

Е. П. Алексеев

**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ МОНУМЕНТАЛИЗМ:
ПЕРВЫЕ ПАМЯТНИКИ В. И. ЛЕНИНУ НА УРАЛЕ В 1924—1926 ГГ.***

Так и останется эта
Улыбка прищуренных глаз
Вот как сейчас с портрета
Смотрит на нас.
Так вот и будем мысленно
Видеть повсюду мы
Эту мудреную лысину
Гениальной его головы...

А. Изкутов

Дилетант — человек в среде искусствоведов столь неуважаемый, что серьезно говорить о его вкладе, в то или иное крупное художественное событие не принято. Однако в истории Урала был период, когда именно дилетанты определяли художественную жизнь края, привнося в местное искусство своеобразные идеи и формы. Этот период первого десятилетия советской власти, когда революционные события всколыхнули художественную жизнь уральской провинции, заставив художников заново оценить свою роль в обществе, сделать выбор в своих идеологических предпочтениях и консолидироваться в творческие группы. Огромную роль сыграла пришедшая из центра доктрина о привлечении к созданию нового искусства широких народных масс. Провинция быстро восприняла идею проведения всенародных конкурсов по созданию революционных монументов и памятников борцам за свободу.

Конкурсы уравнивали в правах всех участников, любителей и профессионалов, независимо от художественных пристрастий и образования. Опорой нового искусства становятся художественные промыслы, десятилетиями успешно развивавшиеся на многих уральских заводах в рамках декоративно-прикладного искусства и неожиданно вышедшие из этих рамок. Литейщики, формовщики, камнерезы, ювелиры, граверы становятся первыми потенциальными кандидатами на роль художников «пролетарского искусства». Так появляется скульптура, причудливым переплетением местных вкусов, революционных иллюзий, официальных штампов и живой непосредственности широких народных масс передающая дух противоречивого времени.

Интерес к скульптуре издавна был характерен для уральцев из-за ее близости к декоративно-прикладному искусству. Официальных монументов было немного, зато широко была распространена культура надгробных памятни-

* Публикуется при поддержке Российского гуманитарного научного фонда и правительства Свердловской области, РГНФ-Урал, грант № 04-ОИ-83401 а/у.

ков. Б. В. Павловский отмечал: «Изготовление надгробий занимает центральное место в творчестве мраморных кустарей... Характернейшие черты надгробий, сделанных уральскими мраморщиками, — это поэтическая содержательность, естественность и правдивость, грустная скорбь об умершем, выраженная не в сложных фигурных композициях, а в мотивах, почерпнутых из наблюдений за жизнью природы» [Павловский, 1953, 115—116]. Именно кладбища, причем не только городские, являлись сосредоточением разнообразных скульптурных форм. Надгробия отражали и социальный статус покойного, и вкусы его семейства, и профессионализм мастеров многочисленных артелей. Как ни странно, но именно кладбищенская скульптура стала основой революционных монументов. Все эти бронзовые, чугунные, гранитные и мраморные обелиски, пирамиды, вазы и венки, покинув территорию тихих кладбищ, стали гордо красоваться на городских площадях и скверах. Так, в центре с. Мраморского, например, находится мраморное надгробие в форме пенька с надписью: «Слався, великое Первое мая, праздник труда и паденья оков!». Кладбищенским духом пронизано большинство революционных памятников, и в первую очередь памятников павшим коммунарам и красногвардейцам.

Памятники революционным мыслителям (Марксу и Энгельсу) воспринимаются прежде всего как дань памяти покойным вождям. Революционная скульптура носит ярко выраженный траурный характер. Интересно, что и вдохновитель «монументальной пропаганды» Ленин, по свидетельству современников, любил показывать друзьям памятники, связанные с Парижской коммуной. Отмечают и тот факт, что Ленин не раз бывал на кладбище Пер-Лашез и хорошо знал так называемую Стену коммунаров, «Памятник мертвым» (1899, скульптор А. Бартоломе), а также находящийся возле этого кладбища, на бульваре Гамбетты, оригинальный памятник-рельеф Стена жертв Революции, открытый в 1909 г. (скульптор П. Моро-Вотье) [см.: Толстой, 1983, 57]. Траурные революционные монументы находили отклик и в душах простых людей, испытывающих трепет перед муками и смертью, печаль и уважение к стойкости бойцов. После всеобщих бедствий Гражданской войны подобные памятники были естественны. Аллегорические же образы, например памятники Свободы или Освобожденного труда, воспринимались народом с гораздо меньшим почтением и становились объектом шуток именно потому, что в них не присутствовал дух смерти, значит, в общественном сознании истинными памятниками они не являлись. Смерть Ленина, в понимании масс, объединила в себе все потери и бедствия Революции и Гражданской войны, что подчеркивают многие современные историки¹. В этом смысле она стала итоговой.

¹ К примеру: «В 1924 г. умер Ленин, и тело его оказалось утилизировано для своего рода публичной демонстрации революционного стирания грани между жизнью и смертью. <...> Что касается масс, то в их сознании в образе умершего вождя как бы соединились два символа: общей жертвы (лишения гражданской войны) и общего предка (человека, под руководством которого свершилась революция)» [Булдаков, 1997, 269].

Первые памятники Ленину, возникшие сразу же после известия о его смерти почти во всех городах Урала, имели ту или иную форму надгробия. Так, в Златоусте 27 января 1924 г. был сооружен деревянный обелиск пирамидальной формы. По свидетельству краеведов, «обелиск был обтянут черным крепом и увит хвойными гирляндами. Над овальным портретом Ленина на передней стенке находилась надпись: «Вечная слава вождю Ленину. 1924». Ниже портрета: «В твердой воле живых поколений вечно жив и бессмертен Ленин» [Златоустовская энциклопедия, 1997, 7]. Подобные временные памятники, скромные по материалам и размерам, вызывали чувства искренней скорби. В уральской прессе тех лет публиковалось много стихов поэтов-любителей на смерть вождя, демонстрирующие, как восприняли смерть Ленина народные массы. Вот, например, из газеты «На смену»:

Я знал его хоть по портрету,
Но вдруг печальный в мире клич:
— Значит, больше Ленина нету
Значит умер наш Ильич.

Алек. Еванов (28.03.1925)

Среди Москвы стоит могила
Перед Кремлевскою стеной,
В могиле этой наша сила,
Наш вождь, наш Ленин дорогой!

Сорокин (16.06.1925)

Когда Ильич покончил свои дни,
И старика душа уныла,
Теперь уж год прошел,
Как Ильича взяла могила.

Петр Малых (24.06.1925)

Этим наивным, неумелым стихам по духу были близки и первые памятники-надгробия, выражавшие языческое желание связать со своей землей и, значит, с собой знаменитого человека. Новая власть и народные массы испытывали потребность в сакрализации революции и ее деятелей. Потребность эта перешла позднее в уникальную форму идолопоклонства: «...очевидно, народные представления о власти даже в большей степени, чем прежде, формировались на основе культово-реликтовой формы мировосприятия» [Булдаков, 1997, 270]. На собраниях рабочие коллективы принимали решения о сборе средств на создание памятника и отправляли в центр уполномоченных для приобретения скульптурных бюстов и фигур вождя. Так, приняв решение об установке памятника, бюро Петуховского горкома направило в Ленинград Ковача, который приобрел гипсовый бюст вождя неизвестного, но явно профессионального скульптора. Литейщики И. Мохначев и А. Г. Деревяшкин после ряда проб отлили бюст в бронзе, и он был поставлен на привокзальной площади села Юдино (ныне г. Петухово Курганской области) [см.: Полешук,

1987, 4—34]. Памятник был установлен на братских могилах красногвардейцев и, следовательно, играл роль надгробия.

Но памятник-надгробие вскоре перестал отвечать требованиям властей: смерть вождя должна была вызывать в массах не уныние и растерянность перед будущим, а стремление сплотиться вокруг коммунистической партии для дальнейшей борьбы. Необходимы были памятники-трибуны, и центр последовательно проводил эту идею на местах. Образ Ленина стал государственной монополией. 27 июня 1924 г. вышло постановление ЦИК, в котором воспрещалось изображать В. И. Ленина без специального разрешения. Вызвано это было якобы тем, что появилась масса скульптурных портретов покойного вождя, зачастую искажающих его образ, антихудожественных. Это ограничение весьма болезненно сказалось на провинциальных художниках, горящих желанием выразить свое личное понимание образа революционного гения и через него осмыслить перемены последних лет. По сути, сделан был первый шаг по ограничению творческой свободы художников, стремящихся участвовать в социалистическом строительстве. Центр напомнил провинции, кто должен определять художественную политику. Теперь, чтобы иметь памятник Ленину, необходимо было заказывать скульптуру в центре. Лишь немногие столичные скульпторы удостоились чести создать образ вождя, среди них: Г. Д. Алексеев, Н. А. Андреев, В. В. Козлов, Б. Д. Королев, М. Г. Манизер, И. А. Менделевич, С. Д. Меркулов, М. Я. Харламов, И. Д. Шадр. От них требовали в первую очередь документально-конкретного изображения, основанного на фотографиях и кинохронике. Исходя из этого, Комиссия по увековечению памяти В. И. Ленина рекомендовала для массового распространения бюст работы М. Я. Харламова², скульптурную фигуру работы В. В. Козлова³, маску и барельеф, выполненные И. Д. Шадром. Провинциальным скульпторам оставалось довольствоваться работой над постаментом и в нем выражать все свои мысли и чувства по поводу гения революции и его заветов. Впрочем, подобные правила большинство провинциалов восприняли как разумные и необходимые: тело вождя помещенное в Мавзолей, превратилось в своеобразный скульптурный эталон, а присланные из центра его скульпп-

² *Матвей Яковлевич Харламов* (1870—1930) — скульптор, учился в Одесском художественном училище. В 1897 г. окончил Академию художеств. Выполнял ряд работ для этнографического музея и Военно-медицинской академии в Ленинграде. Автор памятников Я. М. Свердлову в Свердловске (1927), М. В. Фрунзе в Шуе, М. С. Урицкому в Урицке. В 1920-е гг. создал более десяти вариантов бюстов В. И. Ленина, автор бюстов К. Маркса, Л. Н. Толстого, А. М. Горького.

³ *Василий Васильевич Козлов* (1887—1940) — скульптор, в 1900—1906 гг. учился в ремесленных мастерских Общества поощрения художников у скульптора де Гранжа, с 1906 г. — вольнослушатель Высшего художественного училища при Академии художеств, на младших курсах учился у Г. Р. Залемана, на старших — у В. А. Беклемишева. Жил и работал в Ленинграде. Один из первых авторов скульптурной фигуры В. И. Ленина, растиражированной и установленной во многих городах страны.

турные портреты — в незыблемые копии этого эталона. Первые основательные памятники Ленину на Урале возникли:

— 7 ноября 1924 в Златоусте, Троицке, Уфе и в селе Юдино (ныне г. Петухово);

— 1 мая 1925 в Оренбурге;

— 15 июля 1925 в Челябинске;

— 7 ноября 1925 в Бугуруслане, Невьянске, Миассе, Нижнем Тагиле;

— 1 мая 1926 в Златоусте (второй);

— 7 ноября 1926 в Кизеле.

В эти же годы появились памятники Ленину в Аше, Копейске, Надеждинске (ныне Серов). Наибольшее распространение получила фигура вождя работы В. В. Козлова (в Златоусте, Кизеле, Невьянске, Надеждинске, Н. Тагиле, Оренбурге.). Отливки с модели М. Я. Харламова установлены в Миассе и Троицке. Скульптура И. А. Менделевича — в Уфе, а скульптура Г. Д. Алексеева — в Аше. Присланные из центра скульптурные фигуры вождя были невелики по размерам, а бюсты предназначались больше для кабинетной обстановки чем для выставления на площадь. Отсюда возникла проблема монументальности. Столичные художники столкнулся с данной проблемой сразу же после объявления Плана монументальной пропаганды. Художник Н. А. Касаткин писал в 1919 г.:

Постановка всякого революционного монумента имеет целью прославление не той или другой только личности, а той идеи, которой данный товарищ служил. Если будет прославление только личности — будет икона, царская фигура и т. д. Монумент есть великая агитационная сила, он украшает целую площадь города, вокруг него кипит городская жизнь, к нему идут процессии и экскурсии.

В настоящее время монумент, как искусство классовое, несет в себе идею коммунизма, диктатуры пролетариата, как средство ее осуществления... Монумент должен четко отвечать на вопросы зрителя:

1. Кому поставлен монумент — революционеру как идейному работнику, рабочему, ученому и т. д.

2. Кто поставил: государство, такой-то союз, ученое или иное общество.

3. К какому времени он относится (монумент отвечает на это не цифрой, а художественной формой).

4. Монумент должен быть художественен, прекрасен, в пропорциях гармоничен и должен иметь красивый силуэт (т. е. общие очертания).

5. Монумент должен быть совершенно понятен широким массам трудящихся.

[Цит. по: Толстой, 1983, 101—102]

Исходя из этих доктрин скульпторы Москвы и Петрограда, несмотря на нехватку средств и времени, пытались найти новый выразительный язык монументальной скульптуры. На Урале и профессиональные скульпторы, и любители вынуждены были также приступить к этим поискам. Многолетняя ориентация на декоративно-прикладное искусство и стремление к точной и тонкой проработке деталей создавала дополнительные трудности в этом процессе. Приходилось порывать с традицией. Профессиональные скульпторы

болезненно воспринимали подобное, пытаясь ограничиться лишь простым увеличением размеров. Скульпторов-дилетантов незнание традиций освобождало от канонических рамок, техническая слабость исполнения их работ возмещалась оригинальностью идеи, а вера в значимость своего труда и одобрение зрителей избавляла от комплекса неполноценности. Можно выделить два памятника подобных дилетантов, решенных монументально.

Памятник «Борцам революции» был создан в Перми (7 ноября 1920). Автор проекта В. Е. Гомзиков⁴ предложил выразительную символическую композицию — паровой молот с наковальней и над ними серп и молот. Подобная символика широко использовалась в агитационном искусстве тех лет, но в гораздо более скромных размерах. У Гомзикова эти символы — прежде всего объемные тела: призмы, цилиндры. Из них он создает монумент, подобный архитектурному строению, а выразительный силуэт памятника установленного на возвышении, хорошо читается издалека.

Другой дилетант, Н. А. Банников⁵, являлся автором памятника Свободе («Павшим за свободу») в Нижнем Тагиле (1918). В качестве пьедестала для фигуры женщины с факелом в поднятой руке самодеятельный скульптор использовал памятник Александру II, сняв с него навершие в форме креста. Почувствовав соразмерность данного постамента и скульптуры, Банников создал монумент, производящий впечатление единого целого. Говоря о талантливости отдельных самородков, стоит помнить, что предложенный ими проект мог дополняться и дорабатываться другими конкурсантами и членами комиссии, для воплощения проекта привлекались также многие специалисты, инженеры, техники, литейщики и камнерезы. Все они могли вносить в предложенный проект дополнения и поправки. Таким образом, автором памятника являлся по сути творческий коллектив. Подобное коллективное творчество было характерной чертой культуры промышленного Урала. Б. В. Павловский писал: «Художественная культура Урала, родившаяся на основе промышленного производства, — это результат коллективного рабочего народного опыта» [Павловский, 1975, 17].

Конкурсная система оказалась для Урала, для провинциальной культурной среды вообще естественной и понятной. Но вместе с положительными моментами было немало и негативных. Своеобразные проекты и художественные решения, шедшие вразрез с мнением большинства и не получившие одоб-

⁴ *Василий Евлампиевич Гомзиков* (1885—1966) — техник, жил и работал в Перми, в 1930-е гг. работал инструктором отдела капитального строительства завода им. Дзержинского. Увлекался живописью. Две его картины демонстрировались на выставке народного самодеятельного и профессионального творчества Перми и района в 1937 г.

⁵ *Николай Андреевич Банников* (1878—1920) — художник-самоучка, по профессии — машинист паровоза. Автор монумента «Павшим за свободу» в Нижнем Тагиле (памятник Свободы). Находился в плену у колчаковцев. После освобождения восстановил памятник Свободы, разрушенный белыми.

рения членов комиссии, не имели шансов быть установленными. Проблемы между творческой индивидуальностью и комиссией достигли пика в 1924—1926 гг., в годы создания на Урале первых памятников Ленину. Проблемы обострились еще и сложной художественной задачей: для присланной из центра станковой скульптуры необходимо было создать постамент и этим придать всему памятнику монументальность. Примером удачного решения столь не простой задачи является памятник Ленину на Алом поле в Челябинске (открыт 15 июля 1925 г., в очередную годовщину освобождения города от колчаковцев). Монумент этот стал самым величественным памятником-надгробием Ленину на Урале. Создание любого монумента в ту пору начиналось со сбора средств. В данном случае с предложением о сборе денег на памятник Ленину выступили рабочие и служащие станции Челябинска: присутствовавшие на собрании 2 300 человек постановили отчислить на сооружение монумента половину дневного заработка. Газеты призывали поддерживать этот почин и периодически сообщали о внесенных суммах. В 1925 г. было собрано 15 тыс. руб. добровольных взносов. С размахом был проведен и конкурс на проект памятника вождю. К участию в конкурсе были привлечены профессиональные архитекторы, инженеры и техники. Среди них известный столичный архитектор Л. В. Руднев⁶.

Но победил проект библиотекаря Н. М. Чекакина⁷, во многом примечательный. Библиотекарь предложил основой всего монумента сделать здание библиотеки-читальни. Здание перекрывается трибуной, над которой располагается большая полукруглая ниша-раковина. В нише помещен бронзовый бюст Ленина работы М. Я. Харламова. По бокам ниши стоят обелиски. В целом все строение оставляет впечатление некой восточной гробницы. Влияние кремлевского мавзолея здесь бесспорно, автор был знаком с ним по многочисленным газетным рисункам и фотографиям. Вместо тела покойного вождя в уральском мавзолее — его душа: книги с идеями и призывами. Маленькое помещение библиотеки-читальни не предназначено для практических целей, входящие по одному люди должны были ощущать все величие революционного гения и боль утраты, т. е. атмосферу мавзолея. Трибуна, расположенная над библиотекой, также имеет больше символическое значение. Памятник, находящийся в центре города, является замкнутым, как истинная гробница. Восточная живописность форм подчинена строгой продуманной системе и придает всему сооружению торжественность и мощь. Бюст Ленина (1,55 м) не

⁶ Лев Владимирович Руднев (1885—1956) — архитектор, автор мемориала Жертвам революции на Марсовом поле в Петрограде (1917—1920). В 1920-е гг. принимал участие в конкурсах на первые памятники Ленину в Вятке, Одессе, Челябинске. В Челябинском архиве хранится проект Руднева (ф. 98, оп. 1 ед. хр. 192, 16).

⁷ Николай Михайлович Чекакин (1887—?). Родился в поселке Верхние Серьги Свердловской области. В 1920-е гг. работал в Челябинском библиоколлекторе. В 1924—1925 гг. переехал в Свердловск. Автор проекта первого памятника В. И. Ленину на Алом поле в Челябинске.

только не потерялся на фоне архитектурных деталей, а напротив, является центром внимания наподобие жемчужины в створке раковины. Это произведение — результат своеобразного синтеза традиции уральских надгробных памятников с идеологическими штампами, пришедшими из центра. Соразмерностью всех частей памятник обязан инженеру П. И. Искокову⁸ и может служить примером удачного сотрудничества дилетанта, давшего интересную идею, и профессионала, давшего этой идее конструктивное обоснование. Ход конкурса и процесс создания памятника находились под постоянным вниманием общественности и прессы. Трудовые коллективы выделяли на строительство памятника лучших рабочих, городские власти — лучшие материалы. «Осенью 1924 года на Алом поле завезли гранитные глыбы, которые добывали в карьере нынешнего парка им. Гагарина в Челябинске. Блоки вырубали в специально построенном тепляке 28 лучших каменотесов (братья Н. и И. Прокудины, Ф. и С. Роговы, А. и К. Вахрушевы, Д. Дмитриев, Я. Мансуров, М. Костицин и др.). За ударный труд каменотесы были премированы кумачовыми рубашками, в которых они пришли на открытие монумента 15 июля 1925 года...» [Кудзеев, 1989, 21—24]. Об отношении каменотесов к своей работе рассказал десятник И. Н. Суворов: «Я старый работник и много приходилось работать по постройке памятников, но только памятника, где бы энтузиазм в работе рабочих основывался на сознательности, на интересе к этой работе как лично к своей, я не встречал. Несмотря на довольно низкую оплату, несмотря на то, что не было никаких технических приспособлений для подъема камней, достигавших весу до 199 пудов, т[ак] ч[то] работу по подъему приходилось вести ручным способом, они со всем справлялись добросовестно и быстро» [Суворов, 1925]. Открытие памятника прошло в торжественно-официальной обстановке, соответствующей данному событию: «С раннего утра со всех концов города потянулись стройными рядами рабочие и служащие к полю имени Ленина. Панели заполнялись неорганизованной публикой... 10—12-тысячная масса заполнила площадку перед вновь выстроенным памятником В. И. Ленину. Рельефно выделялись на первом плане рабочие — строители памятника, одетые в красные рубашки... Быстро слетает скрывающая бюст материя. Все взоры устремлены на открывшегося чугунного Ленина. Угрюмый, сосредоточенный взор, устремленный прямо на массу, создает впечатление, что Ильич вот-вот разразится речью, будет опять снова учить нас... Музыка Интернационала трех духовых оркестров почти сливается в непрерывных шумных криках необычайного подъема» [Ин-ров, 1925].

⁸ Павел Иванович Искоков (1888—1976) — инженер-мостостроитель, окончил Петроградский политехнический институт. С 1943 г. член Союза архитекторов СССР. В середине 1920-х гг. работал инженером-строителем на Челябинском участке бывшей Омской железной дороге. Позже — в различных строительных организациях Челябинска. Дал конструктивное обоснование проекта Н. М. Чекакина и возглавил строительство памятника Ленину на Алом поле в Челябинске.

В памятнике на Алом поле удачно разрешилась проблема монументальности, но это памятник-надгробие и скромный по размерам бюст вождя здесь вполне уместны, натуралистичность образа создает ощущение близости умершего каждому зрителю. Сложнее, имея в основе станковую скульптуру, придать монументальный вид памятнику-трибуне. Для подобных памятников из центра выписывали скульптуру В. В. Козлова «Ленин-оратор». Эта скульптура была установлена во многих городах страны — Владивостоке, Орджоникидзе, Севастополе, Сормове, а на Урале — в Златоусте, Невьянске, Н. Тагиле. Размер скульптуры невелик: высота фигуры — 1,78 м, основание — квадратный пьедестал 0,65 x 0,65 м, высота — 0,12 м. У правой ноги фигуры (установленной в Златоусте) помещена надпись «Произв. бюро госуд. худож. -промышл. техникума. Демидов», т. е. скульптура была отлита в Производственном бюро государственного художественно-промышленного техникума, который находился в Ленинграде, в Демидовском переулке, в доме № 6. Авторская модель ныне хранится на заводе «Красный выборжец» в Санкт-Петербурге. Образ Ленина-оратора Козлов заимствует из фотографий, кинохроники, плакатов. Вся фигура откинута назад, правая рука простерта вперед, рот открыт, пиджак расстегнут. Небольшой размер статуи и точность анатомических деталей создает неприятное ощущение муляжности. Натуралистичность в данном случае значительно принижает легендарный образ: «...Он проходит мимо меня совсем близко, среднего роста, тучный, лысый человек с ординарным, скучающим, усталым лицом... <...>. Рыженькие усики, мочалистая бородка, слегка раскосые глаза, блестящая лысина, тучноват, видимо, страдает одышкой, серенький пиджачок, все такое неяркое, ординарное, незапоминающее. Ни одного намека, никакого отпечатка значительности. Самое обыкновенное рядовое лицо интеллигента, вернее, даже обывателя, ни плохого, ни хорошего, что-то серое, скучное, безразличное. Голос дребезжащий, тоже неяркий, неприятный дефект произношения, жесты типично профессорские, одна рука в кармане брюк, другой двигает монотонно, упорно, как маятник. Он — вне жизни. При других условиях он был бы, быть может, таким рассеянным и нелепым профессором веселой комедии. Но в нем есть сила, он умеет заразить своим спокойствием, своим бесстрашием» [Ауслендер, 1999, 50—76]. Скульптура Козлова во многом близка этому непредвзятому описанию вождя российской революции. Она лишена романтичности и значительности, оставляет впечатление неуместной суетности, даже комична. Кажется, невозможно создать с подобной скульптурой монументальный памятник. Но учитель рисования школы им. Крупской в Нижнем Тагиле А. Фролов⁹ попытался это сделать.

⁹ Алексей Иванович Фролов (1897—1962) — выпускник Центрального училища технического рисования (б. Штиглица) в Санкт-Петербурге. Учитель рисования школы № 1 (им. Н. Крупской) в Н. Тагиле. Автор проекта «Ленин жив в заветах», по которому в сквере Рабочей Молодежи Н. Тагила был установлен памятник Ленину.

Решение поставить памятник Ленину тагильчане приняли в январе 1924 г. Трудящиеся города собирали средства, городская администрация организовывала конкурс проектов. Фролов представил на конкурс проект под названием «Ленин жив в заветах» — и победил. Согласно его проекту, скульптура Козлова была установлена на мраморный «Земной шар», а тот, в свою очередь, на конусообразный многогранник, образованный из развернутых книг, высеченных из серого мрамора. На страницах — изречения из книг Ленина. Городским властям пришлось по душе слова вождя: «У нас есть материал и в природных богатствах, и в запасе человеческих сил, и в прекрасном размахе, который дала народному творчеству великая революция, чтобы создать действительно могучую и обильную Русь» [Ленин, 80]. Памятник, установленный в сквере Рабочей Молодежи, был открыт 7 ноября 1925 г. Монумент, хоть и не включает в себя сооружение для выступающих, является именно памятником-трибуной. Он организует пространство вокруг себя. Фигура оратора логически связана с постаментом. Заветы Ленина, часть из которых высечены на пьедестале, будут услышаны во всем мире. Ленин на шаре — образ, встречающийся и в плакате, и в газетной графике, но профессиональный скульптор не решился бы предложить подобный проект. Фигура на шаре кажется неустойчивой и напряженной. Ленин, изогнувшийся в порывистом движении, буквально балансирует. Все это придает памятнику внутреннюю силу и энергию. Поднятая на достаточную высоту, фигура приобретает монументальность. Мелкие детали одежды, черты лица, как-то старательно вылепленные морщины и раскосые глаза, не видны зрителю. Зритель видит четкий, легко узнаваемый силуэт. Так же, как и скульптура, постамент выполнен тщательным образом. Досконально проработаны рельеф и очертания материалов. Но все эти детали не мешают цельному восприятию памятника. «Постамент мраморный земной шар изготовила артель “Мраморский кустарь” в поселке Мраморском. Весил шар несколько тонн, и везли его от карьера до места разделенным на две половинки-полушария летом, на санях запряженных цугом» [Рябинин, 1970, 30].

Образ земного шара не раз встречался в уральских памятниках этого времени. Можно вспомнить памятник Павшим коммунарам в Екатеринбурге (авторы С. Д. Эрзя, Ф. Г. Самарин, Е. В. Ваулина; открыт 1 мая 1920 г.). В памятнике Ленину в Уфе (автор проекта — техник-строитель Д. М. Ларионов, скульптор И. А. Менделевич; открыт 7 ноября 1924 г.) также присутствует шар-глобус, который венчает высокую мраморную колонну. Фигура Ленина расположена внизу, и шар является не более чем декоративной деталью. Подобную же роль играет шар-глобус на памятнике Ленину в Златоусте. Таким образом, памятник Ленину в сквере Рабочей Молодежи Н. Тагила можно назвать уникальным.

Чтобы ощутить всю сложность и своеобразие процесса создания памятников Ленину на Урале, необходимо знать, как проходил конкурс проектов, какие требования предъявлялись к участникам, какие проекты рассматрива-

лись, что одобрялось, какая борьба происходила при определении проекта-победителя. Данные детали можно рассмотреть на примере создания памятника Ленину в Златоусте. Первый основательный памятник вождю был открыт на городской площади 7 ноября 1924 г. Его постамент составляли три мраморных блока, обработанных грубой зернью, установленные на пятиступенчатом стилобате. Из нижнего блока выступал чугунный шар-глобус. На блоках высечены разорванные цепи и даты великих революционных событий. На постаменте был установлен бюст Ленина. Это памятник-надгробие, с любовью отделанный, но довольно скромный по размерам.

15 августа 1925 г. златоустовская газета «Пролетарская мысль» сообщила, что пленум горсовета решил вместо старого памятника Ленину поставить новый, более монументальный. Бронзовую фигуру вождя уже заказали в Москве. Был объявлен конкурс на новый проект памятника. Условия конкурса газета напечатала 27 августа 1925 г., установив срок предоставления проектов до 20 сентября 1925 г. Горсовет обращал внимание желающих принять участие в конкурсе на следующее:

1. Памятник должен носить идею трибуны.
 2. Месторасположение такового в центре 15 сажен от восточного угла Городского сада.
 3. Стоимость постройки не должна превышать 12 000 рублей.
 4. При составлении проекта необходимо принять во внимание благоустройство города.
 5. Проект обязательно должен быть представлен в указанный срок.
 6. Все инженеры, техники и другие специалисты по строительству приглашаются Городским советом принять участие в объявленном конкурсе, причем все желающие принять участие должны в период объявленного времени подать свое заявление о желании принять участие в конкурсе.
- За лучший проект назначается премия в размере 250 рублей.

[Пролетарская мысль, 1925]

Желающие принять участие в конкурсе не заставили себя долго ждать. В Златоустовском архиве сохранилось заявление одного из них, некого А. А. Аксенова:

Заявление. Настоящим из'являю желание участвовать в проводившемся конкурсе проектов памятника В. И. Ленину. Прилагаю сдесь 2 проекта с указанной на них идеей, выработанные мною. Причем полагаю, что, может быть, есть неточность в соответствии чертежа приложенному масштабу, но мне кажется к этому можно отнестись невзыскательно, поскольку

- 1) я рабочий с низшим образованием;
- 2) важна идея и форма, а размер уже приблизительный.

Рабочий гл. завода, инструментального цеха. Адрес г. Златоуст, Б. Ветлужская, № 15.

Аксенов Александр Андреевич

[ЗГАО, ф. Р35, он. 1, д. 20, 4]

Несмотря на низшее образование, товарищ Аксенов смело брался за решение монументальных задач, полагая, что важна идея и форма, а размер можно прикинуть «на глазок». Проекты его не сохранились, зато удалось найти пояснительную записку другого участника конкурса — това-

рища Пуппе (судя по фамилии, потомка немецких оружейников, живших в Златоусте).

Пояснительная записка к конкурсному проекту п. Ленина в Златоусте т. Пуппе. Памятник состоит из следующих частей:

А) основание — пятиконечная звезда, снабженная по лучам буквами СССР, серпом и молотом;

Б) на звезду положен большой маховик;

В) на маховик — коническое зубчатое колесо;

Г) на коническое зубчатое колесо — цилиндрическое зубчатое колесо;

Д) на цилиндрическое колесо — винтовое колесо;

Е) на винтовое колесо — шевронное зубчатое колесо с ельчатым зубом;

Ж) на шевронное колесо — цилиндрическое зубчатое колесо;

З) на цилиндрическое колесо — снова шевронное зубчатое колесо с наклонным зубом;

И) на последнее — цевочное колесо;

К) над цевочным колесом возвышается ось;

Л) венчание памятника состоит из бронзовой фигуры Ленина с поднятой рукой.

Вокруг памятника у вершины каждого луча поставлены светильники, освещающие ночью памятник цветными или обыкновенными лучами э/света. В пространстве между лучами звезды засажены цветы. Вокруг звезды имеется круг, выложенный из камней или обнесенный железной низкой решеткой, чтобы воспрепятствовать порче клумб и памятника при близком и небрежном к нему прикосновении.

О символическом значении проекта памятника и частей его:

1) Проект напоминает собой холм (как братскую могилу), который в данном случае используется как трибуна и напоминает при этом собой смерть вождя.

2) Форма конусовидная (а не пирамидальная) придана трибуне с той целью, чтобы показать, что мы желаем, чтобы речь о великом учителе В. И. Ленине была слышна по всем направлениям, всему миру с одинаковой силой.

3) Строение памятника из зубчатых колес обозначает собой, во-первых, что памятник воздвигнут от рабочих металлистов. Во-вторых, механик находит для различных случаев применение то одних, то других рычагов и зубчатых колес, чтобы получить требуемый эффект движения. Так и В. И. Ленин проницательностью и гениальностью своего ума предвидел решение многих труднейших революционных задач и разрешал их, применяя различные способы для достижения намеченной цели.

4) Постановка всей системы колес или всего учения Ленина на большой маховик означает, что его учение придало усиленное вращение (движение) революционному маховику мира.

5) Постановка маховика на красную пятиконечную звезду означает, что учение Ленина и пролетарская революция осуществляются во всех частях света.

6) Постановка фигуры Ленина на ось всей системы колес означает величайшие заслуги Ленина в деле пролетарской революции и что его учение в дальнейшем послужит именно осью в мировой революции.

Окраска памятника следующая:

Звезда — красная, значение общеизвестное.

Маховик на ней — белый, напоминающий траурную кайму (отделяющий земную жизнь от потустороннего мира).

Шестерня на маховике — черная, означает печаль.

Винтовая шестерня — красная, напоминает смерть красного бойца.

Прочие шестеренки — темно-серые с постепенным расцветлением кверху — означают постепенное угасание жизни вождя от болезни.

Белизна оси, на которой помещается фигура Ленина, напоминает собой безукоризненную преданность покойного вождя рабочему классу.

Светильники означают гений Ленина, которым он зажигал сердца людей и освещал им путь, ведя к победе.

Надписи на памятнике:

- А) На маховике помещена надпись «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».
- Б) По оси: «Дорогому вождю и учителю В. И. Ленину от рабочих Урала».
- В) По краю цевочного колеса «Ленин умер — ленинизм жив».

[ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 20, 8, 9]

К этому тексту т. Пуппе приложил 6 вариантов материалов для изготовления памятника из различных пород мрамора и гранита, железобетона и чугуна, а также предварительную смету на двух листах.

Подробное описание рабочим Пуппе проекта памятника показывает, как проникшие в сознание простых людей идеологические штампы принимали подчас своеобразные, несколько нелепые и гротескные формы. Искусство этого времени отталкивается от газетных строк, агитационных листовок и декретов. На них строится агитационный плакат. Скульптурные же формы зачастую порождались художественными образами, почерпнутыми из плакатов. Можно говорить даже о плакатности скульптуры, убивавшей сам дух пластики. Плакатные образы серпов, молотов, наковален были широко распространены в скульптуре 1920-х гг. Кроме подчеркнуто пролетарского происхождения, они придавали постаментам весомость и мощь. Ощущение мощи и незыблемости как нельзя лучше подходило для монумента-трибуны, монумента-гробницы. В проекте же рабочего Пуппе нагромождение разнокалиберных шестеренок не могло не придать монументу динамичности и даже некой несолидной суетности. Возникает иллюзия беспорядка, хотя, с точки зрения рабочего, подобное расположение шестеренок естественно. Этим данный проект и интересен. Всю символику красной звезды, светильников, как и поэтический образ вождя, который «зажигал сердца людей и освещал им путь, ведя к победе», рабочий почерпнул из газет и на митингах. Но заслуживает внимание то, что, будучи по профессии металлистом, Пуппе возводит Ленина в разряд великого механика и объясняет строение памятника из зубчатых колес тем, что «механик находит для различных случаев применение то одних, то других рычагов и зубчатых колес, чтобы получить требуемый эффект движения. Так и В. И. Ленин проникательностью и гениальностью своего ума предвидел решение многих труднейших задач и разрешал их, применяя различные способы для достижения намеченной цели». Современный историк замечает: «В стиль своей вздыбленной эпохи Ленин вписался не исторически привычным императором на коне, а “лично скромным” магом-повелителем и людей, и машин» [Булдаков, 1997, 271]. Яркий и своеобразный образ Великого механика, столь понятный для рабочих Урала, делает весь проект Пуппе цельным и ясным. Интуитивно рабочий пришел к созданию действительно монументального произведения, где многочисленные части памятника, подчиняясь строгой логике идеи, создают единое целое. Фигура же Ленина с вытянутой вперед правой рукой, поднятая на вершину этой удивительной горы шестеренок, превращалась в некий рычаг и одновременно флюгер, что усиливало выразительный образ всего монумента.

Среди участников конкурса был и профессиональный скульптор Э. И. Мали¹⁰. Сохранившаяся объяснительная записка к проекту памятника Ленину показывает, как скульптор решил проблему монументальности:

Мой проект пьедестала для памятника В. И. Ленина в Златоусте осуществляет, во 1-х, пятиконечную звезду, на углах которой возвышаются трибуны — таким образом, идея трибуны осуществлена полностью. Во 2-х, пьедестал имеет пять фасадов, ввиду того что будет стоять на месте совершенно открытом и доступном для обозрения со всех сторон. В 3-х, по обширности основания, высоте и красоте устройства он должен служить не только в настоящее время, но и в будущем одним из лучших украшений г. Златоуста. Трибуны на 5 углах, кроме осуществления идеи, могут при случае сослужить службу трибун во время манифестаций — на углах этих трибун возвышаются мраморные тумбы с эмблемами советского строительства республики, к каковому строительству В. И. нас вел.

1. Промышленность (наковальня с орудиями труда и частями машин).
2. Сельское хозяйство (плуг, сноп, серп и пр.).
3. Электрификация (динамо и мотор с принадлежностями).
4. Авиозащита (аэроплан с пулеметом и пр.).
5. Нар. Просвещение (книги, глобус и пр.).

Предлагается эмблемы по моделям отлить на Кусинском заводе из уральского чугуна.

Посерединке между пятью трибун возвышается пятигранный пьедестал, состоящий из трех глыб мрамора. На нижней части 5 углубленных плит для основных выдержек из бессмертных творений Карла Маркса и В. И. Л. По карнизу лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Под ним, сверху указанных выше плит, 5 эмблем «Серп и молот». На средней глыбе шлифованного мрамора 5 ниш, в каких рельефно помещено 5 ваз с эмблемами главных пяти моментов из жизни В. И. Ленина. Над ними на 3-й глыбе надписи дат моментов:

Год, месяц и день рождения В. И. «Ленин родился». Ваза мраморная с цветами (скульптура).

2-я дата: Год вступления В. И. на путь революции. «Ленин — революционер». Ваза с книгами и рукописями запрещенных идей.

3-я дата: Год организации партии большевиков. «Ленин — организатор П. Б.» Ваза с маской Карла Маркса — полное осуществление идей Маркса.

4-я дата: Октябрьская революция. «Ленин — творец октября» Ваза с пламенем.

5-я дата: Незабвенная кончина В. И. Траурная ваза (урна) с черным знаменем, полузакрывающем вазу и спускающемся на карниз. «Ленин умер».

Вазы предполагаются из мрамора, не исключается возможность их изготовления из яшмы — при возможности увеличения сметы от 12.000 + 3.000 — до 15.000 рублей.

Весь пьедестал — 8 ½ аршин с основания до фигуры. До подножия трибуны — 2 S аршина. Средняя колонна — 6 аршин.

Материал: Для среднего пьедестала гранит или местный камень или же жел. Бетон — в зависимости от решения комиссии. Мрамор и гранит более соответствуют назначению, как более стройные и красивые. Средняя колонна из мрамора.

Художник Мали [ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 20, 2, 3].

В идее всего монумента Мали — символика цифры «пять». Подобная символика применялась в то время весьма широко. У Мали это пятиконечная

¹⁰ *Эммануил Иосифович Мали* (1877—1937) — скульптор, окончил училище барона Штиглица в Санкт-Петербурге. В 1920—1930-е гг. жил и работал в Миассе. В Миасском краеведческом музее находится ряд его станковых работ, рисунков, живописных произведений. С его именем связывают бюст В. И. Ленина в Миассе, хотя документального подтверждения этому нет. Репрессирован, расстрелян.

звезда, пять трибун, пять эмблем советского строительства, пятигранный пьедестал, пять выдержек из творений Маркса и Ленина, пять эмблем «Серп и молот», пять ниш, пять ваз с эмблемами важнейших пяти моментов из жизни В. И. В общем, скульптор, попав в плен трафаретной символики, не достигает требуемой монументальной выразительности памятника. Чтобы увидеть находящуюся в основании монумента пятиконечную звезду необходимо забраться на одну из возвышающихся над центральной площадью Златоуста гор. Основание в виде плоской звезды — образ, не выразительный для зрителей, находящихся непосредственно перед памятником. Подобную ошибку в своих проектах допускают и рабочий, и скульптор-профессионал.

Наличие пяти трибун вокруг пьедестала также лишено каких-либо художественных или практических значений. Вряд ли пять ораторов смогут вещать одновременно, каждый со своей трибуны. Так что и с практической точки зрения подобная форма монумента-трибуны отнюдь не оправдана. Но на комиссию стройная система из магической цифры должна была оказать наилучшее воздействие. Вместо нагромождения шестеренок Мали предлагал вазы в нишах. Подобные вазы (урны) для надгробий изготавливали в Златоусте до революции несколько артелей камнерезов. В городе, где декоративно-прикладное искусство (гравюра на стали) на протяжении многих десятилетий было средством заработка, искусство воспринимали прежде всего как аккуратное, добротное изделие. Кроме того, с искусством ассоциировались такие атрибуты, как вазы, колонны, арки, капители, факелы, ниспадающие знамена, но никак не зубчатые колеса. В проекте Мали фигура Ленина, хотя и находящаяся на вершине центральной части, в окружении многочисленных трибун, ваз и эмблем, превращалась в архитектурную деталь, в нечто, подобное вазе. Напыщенное провинциальное надгробие купца-золотопромышленника без особого труда превращается в памятник-трибуну вождю мирового пролетариата. Революционно настроенный провинциальный обыватель поддержал дряхлеющую академическую традицию, снабдив ее новыми политическими лозунгами и символами. Эта спайка возникла уже в первые годы советской власти и, выдержав в 1920-е гг. все удары со стороны представителей художественного авангарда, расцвела в 1930-е гг., найдя свое завершение в пресловутом «сталинском ампире». Вспомним, что и в окончательном проекте Дворца Советов скульптура Ленина, венчающая здание, несмотря на огромный размер, является, по сути, архитектурной деталью.

В указанный срок конкурс на создание памятника Ленину в городе Златоусте был завершен. Авторитетная комиссия изучила представленные проекты. Было принято следующее решение:

Комиссия в составе секретаря Горсовета т. Первалова, Предокрпрофбюро т. Новикова, председателя от горрайкома партии т. Чевдаева, представителя окринженера т. Орлова и члена комиссии т. Фидлера рассмотрели по поручению Окрисполкома предоставленные конкурсные проекты на памятник В. И. Ленину в количестве 6, а именно:

2 проекта /рисунка/ т. Аксенова;

1 проект /модель/ т. Шишкина;

1 проект /рисунок/ т. Пуппе;

1 проект /модель/ т. Мали;

1 проект /рисунок/ т. Гепп;

нашла возможным остановиться только на двух из них, а именно — на проекте-модели т. Мали и проекте-рисунке т. Гепп как удовлетворяющих условиям конкурса и заслуживающих внимания как с художественной, так и с идейной стороны, за исключением, однако, цены. Проект-памятник т. Мали представляет большую художественную ценность и интерес с идейной стороны; он должен быть, однако, безукоризненно выполнен из соответствующих ценных материалов (мелкозернистый, чисто белый мрамор для основы и яшма и бронза для ваз и эмблем), ибо только при этих условиях он будет производить полное и соответствующее художественной его стороне впечатление. Вся работа его должна быть очень тщательна и безусловно художественна. Поэтому необходимо иметь в виду, что если он будет принят, то исполнение его потребует значительно больших средств... Проект памятника-рисунка, представленный т. Гепп, тоже заслуживает внимания по простоте форм и современности стиля. Колонка этого памятника должна быть выполнена обязательно из цельного куска мрамора.

[Подписи членов комиссии] 29 сентября 1925 г. [ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 20, 7]

Однако в окончательном решении комиссия отвергла и проект Мали, и проект Геппа. Что послужило тому причиной — дороговизна ли проектов или их слабая художественная сторона, — не известно, но городские власти обратились в Академию художеств¹¹ с просьбой выслать альбом пьедесталов памятника Ленину. Из производственного бюро Академии художеств в Златоустовский окрисполком пришел ответ, где сообщалось, что

альбома пьедесталов п-ку т. Ленина не имеется и быть не может, т. к. пьедесталы к п-кам Вождя Революции изготовляются каждый раз по особому проекту в зависимости от местных условий. Только при наличии всех необходимых сведений, фотографий места постановки памятника с указанием размеров площади Отдел проектирования может приступить к выполнению требуемого проекта. Стоимость проекта от 100 до 500 рублей в зависимости от сложности замысла. Срок выполнения от 1 до 3 недель.

Зав. отделом проектирования Рославлев. 6 октября 1925 г. [ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 18, 259]

Златоустовские власти, окончательно отказавшись от мысли создания памятника местными силами, решили перепоручить эту задачу Академии художеств. Возможно, это произошло из-за неудовлетворенности результатами конкурса или из-за желания иметь у себя произведение столичного мэтра. Может быть, имели место различные трения между участниками конкурса и членами комиссии, обиды, сплетни — словом, все то, чем так богата провинциальная жизнь и что не может не отразиться на любом крупном художественном предприятии. В Академию художеств в срочном порядке были высланы пять фотографий и план места предполагаемой установки памятника. Среди основных условий были названы следующие: «Замысел — Ильич на трибуне. В пьедестале желательно было бы отразить осн. местного произ-

¹¹ В этот период Академия художеств именуется Ленинградским художественно-промышленным институтом, но в провинции еще в ходу старое название.

водства металлургии: А) доменное, Б) мартеновское, В) прокатное, Г) кузнечное. Материал — мрамор. Основная стоимость постройки не должна превышать 12 000 рублей» [ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 18, 258].

Работа в отделе проектирования Академии художеств была поставлена хорошо, и уже в ноябре 1925 г. Златоустовский окрисполком получил не один, а целых три проекта, на выбор. «Согласно заказа от 29. X. 25 Производственное бюро при Академии художеств препровождает Вам при сем проект памятника В. И. Ленина для Златоуста профессора архитектуры В. А. Волошинова¹² за № 419 (без модели) и два варианта памятника за № 405 (работа Ю. В. Шуко) и за № 406 (работа В. М. Тейтеля) оба с моделями» [ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 18, 253]. Кроме того, прилагались сметы к каждому из проектов. Стоимость постройки по проекту Ю. В. Шуко равнялась — 9 тыс. рублей, по проекту В. М. Тейтеля — 9,5 тыс. рублей, по проекту В. А. Волошинова — 12,5 тыс. рублей.

Последний проект и был принят комиссией, несмотря на то, что сметная сумма в ней была превышена. Пояснительная записка В. А. Волошинова гласила:

Задание требует спроектировать памятник «Ленин на трибуне». Условия места выдвигают требование создать массу памятника, которая выделялась бы остро на фоне колокольни и церкви в центре растительных насаждений городского сада. Сама фигура 1,78 м должна выделяться как главное архитектурное решение на заданной площади. Принимая во внимание изложенное, автор в своем проекте предполагает постамент — группу сильных и острых камней, на фоне которых стоит фигура т. Ленина. В. И. Ленин стоит на камне-наковальне, который служит ему трибуной. Ниже углом выступает трибуна для выступления ораторов во время торжеств... Высокие насаждения будут служить живописным фоном мраморной глыбе памятника. Т. Ленин (статуя) в постановке обращена к заводам. Характер металлургической промышленности автором отмечен рельефами на камнях постамента, наковальной-трибуной и малой наковальной (с боку) с рельефной надписью. Герб СССР предположен автором с трех сторон памятника высеченным на кубах у лестницы. Памятник, как предусматривает задание, рассчитан на исполнение его из мрамора. Мрамор полированный, а рельефы с наковкой. Постановку статуи выше указанного в проекте уровня автор считает нецелесообразным, т. к. фигура снизу будет казаться чрезвычайно маленькой и не монументальной, она будет теряться.

Ноябрь 1925 г. Арх. художник *В. Волошинов*
[ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 18, 257]

По данной пояснительной записке трудно представить полностью облик памятника. На сохранившихся фотографиях уже построенного монумента видно, что статуя Ленина была установлена на постаменте в виде стилизованной наковальни, который опирался на трехступенчатый стилобат, имевший форму пятиконечной звезды. За бронзовой скульптурой поднимался

¹² *Валериан Андреевич Волошинов* (1887—1938) — выпускник Академии художеств. Был членом Петроградского архитектурного общества. Оформлял революционные праздники. В 1930-е гг. работал в Академии художеств.

высокий, квадратный в сечении пилон со срезанным наискось верхом. Профессор архитектуры решил все проблемы скоро и просто. Не ломая голову, как придать мелкой скульптуре вождя монументальный вид, он предлагает установить мраморный пилон, эффектно смотрящийся на фоне предполагаемых зеленых насаждений. Фигура Ленина, которую провинциальные мозги стремились поднять повыше, скромно располагается внизу, на невысокой наковальне-трибуне. С помощью наковальни решен вопрос и по отражению заводского производства. Если местные участники конкурса упорно избегали образа наковальни, которая для них ассоциировалась больше с деревенской кузницей, то Волошинов сей атрибут посчитал вполне удачным для передачи металлургического производства. Стоит обратить внимание, что и профессор предложил в качестве основания для монумента пятиконечную звезду, и подивиться тому, насколько этот символ был тогда в моде. В целом, проект Волошинова, взвешенный и строгий по своей художественной выразительности, проигрывает и проекту Мали, и проекту Пуппе и отдает некой безликостью. Если в проекте рабочего Пуппе была яркая идея памятника Великому механику, если проект Мали отображал провинциальные вкусы с их причудливым соединением представления о роскоши с революционной символикой, то работа Волошинова, пусть и более профессионально выполненная, является образцом официального шаблона.

Первого мая 1926 г. новый памятник В. И. Ленину в Златоусте был торжественно открыт. Правда, пилон и некоторые части памятника были изготовлены из дерева, раскрашенного под мрамор. То ли не успели к нужной дате, то ли не хватило средств, хотя и мрамор был рядом (мрамор из Шишимского месторождения, расположенного недалеко от Златоуста, использовали при строительстве здания Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве), и требуемые мастера в избытке.

Несмотря на то, что о часе открытия памятника почти никто не знал, публики к 10 часам утра 1 мая собралось порядочно. С гордостью высится новенькая, отделанная под мрамор колонна, а рядом на возвышенности, около стоящей во весь рост бронзовой фигуры тов. Ленина, выступающие ораторы вспоминают пройденный путь...

«Вот это еще памятник поставили, хорош! Только пьедестал под фигурой немножко низок», — говорили расходившиеся под звуки марша участники открытия памятника.

[Пролетарская мысль, 1926]

Подобная оценка не искусственных в искусстве людей много значит. Монументальность — во многом психологическое явление. Даже скромная в размерах скульптура, производя на зрителей сильное впечатление, воспринимается ими как монументальное, а, напротив, громадный, но скучный монумент становится незаметным для прохожих, нисходя до положения мусорной урны. Со временем деревянные части памятника обветшали и были демонтированы. Сам памятник Ленину до сих пор стоит в городском саду, напротив здания краеведческого музея, однако скульптура установлена на другом постаменте, имеющем простую кубическую форму.

Эта история с установкой памятника Ленину в Златоусте, несмотря на местные, частные особенности, отражает явление, характерное для всей страны. В начале 1920-х гг. памятники создавали местными силами, устраивали конкурсы, привлекая любителей и немногочисленных профессионалов. А уже в середине двадцатых годов монументы заказывают в центре официально признанным мастерам. В дальнейшем городские власти вовсе потеряют возможность как-либо влиять на художественный облик городских монументов.

Уходят в прошлое времена относительной художественной свободы, эпоха «монументальной пропаганды на кустарных основах», на энтузиазме отдельных профессионалов и любителей. Собственно, сам Ленин, стоящий у истоков «монументальной пропаганды», сам ее и завершил, правда, уже в качестве монумента. Я. А. Тугенхольд, понимая скульптуру как «овеществленное, конденсированное чувство жизни, своего рода силомер», оценивая произведения «монументальной пропаганды», писал: «...большинство этих памятников, особенно на местах, чаще всего вырастающих “самотеком”, весьма низкого “кустарного” качества, но важно другое: вся эта волна памятников свидетельствует о пробуждении массовой потребности в скульптуре, которой раньше не могло быть. Ибо раньше широкие массы населения не знали вообще искусства улицы. Только революция могла дать им “право на улицу”, только она могла вернуть нашим площадям их публичное значение, а нашей скульптуре — ее подлинное призвание — быть искусством социальным» [Тугенхольд, 1930, 70].

Во второй половине 1920-х гг. государство отодвигает народные массы от участия в создании монументальных образов и берет скульпторов-профессионалов под строгий контроль. Наступают времена гигантской скульптуры, скульптуры-небоскреба, где монументальность стала прежде всего размером. Тем интересней сейчас те немногие из сохранившихся первых советских памятников, выполненных непрофессионалами. Необычные, иногда нелепые и малограмотные провинциальные памятники 20-х гг. XX в. привлекают яркостью идей, выраженных с присущей любителям искренностью и внутренним напряжением, столь созвучным времени.

Ауслендер С. А. Печальные воспоминания // Отеч. архивы. 1999. № 2. С. 50—76.

Булдаков В. Красная смута. М., 1997.

ЗГАО (Златоустовский государственный архивный отдел), ф. Р35, оп. 1.

Златоустовская энциклопедия Т. 2. Златоуст, 1997.

Ин-ров. Открытие памятника Ильичу // Сов. правда (Челябинск). 1925, 21 июля.

Кудзеев О. А. Скульптурная летопись края / О. А. Кудзеев, А. С. Ваганов. Челябинск, 1989.

Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 36.

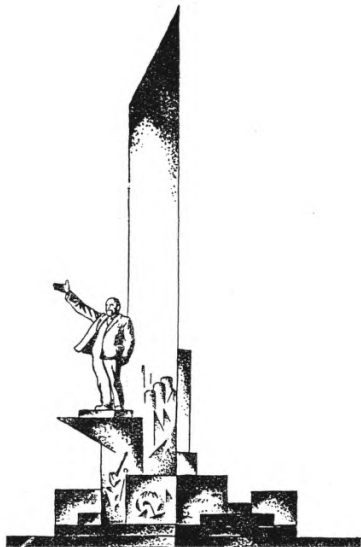
Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М., 1975.

Павловский Б. В. Камнерезное искусство Урала. Свердловск, 1953.

Полещук А. Памятник на дальнем перегоне // Рифей: Уральский краеведческий сборник. Челябинск, 1987.

Пролетарская мысль (Златоуст). 1925. 27 августа; 1926. 6 мая.

Иллюстрации к статье Е. П. Алексеева
«Провинциальный монументализм:
первые памятники В. И. Ленину
на Урале»



*В. А. Волошинов. Проект памятника
В. И. Ленину в Златоусте. 1926 г.*



*Памятник В. И. Ленину. Нижний
Тагил, сквер Рабочей Молодежи,
1925 г. Автор проекта А. И. Фролов,
скульптор В. В. Козлов*



*Памятник В. И. Ленину. Челябинск, Алое поле, 1925 г. Автор проекта Н. М. Чекасин,
скульптор В. В. Козлов, инженер П. И. Исков*



Иллюстрации
к статье С. П. Яркова
«Рождение свердловского
Союза художников и
художественная жизнь
Урала 1920–1930-х гг.»

С. К. Зюмбилов. Портрет И. К. Слюсарева.
1952 г. Холст, масло. 95 × 71,5 (74 × 54).
Нижнетагильский государственный
музей изобразительных искусств



Художники Свердловска. Первый ряд (сидят): И. К. Слюсарев, Т. И. Казилова, И. А. Камбаров, Ю. Р. Бершадский, неизвестное лицо, Т. А. Партина, Бершадская, Г. В. Петрова. Второй ряд (стоят): В. В. Трясцин, А. Ф. Узких, М. В. Каменский, Д. М. Ионин, Ю. А. Иванов, неизвестное лицо, Н. П. Голубчиков, Б. А. Семенов, неизвестное лицо, Б. К. Смирнов. Третий ряд (стоят): Яковлев, Владимиров, Г. П. Гасв, М. Я. Щировский. Вторая половина 1940-х гг. Фотография из архива С. П. Яркова

Рябинин Б. С. Нижний Тагил. Свердловск, 1970.

Суворов И. Н. [Заметка] // Сов. правда (Челябинск). 1925. 14 июля.

Толстой В. П. У истоков советского монументального искусства. М., 1983.

Тугвильхольд Я. А. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930.

С. П. Ярков

РОЖДЕНИЕ СВЕРДЛОВСКОГО СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ УРАЛА 1920—1930-х гг.

Екатеринбургская организация Союза художников России в 2002 г. отметила свое 70-летие. Это одно из самых крупных, после московской, санкт-петербургской и ростовской организаций, творческих объединений России (221 человек). При разнообразии современных оценок творческого наследия Союза художников ясно одно: без этого объединения невозможно представить развитие уральского искусства XX в. К сожалению, практически нет серьезных искусствоведческих работ, посвященных истории свердловской художественной организации, особенностям ее зарождения и становления.

Уже на первом этапе сложились основные черты этого официального творческого объединения, определились взаимоотношения между художниками и заказчиками, установился определенный контроль со стороны власти, и наметились направления творческой деятельности. Понимание процесса формирования Союза художников поможет разобраться в особенностях развития изобразительного искусства на Урале в советский период, а анализ положительных и отрицательных сторон в деятельности организации даст возможность осознать причины его кризиса на современном этапе.

Художники по своей природе всегда стремятся к единению по творческим интересам. Не составлял исключения и регион Урала, художественная жизнь которого, имея определенные особенности, не была изолирована от общих процессов, происходящих в России. Культурными очагами, вокруг которых группировались художественные силы Екатеринбурга, можно назвать Уральское общество любителей естествознания (УОЛЕ) и Екатеринбургское общество любителей изящных искусств (ЕОЛИИ). С открытием в 1902 г. Екатеринбургской художественно-промышленной школы стало возможным более стабильное формирование коллектива художников. Именно ее выпускники и педагоги в последующие десятилетия составили основной костяк организаций художников Екатеринбурга и других городов Урала. В 1918 г. на базе старой школы были организованы Высшие государственные свободные художественные мастерские, которые функционировали не только как учебное заведение, но и как центр консолидации художников.