



Советская монументальная скульптура: между свободой творчества и политическим жестом (на примере произведений В. И. Мухиной «Ветер» и «Рабочий и колхозница»)

УДК 730 (470)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-93-103>

Е. Ю. Лекус

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, Российская Федерация

ORCID ID: 0000-0002-7752-2160

Researcher ID: AGG-2261-2022

e-mail: lekus_elena@mail.ru

Аннотация: Скульптуры «Ветер» и «Рабочий и колхозница» были созданы В. И. Мухиной с разницей всего в десять лет (в 1926 и 1936 гг.), однако несмотря на столь незначительный временной разрыв, они принадлежат к принципиально разным по своим сущностным характеристикам периодам развития советской системы. Компаративный анализ этих знаковых для своего времени художественных работ дает возможность проследить те социокультурные трансформации и связанные с ними противоречия, которые нашли отражение в дихотомиях «художник – власть» и «свобода творчества – официальная идеология». Исследование отношений внутри этих дихотомий на примере творчества В. И. Мухиной позволяет выявить драматургию советской художественной культуры, в которой художник, искренне верящий в высокие идеалы коммунизма и видящий в соалистическом реализме основу идеиного содержания нового искусства, имеет и отстаивает собственную творческую позицию в понимания задач этого искусства и способов их решения.

Ключевые слова: Мухина, скульптура, советское искусство, творчество, идеология, Ветер, Рабочий и колхозница.

Для цитирования: Лекус Е.Ю. Советская монументальная скульптура: между свободой творчества и политическим жестом (на примере произведений В. И. Мухиной «Ветер» и «Рабочий и колхозница») // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 93-103. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-93-103>

ЛЕКУС ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА – кандидат культурологии, доцент Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица

LEKUS ELENA YURIEVNA – PhD in Culturology, Associate Professor of the Innovative Educational Projects Center, St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz

© Лекус Е. Ю., 2022



SOVIET MONUMENTAL SCULPTURE: BETWEEN FREEDOM OF CREATIVITY AND A POLITICAL GESTURE (ON THE EXAMPLE OF THE MUKHINA'S WORKS «WIND» AND «WORKER AND COLLECTIVE FARMER»)

Elena Yu. Lekus

St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, St. Petersburg, Russian Federation
e-mail: lekus_elena@mail.ru

Abstract: The sculptures «Wind» and «Worker and Collective Farmer» were created by V. Mukhina with a difference of ten years (in 1926 and 1936). The time gap between them is very small, but nevertheless they belong to fundamentally different periods of the development of the Soviet system. A comparative analysis of these iconic art-works allows us to trace the socio-cultural transformations and the contradictions associated with them, which are reflected in the dichotomies «artist – power» and «creative freedom - official ideology». The author of the article explores the relations within these dichotomies on the example of Mukhina's creativity. This study shows the dramaturgy of Soviet art culture: the artist sincerely believes in the high ideals of communism and sees the basis of the ideological content of the new art in socialist realism on the one hand, but he has and defends his own creative position in understanding the tasks of this art and ways to solve them on the other hand.

Keywords: Mukhina, sculpture, Soviet art, creativity, ideology, Wind, Worker and Collective Farmer.

For citation: Lekus E.Yu. Soviet monumental sculpture: between freedom of creativity and a political gesture (on the example of the Mukhina's works «Wind» and «Worker and Collective Farmer»). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 93-103. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-93-103>

Историко-общественный сдвиг, произошедший в России в 1917 г., запустил процесс мощнейших трансформаций, в ходе которых за первое десятилетие подверглись радикальным изменениям и общественный уклад социальной действительности, и господствующие формы общественного сознания и отношений, и культура во всем ее многообразии. В ходе этих глобальных изменений были предприняты не имеющие однозначной оценки попытки разрешения тех противоречий, которые привели к гибели монархической России, но наряду с этим возникли новые противоречия, которые определили историческую, социальную и культурную специфику советской системы.

Учитывая масштабность обозначенной проблемы, ограничимся рассмотрением лишь

нескольких противоречий, которые, наш взгляд, наиболее полно раскрывают драматургию отношений в системах «художник – власть» и «свобода творчества – официальная идеология».

Для того, чтобы перевести предмет исследования из абстрактной плоскости в сферу художественной конкретики, возьмем в качестве примера монументальную скульптуру. Именно этот вид искусства благодаря своим сущностным характеристикам, таким как монументальность, идеологичность, историчность, наиболее полно, то есть «физическими, телесно, объемно и трехмерно» (А. Ф. Лосев) воплощает противоречия социокультурных трансформаций и осуществляет попытку их разрешения художественными средствами [6].



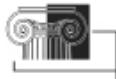
«Ветер» и «Рабочий колхозница»: два образа мира

Сравнительный анализ двух скульптурных произведений «Ветер» и «Рабочий и колхозница», созданных В. И. Мухиной в 1926 и 1936 гг., дает возможность не только выявить противоречия, характеризующие советскую систему на разных этапах ее развития, но и показать очевидную разницу в идейном, духовном и эмоциональном содержании произведений, а через это обнаружить изменения в мировосприятии художника.

Выбор именно этих художественных работ из всего богатого творческого наследия Мухиной неслучаен: *во-первых*, каждая из скульптур – это «проекция» современной автору действительности: образ противостояния человека и меняющегося мира в случае произведения «Ветер» и демонстрация триумфа установления нового социального порядка в образе монумента «Рабочий и колхозница». Если первая работа отражает характерное для периода революционной романтики 1920-х гг. видение динамически меняющейся реальности, в которой человек вступает в схватку со стихийной силой в виде жизненных и исторических коллизий, обстоятельств, угроз и вызовов времени, то вторая показывает совершенно иное художественное мироощущение, рождающееся в атмосфере растущей идеологизации культуры и бюрократизации всех социальных институтов. *Во-вторых*, в образах этих произведений, рассматриваемых в соответствующих историческом и социокультурном контекстах, заключены те противоречия общественных трансформаций, которые, с одной стороны, обретают вполне конкретную форму художественного выражения, а с другой, оказываются снятыми в художественных символах своего времени.

Несмотря на то, что скульптура «Ветер» формально относится к станковой (ее высота всего 1 метр), однако по своей природе, внутренней сущности и образным характеристикам является в большей мере монументальным произведением, что в целом характеризует практически все скульптурные работы В. Мухиной, обладавшей «монументальным» образным мышлением. Эта скульптура, которую сама художница считала одной из этапных, знаковых в своем творчестве работ, стала символом борьбы за творческую свободу, понимаемую как жизненную и гражданскую позицию субъекта культуры. Говоря об этом произведении П. К. Суздалев заметил, что оно «могло возникнуть только в этом веке, только в 20-х годах и только в нашей стране» [10, с. 62].

Мощная и одновременно гибкая обнаженная фигура женщины взята предельно обобщенно и вместе с тем очень жизненно-реалистично. Словно вросшее в землю могучее дерево она отчаянно и мужественно противостоит натиску яростного ветра, который силится свалить ее с ног – такой образ был найден художником для воплощения драматичной борьбы человека с миром. По сути, это изнанка той светлой, наполненной романтикой, надеждами и радостными ожиданиями действительности, которую творит представитель новой – советской культуры, та ее сторона, где разыгрывается реальная трагедия созидания на пределе напряжения духовных, физических и душевных сил. В этой художественной работе необычайно ярко проявлены «глубоко жизненная монументальность», «экономно взятый, выразительно обобщенный реалистический монументализм», «говорящий за себя материал» – те качества, которые особо отмечал А. В. Луначарский в оценке творчества В. Мухиной [4, с. 94].



В данном произведении отражены главные противоречия советской системы на этапе ее становления: в найденном художником образе раскрываются *столкновение* между консервативно-патриархальным прошлым России и ее независимым социалистическим будущим; *конфронтация* между идеологическим содержанием эпохи (единство, романтизация, оптимизм, созидание как социальное творчество) и идейно-творческой позицией художника (драматизм мироощущения, тревожное предчувствие грядущего, экзистенциальное одиночество); *противостояние* между ощущением себя в качестве субъекта, влияющего своими действиями на ход Истории и Культуры, и осознанием предела собственных возможностей; *противоречие* между объективными основаниями художественного творчества, которому даже в условиях свободного эксперимента все же становятся тесны рамки станковых (то есть частных) форм, и органически растущей потребностью в монументализации замысла и его воплощения. С этой точки зрения, скульптура «Ветер» является тем произведением, которое выразительно целостно воплощает историческую, социальную и культурную специфику этого короткого, но столь богатого событиями и свершениями переходного периода советской системы 1920-х гг.

Примерно в то же время В. Мухина создает еще ряд камерных произведений, среди которых особо выделяется скульптура «Крестьянка» (1927 г.). Ее монументализированный образ – тоже обобщенный, но при этом коллективно-портретный, – отражает еще одну грань советских реалий, где жизненные основания человека плотно укоренены в новой действительности. Это уже не противостояние внешним силам, а полная победа над ними. Спокойствием, достоинством и какой-то при-

родной мощью веет от композиции, в которой человек трактуется как трудолюбивый титан, с гордостью глядящий на деяния своих могучих рук. «Сознательный человек, а не раба» – говорила о своей скульптуре сама В. Мухина. Эти два произведения – «Ветер» и «Крестьянка», – оформленные в материале размышления художника, его внутренний диалог с самим собой, вышедший в художественное пространство. В нем и переплетаются, и сталкиваются мысли о судьбе страны и ее народа, о роли человека, его предназначении и отношении к меняющемуся миру, о том, что деятельностное участие в созидании настоящего может быть мучительно трудным и одновременно несущим радость и удовлетворение. Сопоставление данных работ позволяет уловить всю ту сложность в эмоциональной, психологической и интеллектуальной реакции на видимые и скрытые процессы, которые происходили в те годы в обществе и культуре и отражались в художественном сознании.

Хотя скульптурная группа «Рабочий и колхозница», ставшая для всего мира символом СССР, была создана В. Мухиной всего лишь десятью годами позднее ее работы «Ветер», тем не менее эти два произведения принадлежат к совершенно разным, отличающимся по своим характеристикам периодам советской истории. «Ветер» – это образ противостояния и предельного физического и духовного напряжения, «Рабочий и колхозница» – воплощение ликующего оптимизма и победного марша трудового народа. Первая скульптура демонстрирует драматургию борьбы между будущим и настоящим, вторая являет собой триумф настоящего, восторжествовавшего над прошлым. «Ветер» направлен вглубь внутреннего содержания человеческого мира, «Рабочий и колхозница» – мощный порыв человеческой энергии,



готовой к преобразованию внешнего мира и утверждению новых идеалов.

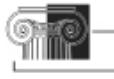
Столь очевидное различие между идеологическим и художественно-идейным содержанием этих произведений связано с несколькими моментами: *во-первых*, в соответствии с властными интересами, в 1920-х и 1930-х гг. деятелями культуры и искусства ставились разные задачи, которые в свою очередь были обусловлены спецификой политической и экономической ситуации в стране в эти периоды; *во-вторых*, с начала 30-х гг. с постепенным нарастанием шло усиление идеологического контроля, в итоге вылившееся в тотальную идеологизацию всех сфер общественной жизни, в том числе культуры и искусства; *в-третьих*, как уже отмечалось выше, рассматриваемые исторические этапы разнились как по интеллектуальному настроению, так и по общему психологическому климату в социальной и культурной среде; *в-четвертых*, представителями власти все сильнее осознавалась необходимость укрепления авторитета молодой страны на мировой арене, поэтому в случае монумента «Рабочий и колхозница» скульптура рассматривалась уже не столько как произведение искусства, сколько в качестве идеологического манифеста, предъявляемого СССР остальному миру. «Образ в пропаганде [...] более действенен, чем логическая аргументация. Это объясняется численно преобладающим наглядно-образным типом мышления. Монументальная скульптура в этом отношении идеальна – она и наглядна, и образна» [11, с. 11] – отмечают А. Федулин и В. Багдасарян. Кроме того, благодаря ее ориентированности на широкую массовую аудиторию и таким ее существенным характеристикам как монументальность, историчность и идеологичность она становится главным проводником об-

щезначимых идей и ценностей в социокультурном пространстве.

От свободы творчества к официальному художественному методу

Для скульпторов вторая половина 1920-х гг. стала своего рода затишьем, пришедшем на смену «монументальному буму» революционных лет. Это время породило атмосферу, в которой многие художники (в их числе и В. Мухина) сосредоточились на осмыслиении и поиске адекватных средств выражения той новой действительности, которая возникла в результате глобальных социокультурных трансформаций, а также на осознании места, занимаемого человеком в этом непривычном – манящем и одновременно пугающем мире, возникшем на руинах патриархальной России.

За столь недолгий, но плодотворный для многих коллег Мухиной по творческому цеху период были созданы произведения, впоследствии вошедшие в золотой фонд советской скульптуры: «Булыжник – оружие пролетариата. 1905 год» (1927 г.) И. Шадра, «Березка» и портрет Л. Н. Толстого (1927 г.) А. Голубкиной, портреты Ф. Э. Дзержинского (1925 г.) и Циты Волиной (1928 г.) С. Лебедевой, серия статуэток для Ленинградского фарфорового завода (1920-е гг.) А. Матвеева, «Иоанн Креститель» (1928 г.) С. Эрьзы, «Крестьянка» (1927 г.) В. Мухиной и другие. Многие из этих художественных работ были показаны на первых выставках ОРСа, ставших экспериментальными площадками, на которых демонстрировались результаты творческого поиска нового художественного языка и пластически выразительных средств лучших скульпторов того времени.



Однако с конца 1920-е гг. ситуация начала постепенно меняться. Монументальная скульптура и раньше выступала в качестве эффективного инструмента идеологической воздействия, что обусловлено рядом ее специфических социокультурных функций (например, оценочно-ориентирующей, идейно-мотивационной, легитимационной, коллективно-идентификационной). Но тот же план монументальной пропаганды и скульптурная лениниана показывают, что, хотя этот вид искусства на данном историческом этапе и был подчинен выражению идей и идеалов революции, тем не менее новаторство и художественный эксперимент, отличавшие созданные в эти годы произведения, говорят о непрерывном творческом поиске нового языка и новых средств выражения, способных отразить деятельностное, созидательное начало человека, ощущающего себя в роли творца новой – советской действительности. Правда, далеко не все эти авторские находки получили общественное и официальное признание. Так, в ходе осуществления плана монументальной пропаганды целый ряд художников-монументалистов были обвинены в формализме, а их произведения оказались в буквальном смысле свергнуты с пьедесталов: например, памятники М. А. Бакунину работы В. Королева и С. Л. Перовской скульптора О. Гризелли. Та же участь постигла и многих других представителей художественного мира – в частности, В. Мейерхольда, В. Татлина, К. Малевича, П. Филонова, творчество которых было слишком «сложным» и «непонятным» для советского пролетариата. Но все же нельзя отрицать, что параллельно с доминирующим в то время «реалистическим» (то есть понятым для «широких народных масс») искусством развивалось и другое – поистине революционное, бунтарское, бросающее вызов,

ошеломляющее своей смелостью и свободой искусство, устремленное в будущее. Имена этих художников-новаторов вошли в историю, но творческая независимость для многих из них впоследствии обернулась трагедией, финал которой хорошо известен.

Постепенно в неоднородной культурной среде 1920-х гг. начала формироваться совершенно особая система средств художественной выразительности, от степени соответствия (или же несоответствия) которой впоследствии стала зависеть судьба не только самого произведения, но и его автора. Этой системой, определяемой некоторыми исследователями как художественный метод, другими как художественный стиль, стал социалистический реализм, новаторство которого, по мнению советских авторов, состояло «прежде всего в художественном открытии все возрастающего активного значения в общественном развитии народных масс, исторической роли простых людей как подлинных хозяев жизни. Отсюда введение в искусство как основополагающей идеи творческого труда, пафоса созидания» [12, с. 245–246].

С 1934 г., после того как М. Горький озвучил основополагающие принципы нового художественного направления на Первом съезде писателей, соцреализм был признан официальной стратегией партии в сфере художественной культуры, а потому при создании монументальной группы «Рабочий и колхозница», являвшейся государственным заказом, как и в других подобных случаях действовал ряд строгих требований и ограничений, предъявляемых фактически ко всем этапам творческого процесса, начиная от выбора темы и заканчивая идейно-содержательным и формальным построением произведения. Поскольку данный властный заказ исходил из необходимости оформления советского



павильона на Всемирной выставке 1937 г. публичный показ монумента расценивался уже не столько как культурный, сколько как политический жест. Недаром этот символ советской эпохи соотносится исследователями с другими программными произведениями, созданными в разных видах искусства - «Броненосцем „Потемкин“» С. Эйзенштейна, «Во весь голос» В. Маяковского, «Тихим Доном» М. Шолохова, «Купанием красного коня» К. Петрова-Водкина.

«Рабочий и колхозница»: творческий поиск и/или идеология

Даже спустя столько десятилетий после распада СССР и исчерпанности советской идеологии монументальная группа «Рабочий и колхозница» поражают грандиозностью своего замысла и мастерством его воплощения. Художественная мощь этого произведения, по праву называемого «величайшим произведением XX века», выражалась в образах персонажей, которые, по мысли автора проекта советского павильона архитектора Б. Иофана, должны были воплощать «хозяев советской земли – рабочий класс и колхозное крестьянство» [5, с. 14], и в размерах самого монумента (свыше двадцати метров), составлявшего одну треть от всего здания. Благодаря композиционному решению, найденному В. Мухиной, которая существенно изменила первоначальный эскиз Иофана привнеся в него энергию неукротимого экспрессивного порыва, скульптурная группа воспринималась органичным продолжением ступенчатой композиции павильона, что еще более усиливало общую динамику архитектурно-скulptурного ансамбля. Гигантизм в разных его проявлениях (в том числе в монументальных произведе-

ниях) и усиленная патетика всегда являлись эффективными инструментами при утверждении новой идеологии, а также создании и поддержании культа (идеи, империи, учения, отдельной личности). В случае с участием советской стороны во Всемирной выставке 1937 г. эта тенденция проявилась в том, что общая идея советского сооружения-символа, включая грандиозный монумент «Рабочий и колхозница», выражалась в самопрезентации СССР как первой мировой державы, построившей счастливое социалистическое общество на основе коммунистических идеалов.

И все же, хотя идеологический контекст, обусловленный самой исторической ситуацией, несомненно, играл (да и продолжает играть) главенствующую роль при восприятии этого эпохального произведения, было бы ошибочно сводить к нему одному ту социокультурную значимость, которой обладает скульптура «Рабочий и колхозница». Непростая история создания этого монумента, наполненная противостоянием живого творческого гения и бездушной бюрократической машиной, его художественно-композиционное новаторство, шедшее вразрез с «официальным стилем», а также творческая и идеальная позиция его автора, бросавшая вызов господствовавшим представлениям о том, каким должно быть советское искусство – все это позволяет говорить о том, что данное произведение, хотя и было призвано выражать общезначимые ценности Страны Советов, тем не менее в полной мере выразило собой общественные и культурные противоречия своего времени. Об этом свидетельствует и тот факт, что образ ликующего социального оптимизма и уверенной устремленности в светлое коммунистическое будущее (правда, с некоторой едва улавливаемой тревогой, читающейся в напряженных лицах персонажей)



создавался незадолго до ужасающих репрессий 1937 года. В этом страшном парадоксе со всей очевидностью проступает вся та сущностная противоречивость, неразрешимая конфликтность, которая характеризовала на тот момент отношения между властью и обществом, задавая вектор движения социальным и культурным процессам.

Таким образом, скульптурная группа «Рабочий и колхозница» может быть рассмотрена как выражение основных противоречий советской системы на этапе тотальной идеологизации общества и культуры. Эти противоречия обозначили себя как: *противопоставление утверждаемого искусством принципа субъектности в истории и культуре, с одной стороны, и крайних форм идеологизированной цензуры, с другой; конфликт между духом оптимизма, эмоциональным подъемом как основами социального единения и тревожным ожиданием будущего, связанным с включенностью советского человека в «реальную историю»; столкновение идеи социального равенства как фундаментального принципа коммунистического общества с нарушением принципов социализма и жонглированием коммунистическими идеалами; конфронтация между творческой, идейной позицией художника и официальной идеологией.*

В данной статье мы подробнее затрагиваем только те аспекты указанной проблематики, которые позволяют продемонстрировать сущностные характеристики противоречия, сформировавшегося за два последовавших за революцией десятилетия – противоречия между свободой творчества и политическим жестом.

Скульптурная группа «Рабочий и колхозница», которой исторически была отведена роль символа нового государства и новой идеологии, была создана уже после официально-

го признания соалистического реализма в качестве главного метода советского искусства. Однако несмотря на то В. И. Мухина относилась к тем художникам, которые были вдохновлены кардинальными переменами, произошедшими в стране в 1917 г., и увидели в этом эпохальном повороте широчайшие возможности для творческих свершений, ее личностная и профессиональная позиция далеко не всегда совпадала, а иногда шла в разрез с основными идеальными установками «официального метода» искусства. В частности, монумент для Всемирной выставки в Париже не в полной мере отвечал требованиям «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» [8, с. 716], поскольку его образный ряд строился на символике и аллегории, не признаваемых соалистическим искусством за их «излишнюю» иносказательность. Тем не менее Мухина утверждала: «Мое мнение – что аллегория и олицетворение и символ не идут вразрез с идеей соалистического реализма» [10, с. 168]. Результатом такого художественного вольнодумства стали доносы на скульптора и неоднозначная реакция партийных идеологов на произведение, что в какой-то момент даже поставило под вопрос судьбу самого монумента и его участие в мероприятии мирового уровня. Следует отметить, что на примере творчества В.И. Мухиной со всей очевидностью проявляется противоречивость культуры советской эпохи, поскольку автор легендарного монумента является собой образец художника, с одной стороны, искренне верящего в высокие идеалы коммунизма и видящего в соалистическом реализме (подобно многим другим художникам этого времени) основу идейного содержания нового (=советского) искусства, с другой, имеющего и отстаивающего свою творческую позицию



в понимания задач этого искусства и способов их решения. Подтверждение этой мысли мы находим у исследователя советской культуры Л. А. Булавка: «Именно противоречивая по своей сущности взаимосвязь культуры и идеологии соцреализма как раз и составляет основу его развития» [3, с. 50].

Сила творческого духа Мухиной проявилась в том, что она открыто высказывала свою идеиную позицию художника, которая призывала ее воплощать новый тип личности, новый идеал и нового героя своего времени – «просветленного человека» (В. И. Мухина). Разумеется, такой подход не предполагал создание безличностных, лишенных индивидуальности персонажей агитплакатов. Ее образы – это символически обобщенные черты советского человека, готового своим трудом, своей жизненной энергией строить новый светлый мир и противостоять силам, угрожающим его процветанию. «... я сразу почувствовала, что группа должна выражать, прежде всего, не торжественный характер фигур, а динамику нашей эпохи, как творческий порыв, который я вижу повсюду в нашей стране и который мне так дорог» – так описала Мухина свои впечатления во время работы над скульптурной группой [7, с. 105]. Любопытно, что в скульптурном символе 1936 г. появляется именно образ колхозницы, а не крестьянки, что может быть расценено как результат влияния новой экономической стратегии (коллективизации) на культуру, «когда в визуальной пропаганде произошли кардинальные изменения, и гендерные маркеры приобрели новые смыслы» [1, с. 264].

Авторское видение превратило фигуры персонажей – рабочего и колхозницы, – которые, согласно замыслу Б. Иофана, должны были бы выполнять роль «декоративных» опор, поддерживающих советскую эмблему

(перекрещенные серп и молот), в жизнеутверждающий, оптимистический символ новой эпохи. Что интересно, этот творческий ход Мухиной однозначно сработал: идея монумента была сразу прочитана другими участниками и гостями выставки. Более того, она проявлялась со всей очевидностью в контрасте с другим не менее значимыми произведениями – скульптурными группами «Товарищество» и «Семья» И. Торака, установленными перед павильоном Германии (архитектор: А. Шпеер), который располагался напротив советского павильона. Со стороны это напоминало колossalное противостояние двух империй, двух идеологий, двух могучих сил, которые спустя всего несколько лет столкнулись в непримиримой схватке.

Изображение скульптуры «Рабочий и колхозница», характеризуемой такими качествами как «гипер-триумфальность» и «гипер-повествовательность» [2, с. 206], получившей высочайшую оценку критиков, разлетелось по всему миру: его печатали в газетах и журналах, на открытках, монетах и марках, им украшали продукцию легкой промышленности и т.д. В этой широкой мировой известности и признании, которое было получено автором советского символа, видится причина того, почему В. И. Мухину лишь отчасти затронули те жесткие меры, которые были применены ко многим современным ей деятелям науки, культуры и искусства, осмелившимся открыто высказывать свою точку зрения в условиях тотальной идеологизации общества [9, с. 230].

Заключение

Сравнительный анализ двух в равной степени знаковых для своего времени художественных работ – «Ветер» и «Рабочий



и колхозница», созданных одним автором с разницей всего в десять лет, но относящихся к существенно отличающимся друг от друга периодам отечественной истории и культуры, позволяет увидеть в развитии те изменения, которые происходили в художественном сознании, в осмыслиении сложнейших трансформационных процессов, затронувших все сферы общественной жизни, включая искусство. Отношения «художник – власть» и «свобода творчества – официальная идео-

логия», являющиеся ключевыми моментами в понимании специфики советской культуры и ее противоречий, находят выражение в целом ряде произведений разных авторов/– Татлина, Маяковского, Гризелли, Мейерхольда, – однако именно в скульптурных работах В. И. Мухиной, обладавшей «монументальным мышлением» они обретают тот масштаб, в котором личностная позиция автора совпадает с конкретно-всеобщим содержанием культуры.

Список литературы

1. Bonnell V. Крестьянка в политическом искусстве сталинской эпохи // Советская социальная политика 1920–1930-х годов: идеология и повседневность: сборник статей / под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. Москва: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2007. 432 с.
2. Боровский А.Д. После авангарда. Москва: RIPOLL Классик, Санкт-Петербург: Пальмира, 2020. 221 с. (Артхаус)
3. Булавка Л. А. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. Москва: Культурная революция, 2007. 272 с.
4. Воронов Н. В. Вера Мухина /НИИ ТИИ АХ СССР. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 336 с.
5. Иофан Б. М. Архитектурная идея и ее осуществление // Павильон СССР на Международной выставке в Париже. Архитектура и скульптура. Москва: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1938. С. 13–33.
6. Лекус, Е. Ю. Противоречия социокультурных трансформаций в отечественной монументальной скульптуре XX - XXI веков: дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2013. 172 с.
7. Мухина В. И. Литературно-критическое наследие: в 3 т. / под. ред. Р. Б. Климова. Москва: Искусство, 1960. Т. 1. 324 с.
8. Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. Москва, 1934
9. «Сталинский руссоцентризм»: интервью с Дэвидом Бранденбергером о втором российском издании его монографии «National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956» (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002. viii, 378 p.) [Электронный ресурс] // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2020. Т. 19. № 1. С. 214–239. URL: <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2020-19-1-214-239> (Дата обращения: 08.04.2022)
10. Суздалев П. К. Вера Игнатьевна Мухина. Москва: Искусство, 1981. 168 с.
11. Федулин А. А., Багдасарян В. Э. Монументальная скульптура и борьба идеологий: история и актуальные вызовы // Современные проблемы сервиса и туризма. 2013. № 4. С. 11–17.
12. Щербина В. Социалистический реализм как творческий метод // Творческий метод: сборник статей / АН СССР; ИФ; общ. ред. и сост. В. А. Разумного. Москва: Искусство, 1960. 344 с.

References

1. Bonnell V. The Peasant woman in the political art of the Stalin era. In: Romanov P. V., Yarskaya-Smirnova E. R., ed. *Soviet Social Policy of the 1920s-1930s: Ideology and Everyday Life: a collection of articles*. Moscow, Publishing House “Variant”, 2007. 432 p. (In Russ.)
2. Borovsky A.D. *After the avant-garde*. Moscow: RIPOLL Classic, St. Petersburg, The Publishing Group “Palmyra”, 2020. 221 p. (In Russ.)



3. Bulavka L. A. *Socialist realism: the vicissitudes of the method. Philosophical discourse*. Moscow, The Publishing Group “Cultural Revolution”, 2007. 272 p. (In Russ.)
4. Voronov N. V. *Vera Mukhina*. Moscow, Publishing House “Fine Arts”, 1989. 336 p. (In Russ.)
5. Iofan B. M. Architectural idea and its implementation. In: *USSR Pavilion at the International Exhibition in Paris. Architecture and sculpture*. Moscow, Publishing House of the Academy of Architecture of the USSR, 1938. Pp. 13-33. (In Russ.)
6. Lekus, E. Y. *Contradictions of socio-cultural transformations in the domestic monumental sculpture of the XX - XXI centuries*. Extended Abstract of Cand. Sci. (Culturology) Dissertation. St. Petersburg, 2013. 172 p. (In Russ.)
7. Mukhina V. I. *Literary and critical heritage*. In 3 volumes, volume I. Moscow, Publishing House “Iskusstvo”, 1960. 324 p. (In Russ.)
8. *The first All-Union Congress of Soviet Writers*. 1934. Verbatim report. Moscow, 1934. (In Russ.)
9. Stalinist Russocentrism: interview with David Brandenberger about the second Russian edition of his monograph “National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956”. In: *Bulletin of the Peoples’ Friendship University of Russia. Series: History of Russia*. 2020. Vol. 19, no. 1. Pp. 214-239. Available at: <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2020-19-1-214-239> (accessed: 08.04.2022). (In Russ.)
10. Suzdalev P. K. *Vera Ignatievna Mukhina*. Moscow, Publishing House “Iskusstvo”, 1981. 168 p. (In Russ.)
11. Fedulin A. A., Bagdasaryan V. E. Monumental sculpture and the struggle of ideologies: history and current challenges. In: “Modern problems of service and tourism”. 2013, no. 4. Pp. 11-17. (In Russ.)
12. Shcherbina V. Socialist realism as a creative method. In: *Creative method: collection of articles*. Moscow, Publishing House “Iskusstvo”, 1960. 344 p. (In Russ.)

Поступила в редакцию 14.02.2022

*