней складки», но и не одной лишней линии.

Описанные критиком внешние детали способствуют внутренней символической трактовке образа. Однако, это не традиционное идеалистическое «погружение в себя», характерное для эпохи символизма. Использование диагонали создает впечатление, что взгляд и мысль Маркса направлен вовне, на преобразование окружающего мира. Отсюда позитивное, практически «веселое» восприятие образа Маркса современниками.

Памятник расположен на строгом постаменте, стилистика которого целиком соответство-

вала стилистике самого монумента. Кроме того, его строгие формы отлично гармонируют с классицистическим зданием Смольного, сливаясь с ним в единый ансамбль. При установке памятника были приложены дополнительные усилия для того, чтобы связать скульптуру с окружением, так как тема и масштаб данного произведения делали ее центральной в ряду работ, выполненных по плану монументальной пропаганды. Памятник Карлу Марксу был поставлен на газоне, по центральной оси фасада здания Смольного института. Архитектор И.А. Фомин, руководивший в те годы архитектурной мастерской петроградского Совкомхоза²², спроектировал новую планировку сквера перед фасадом Смольного, создал аллею от ворот к портику, низкий зеленый партер перед ним, убрав деревья, закрывавшие фасад здания, и перенес монумент в центр партера²³.

Памятник Марксу авторства Матвеева получил положительные оценки критиков и представителей власти, избежав при этом негативной реакции публики. Луначарский писал в воспоминаниях: «Чрезвычайно был ...удачен памятник Карлу Марксу во весь рост, сделанный скульптором Матвеевым. К, сожалению, он разбился...»²⁴.

Молодые скульпторы также оценили новый пластический язык, предложенный Матвеевым. Шервуд вспоминал: «Должен сказать откровенно, что часть моих учеников перекочевала в мастерскую Матвеева»²⁵. «В мастерской Матвеева были и кубисты, и футуристы, и экспрессионисты. Все эти художники пытались создать новое ре-

волюционное искусство»²⁶. Впоследствии Александру Терентьевичу удалось сформировать неоклассическую школу отечественного ваяния и воспитать целую плеяду талантливых учеников²⁷.

Неудивительно, что именно работа Матвеева стал источником вдохновения для нарождающейся советской скульптуры. Исследователи отмечают его удивительную способность к синтезу различного характера – синтезу скульптуры и архитектуры, скульптуры и окружающей ее природы, скульптуры и городского ландшафта, и, наконец, синтезу различных стилей ваяния²⁸. Эта способность к синтезу позволила скульптору стать неформальным «победителем» объявленного Советской властью конкурса и на долгие годы заложить дальнейший вектор развития отечественной пластики.

Несмотря на то, что памятник работы Матвеева просуществовал короткий период с 1918 по 1923 год, ему удалось стать эталонным для последующих монументов, посвященных этому великому мыслителю. Скульпторы не копируют композиционное решение, а при работе над образом используют известную фотографию, ту же, которую использовал Матвеев, где Маркс изображен, заложив руку за полу пиджака.

Таким образом, предложенный Матвеевым синтез классического метода с актуальным языком формообразования, а также профессионально выработанные пластические решения для презентации транслируемой идеи на долгие годы заложили основы для развития новой советской скульптуры.

20. Пумпянский Л.В. Пламя. – 1919. – №38. – С. 8-10.

21. Матвеев А.Т. Выступление на конференции советских скульпторов в Москве, 1940.

22. Совет Коммунального Хозяйства Петроградского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов (1919–1927).

23. Стригалева А.А. Тема монументальной пропаганды в творчестве И.А. Фомина // Архитектура СССР. – 1968. – №5. – С. 38.

24. Луначарский А.В. Ленин и искусство. Воспоминания / Собр. соч. – М.: 1967. – Т. 7. – С. 401-404.

25. Шервуд Л.В. Путь скульптора. – СПб.: ООО «Союз писателей Петербурга», 2021. – С. 113.

26. Там же.

27. «Александр Матвеев и его школа». – СПб: Palace Editions, 2005. – 228 с.

28. Калугина О.В. Проблема синтеза в творчестве Александра Матвеева // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – №4. – С. 28-41.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. «Александр Матвеев и его школа». – СПб: Palace Editions, 2005. – 228 с.
2. Калугина О.В. Декрет о памятниках республики и его реализация как новационный опыт реализации монументального конкурса // Сборник научных статей международной научной конференции «Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700–2000». Москва, 22 июня 2016 г. – Барнаул, 2017. – С. 95-101.
3. Калугина О.В. Проблема синтеза в творчестве Александра Матвеева // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – №4. – С. 28-41.
4. Калугина О.В. Русская скульптура серебряного века. – М.: БуксМАрт, 2013.
5. Коненков С.Т. Слово к молодым. – М.: Молодая Гвардия, 1958.
6. Ленин В.И. Против бойкота / Полн. собр. соч. – Т. 16. – С. 23.
7. Луначарский А.В. Ленин и искусство. Воспоминания / Собр. соч. – М.: 1967. – Т. 7. – С. 401-404.
8. Луначарский А.В. Советское государство и искусство / Луначарский А.В. Искусство и революция. – М., 1924. – С. 41-73.
9. Маркс К., Энгельс Ф. Искусство в коммунистическом обществе / Маркс и Энгельс об искусстве. Соч. в 3-х т. – М.: Искусство, 1957. – Т. 1. – С. 247-252.
10. Матвеев А.Т. Выступление на конференции советских скульпторов в Москве, 1940.
11. Мурина Е.Б. Александр Матвеев. – М.: Изд. Советский художник, 1979.
12. Пирошко Ю. «Монументальная пропаганда» – план и миф // Искусство Ленинграда. – 1991. – №1.
13. Пумпянский Л.В. Пламя. – 1919. – №38. – С. 8-10.
14. Стригалева А.А. Тема монументальной пропаганды в творчестве И.А. Фомина // Архитектура СССР. – 1968. – №5.
15. Стригалева А.А. Монументально-декоративное искусство Октября (ленинский план монументальной пропаганды). – М., 1977.
16. Терновец Б.Н. 15 лет советской скульптуры // Искусство. – 1933. – №3.
17. Терновец Б.Н. Избранные статьи. – М.: Изд. Советский художник, 1963.
18. Толстой В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1961.
19. Угаров Б.С. Вступительная статья. Лев Ефимович Кербель. Альбом. М.: Советский художник, 1988 г.
20. Условия конкурса-заказа на памятники Московскому профессиональному союзу скульпторов-художников. – Известия ВЦИК, 24 июня 1918.
21. Шалаева Н.В. Становление плана монументальной пропаганды в советской России. 1917–1918 годы // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – №8 (337). – История. Вып. 59. – С. 18-24.
22. Шалаева Н.В. Формирование образа советской власти в российском обществе в 1917-1920-е гг.: социокультурный аспект. дис. д-р. ист. наук: 24.00.01. – Саратов, 2015.
23. Шервуд Л.В. Воспоминания о монументальной пропаганде в Ленинграде // Искусство. – 1939. – №1. – С. 52-54.
24. Шервуд Л.В. Путь скульптора. – СПб.: ООО «Союз писателей Петербурга», 2021.
25. Шклярская Я. Народ и памятник // Искусство. – 2012. – №3(582). – С. 32-48.

Olga A. Rakova

Surikov Moscow State Academic Art Institute

e-mail: rakov.mihail@yandex.ru

Moscow, Russia

ORCID 0000-0003-3675-7323

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-69-80

CONCEPTION AS A FORM-SHAPING FUNCTION OF ARTISTIC DIALOGUE: A VISUAL STUDY BASED ON THE WORKS OF ALEXANDER SMIRNOV

Summary: This article examines the iconography of the Passion of Christ in the work of contemporary artist A. Smirnov. The study analyzes a wide range of iconographic works created between the 1980s and 2015-2017, allowing us to trace the evolution of the artist's artistic language over nearly four decades of creative activity. The primary methodological basis of the study is Heinrich Wölfflin's concept, developed using Italian Renaissance art as a reference. This appears justified given the artist's focus on the Renaissance tradition. The author examines the representation of the artistic image in the context of the gradual transformation of stylistic and iconographic approaches, identifying patterns in these changes. Particular attention is paid to the analysis of the artist's visual language, which demonstrates a movement from an impressionistic and painterly style to linearity, followed by a return to painterly style while maintaining the external outline of the drawing. This approach is characterized as

"vibrating," or in constant flux. The study demonstrates how the synthesis of various stylistic features creates the conditions for the search for the artist's individual artistic concept. The article examines works dedicated to key moments in the Passion Cycle: from the Entry of the Lord into Jerusalem to the Crucifixion and Entombment. The article analyzes works such as the triptych "Crucifixion," the paintings "Dialogue," "Remember Me, O Lord, in Thy Kingdom," "The Entombment," and "The Constellation of Lamentation." The author demonstrates how the artist draws on the philosophy of the Byzantine heritage, maximizing the capture of the physical appearance while delving into the spiritual essence of the events depicted.

Keywords: *Christian iconography, religious painting, artistic transformation, stylistic synthesis, gospel stories, the passion of Christ, impressionism, Byzantine heritage, binary oppositions, artist Smirnov.*

The study emphasizes the role of artistic conflict and a value-oriented vector in the organization of artistic forms, showing how Christian themes open up boundless possibilities for engaging in dialogue with the viewer simultaneously within aesthetic and philosophical categories.

Christian heritage over the past two millennia has served artists as a basis for reflecting on the structure of the world and the place of the human being within it (Belyanskaya, 2010)¹. The most significant works of European art have turned to the Gospel tradition. The artists' attention to this theme has been determined by the vector of deep meanings embedded in Biblical and Gospel narratives,

which always imply an appeal to the inner world of the individual.

In the art of the second half of the 20th century, artistic thought that addresses the Gospel story increasingly moves away from illustrativeness and shifts its focus to inner spiritual issues, both of society as a whole and of the individual. Doctor of Art History S.I. Khvatova links the sustained attention to the sacred in the second half of the 20th century with "the beginning of a new cycle in the development of human culture, where a new view is being formed on the functions of culture and art as a whole." (Khvatova, 2015)².

1. Belyanskaya, L. 2010. "«Christian heritage» and contemporary post-Marxism", *Religious Studies [Religiovedcheskie issledovaniya]*, (3-4), pp. 192-203.

2. Khvatova, S.I. 2015. "Spiritual searches in art and artistic life of the second half of the 20th century", *Bulletin of Adyghe State University. Series 2: Philology and Art Studies [Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie]*, (3 (164)), pp. 162-169.