

Научная статья
УДК 730(510:470+571)
<https://doi.org/10.24158/fik.2022.3.34>

Становление монументальной скульптуры России и Китая

Лю Юйцзю

Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия, presidentmusik@mail.ru

Аннотация. В публикации рассматривается ряд объективных причин, определивших становление монументальной скульптуры России и Китая как инструмента пропаганды, сформированного особенностями развития национальной культуры, мышления, истории обеих стран. Художественные решения монументалистов характеризуются метакультурными узнаваемыми техническими приемами, позволяющими анализировать их на общей основе. Объектом исследования является монументальная скульптура России и Китая, обнаруживающая этапы развития искусства как инструмента пропаганды и возможность типологического сопоставления китайских образцов скульптурного искусства и монументальных комплексов СССР. Предметом исследования является специфика художественного языка скульптурных произведений. Подробно рассматривается становление и трансформация стиля монументального искусства в России и Китае, приемы, обеспечивающие художественную выразительность произведений. Научная новизна материала состоит в уточнении влияния, которое оказала на монументальное искусство Китая советская школа пропаганды.

Ключевые слова: скульптура, монументальная скульптура, традиция, социалистический реализм, художественный язык произведения, Китай, СССР, Россия, объемно-пространственное решение

Для цитирования: Лю Ю. Становление монументальной скульптуры России и Китая // Общество: философия, история, культура. 2022. № 3. С. 202–206. <https://doi.org/10.24158/fik.2022.3.34>.

Original article

The formation of monumental sculpture in Russia and China

Liu Yujie

Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, Russia, presidentmusik@mail.ru

Abstract. The publication examines a number of objective reasons that determined the formation of monumental sculpture in Russia and China as a propaganda tool formed by the peculiarities of the development of national culture, thinking, and history of both countries. The muralists' artistic solutions are characterized by meta-cultural recognizable techniques that allow them to be analyzed on a general basis. The object of the study is the monumental sculpture of Russia and China, which reveals the stages of the development of art as a propaganda tool and the possibility of typological comparison of Chinese samples of sculptural art and monumental complexes of the USSR. The subject of the study is the specificity of the artistic language of sculptural works. The formation and transformation of the style of monumental art in Russia and China, the techniques that ensure the artistic expressiveness of works are considered in detail. The scientific novelty of the material consists in clarifying the influence that the Soviet school of propaganda had on the monumental art of China.

Keywords: sculpture, monumental sculpture, tradition, socialist realism, artistic language work, achievement, China, USSR, Russia

For citation: Liu Yu. The formation of monumental sculpture in Russia and China. *Society: Philosophy, History, Culture*. (3), 202–206. Available from: [doi:10.24158/fik.2022.3.34](https://doi.org/10.24158/fik.2022.3.34) (In Russian).

Актуальность темы исследования определена особенностями взаимоотношений между Китаем и Россией, поскольку ряд совпадений в исторически сложившихся путях развития великих государств обнаруживает условия, обеспечивающие объективность морфологических, жанровых и стилистических решений скульптурных комплексов и мемориальных ансамблей двух стран. Данное обстоятельство подразумевает описание особенностей развития монументального искусства обеих стран, анализ художественных форм и образного осмысления монументальной скульптуры.

На основании комплексного подхода к исследованию «политизированных форм пластики» (Котломанов, 2017: 342) следует отметить, что концептуальные вопросы современного монументализма созвучны актуальным проблемам общества, поскольку пройденный этап пропаганды, отраженной в скульптуре, рожденный Великой Октябрьской социалистической революцией,

предполагал явную «апостолизацию» героев новой общественной формации и был сопоставим с художественным явлением, имевшим место в архаической и античной культуре Средиземноморья, ориентированной на буквально понимаемое единение общества. Запечатление героев эпохи, обладающих узнаваемыми лицами, призывало обнаруживать «историю в идеях». Поэтому если монумент «принимает в себя» конкретного персонажа, то он должен быть значимым для нового мира, принести в него ряд идей, решительно этот мир реформировавших. Безусловно, далеко не всегда монументы с изображением конкретных персонажей действительно представляют лиц столь значительных, чаще встречаются попытки «представить» заурядный образ в ореоле высшей исторической закономерности (Турчин, 1982: 160).

Исследуя феномен распространения как культового, так и мемориального вариантов монументальной скульптуры в городском пространстве как способ утверждения власти и структурирования социума с помощью трансляции знаково ценной информации, следует отметить ряд условий, определяющих культурный фон становления массовой практики создания монументов, чья дидактическая ценность определяла объем произведений новых идеологических канонов.

Уникальность художественного решения произведений монументальной пропаганды основывалась на распространении визуальных цитат, свидетельствующих о замене ранее широко принимаемой идеи вероисповедного подвига, столь характерного для отечественной культуры, на сопоставимые с ним деяния, свидетельствующие о способности человека к воинскому или иному сподвижничеству во имя укрепления новой формы государственности и определяемых этим событиям.

Поскольку культура и традиционное искусство Китая оформились в Новейшем периоде истории, начиная с 1949 г., по примеру СССР монументальное искусство КНР обрело характер явления, способного интегрировать общество. Для сравнительного анализа скульптуры обеих стран допустимо использовать хронологию, принятую мировым научным сообществом для изучения искусства Китая, которое непосредственно связано с историей становления государства и делится на три этапа:

– первый – с момента основания КНР и до начала так называемого «периода политики реформ и открытости» (1949–1978 г.);

– второй – от «периода политики реформ и открытости» до конца XX века (1979–1999 г.)» (Ли Бинь, 2019);

– третий этап начинается с XXI века.

Подобное деление позволяет подробно рассмотреть общее и различное в искусстве двух стран. Причины, определившие тесное сотрудничество государств, объясняются международной политикой: Советский Союз признал правовой статус КНР как нового государства и стал оказывать ему помощь во всех отраслях производства, науки и культуры. Тогда в Китае возникло и укоренилось представление о периоде «полномасштабной советизации», в рамках которого восстребованным оказалось монументальное искусство, ставшее в КНР инструментом пропаганды, необходимым новому государству.

Советское влияние продолжалось вплоть до конца 70-х годов, и монументальная скульптура, благодаря выбранному формату, поддерживала его максимально эффективно. Знания, полученные у советских мастеров, традиционное упорство и работоспособность, с какой осваивались новые художественные навыки, позволили китайским художникам в короткий срок овладеть профессиональным мастерством в создании крупных монументальных произведений. Такие памятники до сих пор ассоциируются с началом строительства новой жизни.

Для подробного анализа обозначенной проблемы необходимо упомянуть о том, что российская монументальная скульптура обладает более чем трехвековой историей. Уже в эпоху Екатерины II развитие ее достигло высочайшего уровня. Окончание войны с Наполеоном было отмечено всплеском гражданственности русского общества, что и предопределило появление памятников: Триумфальных арок в Москве и Санкт-Петербурге, памятников полководцам и др.

Образцами русской монументальной пластики стали фигуры, созданные представителями академической традиции (А. Тербенёв, Ф. Щедрин, С. Пименов, В. Демут-Малиновский), украсившие здание Адмиралтейства. Произведения, размещенные на фасадах, фронтонах и фризах здания, служили не столько украшением, сколько уточнением символической ценности объекта. Так же воспринимаются изваяния полководцев М. Кутузова и М. Барклай-де-Толли работы Б. Орловского на площади перед Казанским собором в Санкт-Петербурге и произведения П. Клодта, блистательно воплотившего в своих скульптурах не только красоту, но и величие Российского государства. Патриотизмом и любовью к Родине пронизаны работы А. Опекушина, отличающиеся классической постановкой, пропорциональностью скульптуры в условиях кругового обзора и ее соразмерностью в окружающем пространстве.

Значимой деталью в сравнении китайской и отечественной монументальной пластики представляется тот факт, что, будучи размещенной в городской среде, скульптура должна организовывать смысловое пространство существования человека, что и объясняет ее социально-интегративную функцию, получившую распространение с 1918 г. в рамках реализации концепции ленинского плана «монументальной пропаганды».

Смысл идеологизации монументальной пластики в ленинском варианте был соотносим с наследием Т. Кампанеллы, мыслившим об идеальном государстве. Т. Астраханцева обращает внимание на неслучайность упоминания В. Лениным в беседе с А. Луначарским работы Кампанеллы во время обсуждения декорирования городских зданий фресками, «...которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство... это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же... Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой».

В 30-е и 40-е годы искусство служило политике, монументальные композиции ВДНХ, барельефы на фасадах зданий прославляли идеи социализма и лидеров государства. Великая Отечественная война прервала этот процесс, но после ее завершения возникла необходимость в увековечивании памяти погибших на полях сражений. В течение полувека после окончания Второй мировой войны этот процесс не прерывался, и расцвет монументального искусства пришёлся на вторую половину XX века.

Энтузиазм советских людей, занятых восстановлением страны после окончания Второй мировой войны, был сопоставим с душевным подъемом жителей Китая, так же строивших новую жизнь. Масштаб явления был ощутим во всем: возводимые объекты должны были соответствовать величию подвига и памяти о погибших. Колоссальные формы монументальной скульптуры объясняются легко: величие идеи соразмерно скульптуре, и потому образные решения вытесняются идеологическими.

Перечислить все монументы, установленные после войны, невозможно, но следует обозначить широко известные. Вторым по значимости, после памятника, установленного в 1949 году в Берлине и посвященного Великой Отечественной войне, считается монумент-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане в Волгограде (автор – Е. Вучетич). Будучи составленным из нескольких объектов, пространство композиции заставляет посетителей передвигаться между ними, осознавая всю меру чести, мужества и отваги советских солдат, а также испытывать чувство невозможной утраты.

В 1960 году в Ленинграде открылся мемориал на Пискаревском мемориальном кладбище, увековечив имена живших, работавших и погибших в осажденном городе. Авторы мемориала (А.В. Васильев, Е.А. Левинсон, В.В. Исаева, Р.К. Таурит и др.) создали памятник, потрясающий своей строгостью, соответствием лучшим образцам русской мемориальной скульптуры.

В 1975 году в Ленинграде был открыт монумент «Героическим защитникам Ленинграда» (авторы – А. Каменский, С.Б. Сперанский, В.В. Исаева, М.К. Аникушин), выделявшийся среди других своим «человекообразным масштабом», позволившим вписаться в городскую среду и составить с ней единое целое.

По мере восстановления разрушенных городов памятники стали устанавливаться не только военачальникам, но и писателям, исследователям. В 1957 году на площади Искусств Ленинграда был торжественно открыт памятник А.С. Пушкину (авторы – В.А. Петров, М.К. Аникушин), ставший одним из узнаваемых символов города.

Традиции советского монументального искусства воспринимались китайскими художниками благодаря приглашениям педагогов и художников из Советского Союза в художественные институты Китая или во время обучения китайской молодежи в СССР.

Интересными с точки зрения создания художественного образа можно считать «Вечную славу Народной коммуне», размещенную перед Выставкой достижений народного хозяйства в Пекине в 1958 году, и установленную на площади Сунь Ятсена (Шеньян) в 1970 году композицию «Вечная слава идеям Мао Цзэдуна». Особенность этих памятников скрыта в преемственности традиций китайского искусства, выраженных в детальной проработке всех элементов, в том числе символов и текстов, воспринимаемых как часть композиции.

Скульптурная группа «Вечная слава Народной коммуне» создавалась совместными усилиями Национальной ассоциации художников и студентами Института скульптуры имени Лу Сюня в Пекине. Данная деталь значима, поскольку вплоть до конца 70-х годов в Китае имена скульпторов не упоминались. Композиция, представленная двумя скульптурными группами, размещенными по сторонам от входа на Выставку достижений народного хозяйства, была создана по советскому примеру. Группы обладали названиями: «Крестьяне, рабочие, солдаты и социалистическая интеллигенция прославляют создание Народной коммуны» и «Крестьяне, скотоводы и

рыболовы празднуют богатый урожай». Одна композиция воплощает массовое создание народных коммун, развернувшееся в Китае в 1958 году; другая – образы рабочих и крестьян, ведомых Компартией Китая в светлое будущее. Ян Мэйин, один из создателей монумента, обучался у знаменитого советского скульптора Н. Клиндухова (Ли Бинь, 2019) в 1956–1958 годах, когда он преподавал в Пекинском художественном институте. Этот факт отчасти объясняет особенности композиции «Богатый урожай», символизирующей надежду на будущее, поскольку представляет рабочих и крестьян, собравшихся отпраздновать создание народной коммуны.

Все персонажи упоминаемой скульптурной группы индивидуальны. В композицию включены также предметы традиционного быта и музыкальные инструменты, что определяет ее национальный колорит. Китайские историки искусства признают, что «два произведения являются первыми монументальными скульптурами в истории китайской скульптуры, в которых использовался как традиционно китайский стиль, так и иностранные скульптурные техники. Эти произведения также прославили факультет скульптуры Института изобразительных искусств им. Лу Сюняя, который в будущем воспитал многих талантливых скульпторов» (Ли Бинь, 2019: 5).

Во многих композициях китайских скульпторов ощутимо влияние художественного наследия Е. Вучетича, поскольку преподававший в Китае профессор Н. Клиндухов был его коллегой и активно популяризировал его творчество. Влияние социалистического реализма заметно также в разработках типовых «горельефов-картин», используемых для создания произведений, соотносимых с этой эпохой (Котломанов, 2017).

Этап развития китайского искусства, соответствующий реализации «политики реформ и открытости» в китайском обществе (1978 г. – конец XX века), определяется разнообразием художественных направлений, жанров и форм западного современного искусства, которые стали доступны населению Китая, и отчасти объясняет процесс утраты избыточной популярности социалистического реализма.

Современное китайское монументальное искусство изменчиво в силу сложного технологического процесса, который сопровождает создание памятников. Кроме того, актуальной тенденцией является установление авторства имеющихся скульптур и монументов, что можно считать явной новацией в поиске творческих решений. Например, декан Сычуаньского института изобразительных искусств Е. Юйшань создал скульптурную группу «Величие духа не умирает» (Ли Бинь, 2019), а декан факультета скульптуры Пекинского художественного института стал автором композиции «Воодушевление», посвящённой Мукденскому инциденту, который произошёл во время войны за независимость от Японии. Изломанный силуэт композиции согласно китайской традиции символизирует страдания страны.

В основе современного китайского монументализма все так же лежит реальная история страны. Но в отличие от памятников предыдущего периода элементы современных композиций лишены излишней детализации, а сами скульптуры приобрели более законченный характер. В них традиционно прочитываются мотивы искусства каллиграфии с его изысканным рисунком и выразительной линией.

К началу XXI века в искусстве Китая был накоплен определенный потенциал, позволивший китайским скульптурам занять своё место среди произведений европейских и американских авторов: скульптуры китайских мастеров характеризуются неординарными композиционными и формальными художественными решениями, свободной комбинацией элементов в зависимости от идеи художника. В 2008 году в Пекине открылся объект скульптурной композиции, посвященный Таншаньскому землетрясению. Архитектурно-скульптурный комплекс стал ярким образцом нового периода развития монументальной скульптуры Китая, который характеризуется созданием очень больших демонстрационных комплексов по аналогии с российскими композициями (Ли Бинь, 2019).

Современная концепция творчества, как в Китае, так и в России, допускает свободное заимствование идей старых мастеров, поскольку это определяет интересные решения новой школы монументального искусства, дает ей основу. Например, в 2017 году в Москве был открыт мемориал «Стена скорби» (Г. Франгулян), посвященный жертвам репрессий, представляющий собой стену, составленную из теней безвинно убиенных. Между отдельными фигурами есть проемы, позволяющие посетителям пройти через них и ощутить себя на месте репрессированного: подобное вовлечение зрителя в переживание образа позволяет ему более глубоко осмыслить и лично пережить выраженную в монументе трагедию. Несмотря на глубину замысла, данный объект воспринимается как элемент благоустройства, поскольку слишком тонка грань, отделяющая городскую скульптуру от мемориала, и ее еще предстоит научиться чувствовать современным скульпторам и монументалистам.

Завершая попытку сравнения монументальной скульптуры России и Китая, следует указать три причины, позволяющие придать данному опыту объективный характер: до начала 80-х

годов XX века монументальное искусство Китая повторяло путь советского; в конце XX века приверженность к социалистическому реализму ослабла, в китайском искусстве распространение получили традиционные национальные элементы; тенденцией новейшего периода как России, так и Китая стал синтез изобразительного и исполнительского искусства, определивший эмоциональность городских памятников, позволяющую осознать соразмерность скульптуры миру человека. Появление крупных мемориалов как в Китае, так и в России обнаружило перенаправление энергии замыслов современных художников на поиск нового образного языка скульптуры, и этот процесс еще не завершен.

Список источников:

Котломанов А.О. Монументальность новой русской скульптуры. Эпизод 1: памятник Князю Владимиру // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2017. Т. 7, № 3. С. 342–359.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2017.305>

Ли Бинь. Реалистическая монументальная скульптура Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 4-1. С. 322–331.

Турчин В.С. Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М., 1982. 160 с.

References:

Kotlomanov, A. O. (2017) The Monumentality of New Russian Sculpture. Episode 1: Monument to Prince Vladimir. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 7 (3), 342–359. Available from: doi:10.21638/11701/spbu15.2017.305 (in Russian).

Li Bin (2019) Realistic Style in Chinese Monumental Sculpture. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA*. (4-1), 322–331 (in Russian).

Turchin, V. S. (1982) *Monumenty i goroda. Vzaimosvyaz' khudozhestvennykh form monumentov i gorodskoi sredy [Monuments and Cities. The Relationship between the Artistic Forms of Monuments and the Urban Environment]*. Moscow. 160 p. (in Russian).

Информация об авторе

Ю. Лю – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия.

Information about the author

Yu. Liu – PhD student, Herzen Russian State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 09.02.2022;
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 03.03.2022;
Принята к публикации / Accepted for publication 15.03.2022.