

## Материалы для учителя

### ***Монументальная скульптура как вид изобразительного искусства***

В повседневной жизни люди часто сталкиваются с памятниками и скульптурами. Без них уже невозможно представить облик города. Скульптура от латинского *sculpture*, от *sculpo* – вырезаю, высекаю – это ваяние, пластика – вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объемно-пространственную форму, трехмерны и осязаемы [55, с.1].

Как отмечает И.М. Елатомцева, скульптура подразделяется на круглую, свободно размещающуюся в пространстве, и рельеф, в котором объемные изображения располагаются на плоскости.

В скульптуре воспроизводится реальный мир, но основным объектом изображения является человек, через внешний облик которого передается его внутренний мир, характер, психологическое состояние, а также человеческое тело, передача движения (голова, бюст, торс, статуя, скульптурная группа).

Выразительность скульптуры достигается с помощью построения основных планов, световых плоскостей, объемов, масс, ритмических соотношений. Большое значение имеют четкость и цельность силуэта. Фактурная обработка поверхности и детали дополняют выразительность пластического решения скульптурного образа. Материалами скульптуры являются камень (мрамор, известняк, песчаник, гранит и др.), дерево, кость, металл (бронза, медь, железо и др.), глина и обожженная глина (керамика – терракота, майолика, фаянс, фарфор и др.), гипс.

Сложная и многоэтапная технология скульптуры сопряжена с большим физическим трудом. Используются различные технические методы – лепка, высекание, резьба, литье, чеканка, ковка, сварка, применяются разнообразные материалы – камень, металл, дерево, глина, гипс, керамика, стекло, пластилин, воск, синтетические полимерные составы. Помимо авторской работы художника (лепка, резьба, обработка твердых материалов) важную роль в

скульптуре играет вспомогательный труд мастеров-ремесленников (рубка камня, формовка, отливка, чеканка и др.) [16, с. 48].

Один из видов скульптуры, обозримой со всех сторон, называют круглой скульптурой (статуя или композиция). Обход – одно из важнейших условий восприятия круглой пластики. Чтобы рассмотреть трехмерный объем скульптуры, представить себе решение статуи в целом или увидеть все фигуры скульптурной группы, зрителю надо обойти вокруг скульптурное произведение. Особенностью круглой скульптуры является то, что образ может по-разному восприниматься с разных точек зрения: рождаются новые впечатления, раскрывающие модель в непрерывно меняющихся силуэтах. Пластическая выразительность приобретает особую силу воздействия благодаря использованию переходов света и тени. Яркими примерами являются Мирон «Дискобол» (ок. 450 до н.э., Рим, Национальный Римский музей), «Венера Милосская» (ок. 130 – 120 до н.э., Париж, Лувр), Донателло «Св. Георгий» (1415 – 1417, Флоренция, Национальный музей), Микеланджело «Пьета» (1498 – 1501, Рим, собор св. Петра), Л.Бернини «Экстаз св. Терезы» (1645 – 1652, Рим, церковь Санта-Мария делла Виттория) [16, с.49].

Рельефом (фр. relief) называют вид скульптуры, в котором изображаемые фигуры и предметы размещены на плоскости и выступают из нее. Фоном рельефа могут быть выступающие изображения (пейзаж, архитектура). Рельефные изображения связаны с плоскостью и не воспроизводят полного объема изображаемого тела. Мастера рельефа часто используют средства и возможности живописи и графики. Часто при создании рельефов используется цвет.

Разновидностью выпуклого рельефа является барельеф (фр. bas-relief – низкий рельеф) – низкий рельеф, в котором изображения выступают над плоскостью фона не более чем на половину своего полного объема. Барельефом украшают стены зданий, постаменты памятников, стелы, мемориальные доски, монеты, медали, камеи.

Еще одной разновидностью выпуклого рельефа является горельеф (фр. *haut-relief* – высокий рельеф) – высокий рельеф, в котором изображение возвышается над плоскостью фона более чем на половину своего объема и могут восприниматься почти круглой скульптурой, немного соприкасающейся с плоскостью. Выпуклый рельеф, барельеф и горельеф известен с эпохи палеолита, распространен в искусстве Древнего Востока, античности и средних веков, Возрождения и в последующие эпохи как часть архитектурного декора [16, с.50].

Разновидностью барельефа, распространенного в эпоху Возрождения, является живописный рельеф, в которой фигуры, предметы сильно упрощены, а фон – пейзаж, архитектура – намечен слабым рельефом. Живописный рельеф занимает промежуточное положение между скульптурой и живописью и является подобием картины, т.к. в нем могут использоваться перспективные сокращения и живописные эффекты (солнечные лучи, облака, волны). Разница между сильно и слабо выступающими над фоном изображениями в живописном рельефе невелика, большую роль играет почти графический линейный рисунок. Живописный рельеф часто применялся в рельефах для передачи дальнего плана, но иногда способом живописного рельефа выполнялось изображение, включая фигуры переднего плана (рельеф алтаря церкви Сан-Антонио в Падуе, 1446 – 1450, Донателло).

Рельеф, в котором изображение располагается в нескольких пространственных планах, называется многоплановым рельефом. Это дает возможность изображать множество фигур на архитектурном и пейзажном фоне, который в свою очередь зрительно воссоздает уходящее вглубь пространство с использованием перспективных сокращений. Многоплановый рельеф использует светотеневые контрасты, падающие тени, элементы архитектуры и пейзажа для создания иллюзии пространства. «Райские» восточные врата баптистерия во Флоренции (1425 – 1452, Л. Гиберти).

Вид барельефа, в котором изображение возвышается над фоном в минимальной степени, называется сплюсненным рельефом. Такой рельеф требует особой виртуозности, тонкости пространственных отношений.

Рельеф может выступать над плоскостью фона (выпуклый рельеф) или углубляться в нее. Углубленный рельеф имеет две разновидности: контррельеф – своего рода негатив выпуклого рельефа (на печатях-инталиях он служит для получения отпечатков в виде миниатюрного барельефа), и койла-наглиф (*en creux* – фр. «полый рельеф»), с углубленным контуром и выпуклой моделировкой. Углубленный рельеф встречается в архитектуре Древнего Египта, на древневосточных и античных инталиях, служивших главным образом печатями. Инталия (ит. *intaglio* – резьба) – камень с вырезанным углубленным рельефом в противоположность камее, имевшей выпуклое изображение и являвшееся украшением.

Скульптура может быть разделена на виды – станковую, монументальную, монументально-декоративную скульптуру, мелкую пластику.

Станковая скульптура – род скульптуры, имеющий самостоятельное значение. Она включает различные виды скульптурной композиции (голова, бюст, фигура, группа), различные жанры (портрет, сюжетная, символическая или аллегорическая композиция, анималистический жанр). Станковая скульптура рассчитана на восприятие с близкого расстояния, не связана с предметным окружением и архитектурой. Обычный размер станковой скульптуры – приближенный к натуральной величине. Станковой скульптуре свойственны повествовательность, психологизм, часто используется язык метафоры и символа. Одним из наиболее развитых жанров станковой скульптуры является портрет (бюст, портретные статуи, рельеф), дающий уникальную возможность для восприятия – рассмотрение скульптуры с разных точек зрения, что представляет огромные возможности для многосторонней характеристики портретируемого. Скульптурный портрет известен со времен Древнего Египта («Статуя писца Каи», сер. III тыс. до н. э., Париж, Лувр) [16, с.56].

Одним из широко известных видов является монументальная скульптура – один из древнейших родов скульптуры, имевших культовое, мемориальное назначение. К монументальной скульптуре относятся однофигурные и многофигурные композиции, конные памятники, мемориальные ансамбли, монументы в память выдающихся людей и событий, памятные статуи, бюсты, рельефы. Располагаясь в городской или природной среде, она организует архитектурный ансамбль, гармонично входит в естественный ландшафт, украшает площади, архитектурные комплексы, создавая пространственные композиции, которые могут включать в себя архитектурные сооружения, мемориальные формы (триумфальная арка, триумфальная колонна, обелиск, плита с рельефом и надписями), монументальную скульптуру. Монументальная скульптура, рассчитанная на восприятие с больших расстояний, выполняется из долговечных материалов (гранит, бронза, медь, сталь) и устанавливается на больших открытых пространствах (на естественных возвышениях, на искусственно созданных насыпях). Большое значение в монументальной скульптуре имеют активный силуэт и обобщенная трактовка объемов, например, конная статуя Марк Аврелия, 161–180, Рим, площадь Капитолия; П.К. Клодт «Укротители коней», Санкт-Петербург, Аничков мост, 1849 – 1850.

Род скульптуры, тесно связанной с архитектурой и природным ландшафтом, называется монументально-декоративной скульптурой. Она занимается оформлением фасадов и интерьеров зданий, мостов, триумфальных арок, фонтанов, малых архитектурных форм, включается в естественную среду садов и парков. Скульптура может служить опорой в архитектурной конструкции (атланты, кариатиды) или украшать здания (фронтоны, метопы, порталы, лепные плафоны, панно). Парковая скульптура взаимодействует с природным окружением, что определяет ее лирическое звучание и тяготение к аллегорическим образам. Монументальная и монументально-декоративная скульптура тесно связана с архитектурой.

Скульптура, будучи искусством объемным, требует соответствующей организации окружающего пространства, архитектурной среды. В результате возникает синтез архитектуры и скульптуры, что значительно усиливает как идейную, так и художественную силу произведения. Поэтому вопрос синтеза с архитектурой – один из важнейших в понимании и восприятии монументальной и монументально-декоративной скульптуры. Уникальным примером высокохудожественного синтеза архитектуры и скульптуры представляет собой афинский Акрополь (450 – 410 до н.э.), дворцовый ансамбль Версаля и др. [16, с.60].

Мелкая пластика, малая пластика, скульптура малых форм – самый распространенный вид скульптуры. Мелкая пластика зародилась еще на заре человеческого общества, ее находят при раскопках самых древних поселений: изделия из обожженной глины, резьба по дереву, кости, камню. Пластика малых форм – это небольшие произведения жанрово-бытовой тематики, портретные статуэтки и др., изготавливающиеся во многих экземплярах и рассчитанные на широкое распространение. Мелкая пластика включает в себя как произведения круглой скульптуры, так и рельефы: декоративные медальоны, памятные медали, глиптику. Глиптикой (греч. *glyptike*, от *glypho* – вырезаю) называют искусство резьбы на драгоценных и полудрагоценных камнях, на стекле и слоновой кости. Резные камни (геммы) служили амулетами, печатями, украшениями (Камея Гонзага, 3 в. до н.э., Санкт-Петербург, Эрмитаж). К мелкой пластике относят античные терракотовые статуэтки, бронзовые фигурки, японские нэцкэ, фарфоровые статуэтки, народную игрушку.

Таким образом, скульптура – это вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объемно-пространственную форму, трехмерны и осязаемы. Скульптура подразделяется на круглую, свободно размещающуюся в пространстве, и рельеф, в котором объемные изображения располагаются на плоскости. В скульптуре воспроизводится реальный мир, но основным объектом изображения является человек, через внешний облик которого пе-

редается его внутренний мир, характер, психологическое состояние, а также человеческое тело, передача движения (голова, бюст, торс, статуя, скульптурная группа).

К выразительным средствам относят построения основных планов, световых плоскостей, объемов, масс, ритмических соотношений. Большое значение имеют четкость и цельность силуэта. Фактурная обработка поверхности и детали дополняют выразительность пластического решения скульптурного образа.

## **Основные этапы развития русской монументальной скульптуры XVIII-XIX века**

Как подчеркивает Т.В. Ильина, рождение светской круглой скульптуры, монумента, конного монумента на русской почве связано прежде всего с именем Б.-К. Растрелли, Растрелли-отца, или Растрелли Старшего, как его называют историки искусства [21, с. 104].

Он работал и как архитектор, и как скульптор в разных жанрах: от «кумироделия всяких фигур» до строительства фонтанов («бросовых вод... которые вверх прыскают») и создания театральных декораций. Но как архитектор он был оттеснен Леблонем. Его первая работа в России – бюст А.Д. Меншикова (бронза, ГЭ), несколько театральный, внешне эффектный, величественный образ «прегордого Голиафа, герцога Ижорской земли», «полудержавного властелина», про которого чуть ли не сам Петр остроумно сказал при случае: «Он в беззакониях зачат, во грехах родился и в плутовстве скончает живот свой» [21, с. 104, 105].

Но главным, для чего был приглашен Б.-К. Растрелли в Россию, было создание памятника Петру. Из дневника камер-юнкера Ф.В. Берхгольца мы узнаем, что Растрелли велели исполнить даже два изображения императора – на коне и пешего, о последнем нам известно лишь, что скульптура была готова к отливке, но ничего неизвестно о ее дальнейшей судьбе. В результате к 1720 г. скульптором были представлены эскизы и модели конного монумента, с множеством аллегорических фигур – решение, от которого он позже отказался. Естественно, что в процессе работы над монументом родился портретный бюст Петра I. Как и изображение А. Меншикова, бюст императора представляет типичное произведение барокко: это динамическая композиция с подчеркнутой пространственностью и непременным акцентом на множественности фактур, со светотеневыми контрастами пластических масс, их живописностью. Это скорее образ целой эпохи, чем конкретного индивидуума,



и эта обобщенность придает бюсту черты монументальности. Но вместе с тем в нем есть подлинная историческая правда. Не случайно вспоминаются бессмертные строки А.С. Пушкина: «...лик его ужасен, движенья быстры, он прекрасен. Он весь, как божия гроза...» Или: «Могуч и радостен, как бой...» Глядя на эту вдохновенно откинутую голову, кажется, что мы слышим знаменитые слова царя, сказанные им перед Полтавской битвой: «Вы сражаетесь не за Петра, а за государство, Петру врученное... а о Петре ведайте, что ему жизнь не дорога, только бы жила Россия, слава, честь и благосостояние ее!» [21, с.106].

Созданию бюста предшествовала, как всегда у Б.-К Растрелли, большая работа с натуры. Он исполнил маску с живого Петра, затем восковую модель. Удивительное чувство историзма, присущее Б.-К Растрелли, верная художественная оценка избранной им модели как исторической личности позволили ему создать образ подлинного героизма и величия, большой внутренней силы. Бюсты Б.-К. Растрелли по праву могут считаться началом развития русского скульптурного портрета.

Расцвет монументальной русской скульптуры, как отмечает Т.В. Ильина, начинается со статуи Анны Иоанновны с арапчонком Б.-К Растрелли, одного из ярчайших памятников по цельности художественного образа и пластической выразительности (1732 – 1741, из них 1732 –1739 – решение модели, снятие посмертной маски и выполнение бюста Прасковьи Федоровны – матери императрицы, на которую она была очень похожа, подготовка к литью, устройство печи; затем 1739 –1741 – отливка и чеканка). Введение в композицию фигуры арапчонка, столь характерного персонажа придворного быта XVIII в., необходимой скульптору для пластического равновесия масс, соединило мотивы парадный и жанровый, усилило контраст с «каменно-подобной» фигурой императрицы, в образе которой слились воедино азиатский деспотизм и изощренная роскошь западноевропейской придворной культуры. Б.-К Растрелли продемонстрировал здесь не только безупречное владение языком монументальной скульптуры, мастерство обобщения при

сохранении индивидуальной характеристики, но и глубокое проникновение в мир русской жизни, в контрасты русского XVIII столетия, создав символ эпохи. («Престрашного была взору,— писала об Анне Иоанновне Н.Б. Шереметева,— отвратное лицо имела, так была велика, что когда между кавалеров идет, всех головою выше и чрезвычайно толста») [21, с.136].

Мужественный, простой и ясный пластический язык, которым Растрелли прославляет – убедительно и искренне – силу и могущество русской государственной власти, несомненно, продолжает традиции антично-ренессансных пространственных представлений. Именно в них сумел скульптор создать исполинский образ, олицетворяющий торжествующую и победоносную Россию, образ героя, совершившего исторический и национальный подвиг – преобразование России.

Среди мастеров прославившихся в России XVIII в. особое место занимает французский скульптор Этьенн-Морис Фальконе (1716 –1791; в России с 1766 по 1778). По праву его памятник Петру I можно назвать вершиной творчества. Э. Фальконе работал над памятником 12 лет. Первый эскиз был исполнен в 1765 г., в 1770 г. – модель в натуральную величину, а в 1775 – 1777 гг. происходила отливка бронзовой статуи и готовился постамент из каменной скалы, которая после обрубки весила около 275 т. В работе над головой Петра Э. Фальконе помогала Мари-Анн Колло. Открытие памятника состоялось в 1782 г., когда Фальконе уже не было в России, и завершал установку памятника Ф.Г. Гордеев. Э. Фальконе отказался от канонизированного образа императора-победителя, римского цезаря, в окружении аллегорических фигур Добродетели и Славы. Он стремился воплотить образ создателя, законодателя, преобразователя, как сам писал в письме к Д. Дидро. Скульптор категорически восставал против холодных аллегорий, говоря, что «это убогое обилие, всегда обличающее рутину и редко гений». Он оставил лишь змею, имеющую не только смысловое, но и композиционное значение. Так возник образ-символ при всей естественности движения и позы коня и всадника. Вынесенный на одну из красивейших площадей столицы, на се общест-

венный форум, памятник этот стал пластическим образом целой эпохи. Конь, вставший на дыбы, умиряется твердой рукой могучего всадника. Заложённое в общем решении единство мгновенного и вечного прослеживается и в постаменте, построенном на плавном подъеме к вершине и резком обрыве вниз. Художественный образ слагается из совокупности разных ракурсов, аспектов, точек обзора фигуры. «Кумир на бронзовом коне» предстает во всей своей мощи прежде, чем можно заглянуть ему в лицо, как верно заметил некогда Д.Е. Аркин, он воздействует сразу же своим силуэтом, жестом, мощью пластических масс, и в этом проявляются незыблемые законы монументального искусства. Отсюда и свободная импровизация в одежде («Это одеяние героическое», – писал скульптор), отсутствие седла и стремян, что позволяет единым силуэтом воспринимать всадника и коня. «Герой и конь сливаются в прекрасного кентавра» (Д. Дидро) [21, с.138].

Голова всадника – это также совершенно новый образ в иконографии Петра I отличный от гениального портрета Б.-К. Растрелли и от вполне ординарного бюста, исполненного Колло. В образе Фальконе господствует не философская созерцательность и задумчивость Марка Аврелия, не наступательная сила кондотьера Коллеони, а торжество ясного разума и действенной воли.

В использовании естественной скалы в качестве постамента нашел выражение основополагающий эстетический принцип просветительства XVIII в. – верности природе.

«В основе этого произведения монументальной скульптуры лежит высокая идея России, ее юной мощи, ее победного восхождения по дорогам и кручам истории. Вот почему памятник порождает в зрителе множество чувств и мыслей, близких и отдаленных ассоциаций, множество новых образов, среди которых неизменно главенствует возвышенный образ героического человека и народа-героя, образ родины, ее мощи, ее славы, великого исторического призвания» [21, с. 38].

Пути развития скульптуры первой половины XIX столетия неразрывны с путями развития архитектуры. В скульптуре продолжают работать такие мастера, как И.П. Мартос (1752 –1835), в 80-90-х гг. XVIII в. прославившийся своими надгробиями, отмеченными величием и тишиной, мудрым приятием смерти, «как у древних» («Печаль моя светла...»). К XIX в. в его почерке многое меняется.

Мрамор сменяется бронзой, лирическое начало — героическим, чувствительное – строгим (надгробие Е.И. Гагариной, 1803, ГМГС). Греческая античность становится прямым образцом для подражания.

В 1804 –1818 гг. И.П. Мартос работает над памятником Минину и Пожарскому, средства на который собирались по общественной подписке. Создание монумента и его установка проходили в годы наивысшего общественного подъема и отразили настроения этих лет. Идеи высшего гражданского долга и подвига во имя Родины И.П. Мартос воплотил в образах простых и ясных, в лаконичной художественной форме. Рука Минина простерта к Кремлю – величайшей народной святыне. Его одежда – русская рубаха, а не античная тога. На князе Пожарском древнерусские доспехи, островерхий шлем и щит с изображением Спаса. Памятник раскрывается по-разному с разных точек обзора: если смотреть справа, то представляется, что, опираясь на щит, Пожарский встает навстречу Минину; с фронтальной позиции, от Кремля, кажется, что Минин убедил Пожарского принять на себя высокую миссию защиты Отечества, и князь уже берется за меч. Меч становится связующим звеном всей композиции.

Вместе с Ф. Щедриным И.П. Мартос работает также над скульптурами для Казанского собора. Им исполнен рельеф «Истечение воды Моисеем» на аттике восточного крыла колоннады. Четкое членение фигур на гладком фоне стены, строго классицистический ритм и гармония характерны для этой работы (фриз аттика западного крыла «Медный змий» был исполнен Прокофьевым).

В первые десятилетия века создавалось лучшее творение Ф. Щедрина – скульптуры Адмиралтейства.

Сделаем некоторые обобщающие выводы: Пути развития скульптуры первой половины XIX столетия неразрывны с путями развития архитектуры. К XIX в. мрамор сменяется бронзой, лирическое начало – героическим, чувствительное – строгим. Греческая античность становится прямым образцом для подражания.

Одним из выразительных образов отечественной монументальной скульптуры XX в. является работа В. И. Мухиной – «Рабочий и колхозница», созданной для советского павильона на Парижской выставке 1937 г. Об этом произведении говорилось и писалось очень много. Созданные из необычного материала – нержавеющей стали, эти вестники нового мира были посланы на Запад, и Париж увидел, как против Эйфелевой башни выпрямились два юных гиганта, устремленных в неудержимом порыве вперед и высоко поднявших всемирно-историческую эмблему этого мира.

Идея группы и ее общая композиция были даны в архитектурном проекте Бориса Иофана. Подобно всякому произведению искусства, ставшему подлинно народным, «Рабочий и колхозница» вскоре как бы «отошли» от своего автора: кажется, что эти всем знакомые гиганты рождены коллективным творчеством. Так, глядя на многие античные скульптуры, обычно забываешь имена их авторов и видишь в этих изваяниях, прежде всего, печать времени – один из самых верных признаков классического в искусстве [3, с.4].

Пластическая сила этой группы не столько в красоте ее монументальных форм, сколько в стремительном и четком ритме волевого жеста, в точно найденном мощном движении вперед и вверх – движении, делающем идею произведения предельно ясной, доступной всем.

В.И. Мухина сумела перенести эту простую и выразительную архитектурную схему в скульптурную композицию и облечь ее живой пластикой человеческих фигур. Самые фигуры юноши и девушки образуют вертикаль,

усиленную высоко поднятыми руками, несущими серп и молот. Эта вертикаль, поддержанная взлетом пилона и выражающая движение вверх, требует равнозначного горизонтального развития композиции, – иначе движение вперед не получило бы необходимой силы. Именно в этом сочетании формально противоположных начал и заключалась вся «сложная простота» задачи, стоявшей перед скульптором. В.И. Мухина разрешила ее, введя такие горизонтальные мотивы и детали, как крупный размах шага обеих фигур, резко откинутае назад руки и, наконец, развевающийся шарф, особенно сильно подчеркивающий горизонтальную ось композиции.

Их необычная конструкция состояла из стальных ферм и балок, составлявших каркас, одетый оболочками из хромоникелевой стали. Пластические особенности гигантских фигур во многом определились пластикой серебристых листов нержавеющей стали, лаконизмом форм, рожденных современными методами производства и сборки. В.И. Мухина глубоко вникла в этот совершенно новый процесс создания скульптурного произведения, хромоникелевая сталь не испугала скульптора своим холодным блеском, неизведанностью своих пластических свойств. В.И. Мухина сумела раскрыть патетику этого необычного материала и использовать его новые пластические возможности.

В годы войны была выполнена «Партизанка» – с гордо откинутой прядью, с прекрасными чертами сурового лица.

Вполне закономерно выдающееся место в творчестве Мухиной заняла работа над изображением Максима Горького. В.И. Мухина дважды обращалась к этой теме, и оба раза в плане монументальной скульптуры: создавая памятник Горькому для города, носящего имя писателя, и завершая и переводя в бронзу скульптурный проект И.Д. Шадра – для Москвы. М. Горький В.И. Мухиной – это «вестник бури», глашатай права каждого человека на гордость своим именем, это человек, выпрямившийся во весь рост в сознании своей свободы и силы. Устанавливая монумент на высоком берегу Волги, скульптор придавал стройной фигуре молодого М. Горького четкость и соб-

ранность силуэта. Облик великого писателя сливается с обликом рабочего – «мастерового» первой русской революции, и из этого слияния возникает романтический образ вольного и сильного человека, работника и поэта, странника и борца. Полный мужественной гордости, с непокорным взлетом головы, мухинский М. Горький – скульптурный портрет, ставший почти символом, подобно тому как «Рабочий и колхозница» из символа сделались почти портретным изображением юноши и девушки советской эпохи.

Нет ни одного большого скульптора, который не мечтал бы о синтезе не только в смысле сочетания пластики с архитектурой, но и синтетическом скульптурном образе. Синтетический характер носят и другие ее монументальные работы, в частности прекрасная группа «Хлеб», задуманная как часть большого цикла «Богатства Родины». В гармоничном, подлинно музыкальном сочетании двух полуобнаженных женских фигур, несущих золотые снопы, заключена возвышенная ясность нового пластического идеала, в котором по-новому читается и статическая сила давней «Крестьянки» и динамика «Рабочего и колхозницы».

Тема борьбы за мир вошла в творчество В.И. Мухиной. Подлинно синтетический характер носит одна из последних работ покойного мастера – женская фигура, олицетворяющая идею мира и предназначенная для здания Сталинградского планетария. Аллегория облечена здесь в живой образ, проникнутый человеческой теплотой, спокойной и ясной гармонией величавой женской красоты.

К числу последних работ В.И. Мухиной относится и памятник Чайковскому, над которым она долго и упорно работала. Отлитый уже после смерти скульптора и установленный перед зданием Московской консерватории, этот бронзовый монумент вызывает серьезные возражения. Смелый замысел – попытка запечатлеть в скульптуре момент музыкального творчества, ритм мелодии, которую «слышит» и превращает в нотную запись великий композитор, к сожалению, не получил убедительного пластического выражения. Жест оказался слишком «камерным», не отвечающим масштабам и пластике

монументального изваяния, воздвигнутого под открытым небом; слишком дробными, измельченными выглядят и декоративные детали памятника.

Говоря о великих мастерах-скульпторах Среднего Урала и Екатеринбург-Свердловска, в частности, нельзя не отметить творчество таких скульпторов как И. Шадра и Э. Неизвестного.

Как отмечает Ю.Д. Колпинский, во времена Советского Союза монументальная скульптура приобретает особую значимость, отвечающей задачам пролетарской агитации. «Булыжник – оружие пролетариата» – одно из лучших советских скульптурных произведений, посвященных историко-революционной теме. Но произведение «Булыжник – оружие пролетариата» замечательно для нас не только тем, что оно положило начало историческому жанру в советской реалистической скульптуре. И.Д. Шадрю, пожалуй, первому из мастеров советской скульптуры удалось создать конкретное изображение русского рабочего. Рабочий у И.Д. Шадра это не только отвлеченный образ пролетария – это изображение русского рабочего, и при этом в действии и в борьбе [27, с. 31,32].

Одновременно статую И.Д. Шадра надо расценивать как продолжение традиций сюжетности, свойственных русской скульптуре конца XVIII –XIX вв.

Эти произведения сюжетно мотивированы и имеют определенный общественный смысл и значение. Наибольшего развития сюжетно-тематическая скульптура достигает в многофигурных группах и в больших многоплановых рельефах. Стремление к сюжетной конкретизации двухфигурных и многофигурных композиций в круглой скульптуре глубоко характерно для советской пластики.

И.Д. Шадр же был воспитан русской действительностью. Обратившись к изображению исторической деятельности русского рабочего класса, он в первую очередь увидел пролетария-бунтаря, пролетария-революционера, который в своей борьбе за освобождение, за ликвидацию всяческого гнета и эксплуатации прошел через две революции. И.Д. Шадр, в отличие от Менье,



смог создать образ революционного рабочего, восставшего против своих угнетателей. Художник сумел правдиво раскрыть характер молодого рабочего-мастерового, впервые поднявшегося на сознательную классовую борьбу. Эта удалось сделать именно потому, что мастер отказался от создания отвлеченной фигуры, олицетворяющей рабочий класс. Полусогнутая фигура рабочего, выламывающего из мостовой булыжник, готова стремительно выпрямиться и развернуться, как туго сжатая пружина. Напряженные узловатые мускулы его рук, напряженная игра мышц торса создают полную беспокойства и резких контрастов борьбу бликов света и тени, отличающуюся огромной динамикой и эмоциональной выразительностью.

Большую роль играет композиционное решение постамента. И.Д. Шадр не дает обычной нейтральной «подставки для скульптуры». Он представляет своего героя действующим в определенной, конкретной среде. Естественно, что постамент является как бы частью этой реальной среды: молодой рабочий стоит на неровной каменистой почве, выламывая из нее глыбу камня.

Вместе с тем неровности постамента позволяют И.Д. Шадру найти такую постановку фигуры, которая усиливает динамическую выразительность всей позы. Правая нога полусогнута в колене и несколько отодвинута назад. Ступня плотно упирается в выемку в постаменте, давая крепкую опору тому упругому «посылу» вперед, который придает телу полусогнутая, пружинящая правая нога. Чувствуется, что полная стремительного движения фигура вместе с тем крепко стоит на земле и ее нелегко сбить с ног.

С большим мастерством И.Д. Шадр изображает одежду молодого рабочего, сочетая конкретную правдивость изображения с тонким использованием ее пластической выразительности. Рабочий изображен обнаженным по пояс, в сбившемся на сторону фартуке мастерового, в стоптанных грубых ботинках. Это индустриальный рабочий, возможно, кузнец или молотобоец.

Угловатые и тяжелые складки грубой одежды выразительно подчеркивают напряженное движение мускулатуры торса. Сама характеристика пропорций человеческого тела лишена, какой бы то ни было, идеальной отвлечен-

ченности. Поражает лицо рабочего. Из-под слипшихся волос, в беспорядке нависших над нахмуренным, собранным в морщины лбом, из-под сдвинутых бровей глядят глубоко сидящие и широко расставленные, полные сосредоточенной ненависти глаза. Напряженная мимика, плотно сжатый волевой рот, крутые желваки, играющие на скулах, – все передано резкими, броскими, запоминающимися чертами, выявляющими и подчеркивающими наиболее жизненно характерное, наиболее эмоционально выразительное в облике молодого рабочего. Индивидуальная, почти портретная выразительность лица рабочего сочетается с острой социальной характеристикой его.

Среди работ Э. Неизвестного сохранившихся в фондах Музея истории Екатеринбурга, выполненной в 50-е гг. интерес представляет «Первая встреча» (Сталин знакомит Ленина со Свердловым). Остановимся на художественных «достоинствах» композиции. Яков Свердлов более похож на нижегородского крестьянина, чем на того главаря-революционера, которого мы увидим в следующей работе. И.В. Сталин статичен, «железен» и показан как бы вершителем судеб революции, заглавным ее деятелем. По динамике В.И. Ленин более убедителен, но ироничный изгиб его туловища при изучении собеседника явно взяты напрокат из кинолент.

Несравненно удачней другая работа уральского периода – надгробие писателю И. Ликстанову, установленное на Ивановском кладбище. Это уже рука мастера. Голова писателя вырублена из темного камня. Волосы переходят в природную поверхность. Лицо творца задумчиво, намеком – рука, прижатая ко лбу. Скульптура стала не только конкретным памятником уральскому писателю, но творчески одухотворенной композицией, символом творчества.

Вместе с тем Эрнстом Неизвестным в те годы создаются один за другим новые, непривычные для зрителя образы, сюжеты, композиции. Несмотря на то, что многое в искусстве той поры было под запретом, несомненно, на взгляды Э. Неизвестного оказывали влияние и полотна Пабло Пикассо, и модернистские условные скульптурные композиции Генри Мура. Об эксперимен-

тальных опытах Эрнста Неизвестного становится известно среди творческой интеллигенции Москвы, к нему тянутся молодые, приезжают из провинции посмотреть, поучиться, посоветоваться. Тем более что Э. Неизвестный в соавторстве с архитекторами выигрывает один конкурс за другим, в том числе на создание памятника на Поклонной горе. Венгерские события, борьба с ревизионизмом в партийных рядах сгущают тучи над творческой интеллигенцией. И Э. Неизвестный возвращается в родной Свердловск. Работает здесь литейщиком на заводе. Профессия выбрана неслучайно. Пройдя курс ученичества, Эрнст вместе с рабочими отливает свои замыслы в бронзе, порой делая форму тут же в цехе, в земле. Монументальная скульптура, хоть и в малом масштабе, требовала материала. И эта возможность появилась. Именно к этому времени определяется авторский почерк скульптора. Э.И. Неизвестный выработал необычный, экспрессивный пластический язык. Дрину человеческую, трагедию личности в противоборстве с враждебными антигуманными силами он показывает через деформированное человеческое тело. Кажется, начинает кричать сама анатомия, мышцы, скелет. При этом трансформация тела не доводится до непонятной абстракции – она лишь условный прием передачи чувствований человеческой души. Именно такой языковой строй воплощен Э. Неизвестным в фигуре «Орфей», выполненной сразу же после схватки с партийными вождями в Манеже. Человек упавший, осевший на колени. Запрокинута голова. Одна рука прижата к груди, там, где горячее сердце творца, готового биться и работать во имя человечества. Другая рука полусогнута, тыльная сторона ладони упала на лоб. Левая рука не просто прижата к сердцу, она разрывает грудную клетку. Мощное напряжение, оквадраченные мускулы ног, почти культуристические мышцы предплечий...

«Орфей» – одна из выразительнейших работ того периода. Но образ страданий, этот вопль еще не раз повторится, когда Э.И. Неизвестный будет работать над темой креста, над темой Святого распятия, над образом Богочеловека Иисуса Христа. Однако эти работы не были востребованы социалистической действительностью.

Таким образом, опираясь на работы Д.Е. Аркина, В.А. Блинова, Т.В. Ильиной, Н.С. Корепанова, Ю.Д. Колпинского и других, можно сделать вывод, что светская скульптура получает в России свое развитие с XVIII в. В ней нашли выражение все художественные стили и методы XVIII – XX вв. К выдающимся русским скульпторам относят К.-Б. Растрелли, Э.Фальконе, И.П. Мартоса, В.И. Мухину. Особое место в этом ряду уральские мастера И.Д. Шадр, С. Эрзя, Э.И. Неизвестный.

## Экскурсия «Монументальная скульптура Екатеринбурга»

### *Индивидуальный текст экскурсии*

Житель современного города окружен скульптурой. Памятники на площадях и бульварах, фонтаны в скверах и парках – всё это произведения скульптуры. Мы настолько привыкли к ним, что часто не замечаем их.

Уже наши предки, люди палеолита, древнекаменного века, умели делать скульптуру из твердого камня. С тех пор прошли десятки тысяч лет, скульптура все развивается.

Особенностью скульптуры является то, что она в отличие от живописи или графики обладает реальным объемом. Это даёт возможность смотреть на неё с разных точек зрения, под разными углами. Важное место в убранстве городов и населенных пунктов занимает монументальная скульптура. Монументальное искусство – род изобразительного искусства, воплощающего большие общественные идеи, рассчитанного на массовое восприятие и существующего в синтезе с архитектурой, в архитектурном ансамбле. К монументальному искусству относятся скульптурные монументы и памятники историческим событиям и лицам, мемориальные ансамбли, посвященные эпохальным явлениям жизни народа (например, победе над фашизмом в Великой Отечественной войне), скульптурные и живописные изображения, включенные в архитектурное сооружение. В отличие от станкового искусства произведения монументального искусства предназначены не для музеев, выставок и частных жилищ, а воздвигаются на площадях, улицах, в парках, являются органичной частью общественных зданий. Этим произведениям свойственна подчеркнутая активность воздействия на массы, они непрерывно живут на людях и среди людей. Монументальное искусство как бы сопровождает общественные процессы, для которых предназначена архитектура, своеобразно «аккомпанирует» им.

Синтез с архитектурой накладывает отпечаток на содержание и форму монументального искусства. Для него типичны возвышенный строй чувств, гражданский пафос, героика и символика. Включенность в архитектуру обуславливает большие размеры изображения, особенности его конфигурации и членений. Необходимость рассмотрения издали или в определенном ракурсе диктует в ряде случаев характер пропорций, подчеркнутого контура и силуэта, насыщенность цвета, лаконизм выразительных средств.

Следует различать понятия «монументальное искусство» и «монументальность в искусстве». Монументальность – это масштабность, значительность, величественность образов, имеющих большое идейное содержание. Она родственна эстетической категории возвышенного и может проявляться не только в монументальном искусстве, но и в других разновидностях изобразительного искусства, равно как и в произведениях других искусств (литературы, музыки, театра и т. д.). В свою очередь произведения монументального искусства в некоторых случаях могут не обладать качеством монументальности, а иметь лирический или жанрово-бытовой характер.

Понятию монументального искусства родственно понятие декоративного искусства. Однако в последнем на первый план выступает задача украшения архитектуры или подчеркивания цветом, рисунком, декором ее функционально-конструктивных особенностей, тогда как произведения монументального искусства не только украшают, но и имеют относительно самостоятельное идейно-познавательное значение. Вместе с тем между этими родами искусства нет речной грани. Поэтому принято говорить также о монументально-декоративном или декоративно – монументальном искусстве.

Разновидности монументального искусства определяются ролью и местом того или иного произведения архитектурном ансамбле (скульптура на фасаде или в интерьере здания, роспись на стене или на потолке и т.д.), а также материалом и техникой, в которых оно выполнено (фреска, мозаика, витраж, сграффито и т. п.), т. е. теми факторами, которые делают это произведение предметной реальностью, частью окружающей среды.

Монументальное искусство получило широкое развитие в Древнем Египте и в Древней Греции. Выдающиеся его образцы дает византийское (мозаики Равенны) и древнерусское искусство (фрески Киева, Новгорода, Пскова, Владимира, Москвы). Подлинный расцвет монументального искусства наступил в эпоху Возрождения (росписи Микеланджело в Сикстинской капелле, фрески Рафаэля в Ватиканском дворце, настенная живопись Веронезе, скульптурные монументы Донателло, Верроккьо, Микеланджело и др.). Синтез пластических искусств, включающий монументальное искусство, характерен для стилей барокко, рококо, классицизм, для русской художественной культуры второй половины XVIII - начала XIX в. В условиях капиталистического общества, особенно во второй половине XIX в., монументальное искусство переживает кризис, связанный с утратой больших общественных идеалов, с упадком и художественным измельчением архитектуры.

В XX в. неоднократно делались попытки возрождения синтеза искусств. Можно упомянуть об опытах М. А. Врубеля и художников «Мира искусства», о прогрессивных мексиканских художниках (Ривера, Сикейрос, Ороско). Вместе с тем синтез искусств остается одной из наиболее сложных проблем времени, решению которой часто мешают тенденции создания технической, машиноподобной, конструктивистской архитектуры.

Выдающийся вклад в развитие монументальной скульптуры внесли И. Шадр, В. Мухина. Н. Томский и др. В послевоенный период новой формой монументального искусства явились мемориальные ансамбли, посвященные героике Великой Отечественной войны (наиболее значительные из них созданы при участии архитекторов скульпторами И. Вучетичем в Волгограде Л. Кибальниковым в Бресте, М. Аникушиным в Ленинграде В. Цигалем в Новороссийске и др.). Монументальное искусство все полнее входит в жизнь, становится неотъемлемым компонентом формирования эстетического облика сел, поселков, городов, создания целостной эстетической среды. Выдающиеся произведения современного монументального искусства созданы скульп-

торами Л. Кербелем, В. Бородаем, Г. Йокубонисом, О. Комовым, живописцами А. Мыльниковым, И. Богдеско, В. Замковым, О. Филатчевым и др.

Мы начнем нашу экскурсию с площади 1905 года. А кто знает историю этой площади? Как она называлась до нынешнего времени?

Площадь 1905 года. От здания консерватории начинается главная городская площадь. За свою историю она сменила много названий: Торговая, Церковная, Главная. Кафедральная. На месте здания со шпилем (1947 – 1954 гг., арх. Г.А. Голубев), резиденции администрации Екатеринбурга, прежде находился Гостиный двор, сгоревший в 1902 г. Его начали отстраивать заново, но помешала революция. Правда, уже построенная часть была использована при возведении в 1926 – 1928 гг. Делового дома для Промбанка (арх. И.С. Гурьев-Гурьевин) – это здание примыкает к городской администрации со стороны улицы 8 Марта. До революции в центре площади возвышалась Богоявленская церковь (кафедральный собор). Она была заложена в 1771 г. на месте деревянной церкви, построенной здесь в 1745 – 1747 гг. Строительство продолжалось двадцать четыре года. Церковь была двухэтажной, 55 м в длину и 26 м в ширину, с пятиярусной 66-метровой колокольной. По очертаниям она напоминала современникам Петропавловский собор в Санкт-Петербурге и при необходимости могла вместить до 4500 прихожан. Она находилась примерно на том месте, где стоит сейчас гранитная трибуна и примыкающий к ней 6-метровый памятник Ленину (скульптор В.И. Ингал, арх. А.И. Прибульский, установлен в 1957 г.). В 1906 г. в центре площади, перед собором, на постаменте из уральского мрамора был установлен памятник императору Александру II. Он был отлит из чугуна на Куоинском заводе по модели профессора М.П. Попова (аналогичные памятники были установлены в Москве и Златоусте). Царь был изображен в полный рост в общегенеральской форме (без шинели), с непокрытой головой, держащим в правой руке свиток со словами «19 февраля 1861 года» (Манифест об отмене крепостного права), а левой опирающимся на тумбу. Памятник свергли с постамента весной 1917 г. (еще при Временном правительстве). В 1918 г. перед опустевшим



пьедесталом похоронили красногвардейцев, погибших в боях с атаманом Дутовым. В августе 1919 г. останки были перенесены на пустырь перед Народным домом (ныне площадь Коммунаров), а к Первомайскому празднику 1920 г. на пьедестале появилось новое изваяние – памятник Освобожденному труду всемирно известного впоследствии Степана Эрзи (Нефедова) – шестиметровая мраморная обнаженная мужская фигура с натуралистично выполненными анатомическими деталями. Возмущенные екатеринбуржцы, непривычные к «новому революционному искусству», тут же нарекли истукана «Ванькой голым» и, по преданию, съезжались со всего города специально, чтобы плюнуть в это непотребство. Памятник простоял до 1926 г., когда после отъезда Эрзи за границу его сняли, и в деревянном ящике он стоял во дворе краеведческого музея до конца 1930-х гг. Дальнейшая судьба его неизвестна, но существует легенда, что памятник утопили в городском пруду, где этот не признанный современниками шедевр великого мастера до сих пор лежит в слое ила.

Поиски истинной монументальности были процессом сложным, многосторонним и длительным. Решающее значение в формировании нового монументального стиля имело идейное содержание, те образцы, темы, сюжеты, которые пришли в искусство революционной эпохи, те новые значения и эстетические идеалы, которые рождались в жизни и требовали своего художественного воплощения. Веления революционного времени, социальный заказ общества направляли и организовывали работу скульпторов, вели их к настоящим достижениям. После смерти В.И. Ленина с особой остротой встал вопрос об увековечивании его образа.

На площади 1905 г. стоит гранитная трибуна и примыкающий к ней 6-метровый памятник Ленину, который был установлен в 1957 году, его скульптором был В.И. Ингал, архитектором А.И. Прибульский.

Точность портретного сходства, внутренне напряжение, можно сказать вдохновенность образа определили силу воздействия памятника на зрителя. Скульптор в памятник нашел пластически убедительное воплощение очень

характерного жеста Владимира Ильича, знакомый нам по фотографиям и плакатам 20-х годов. Движение его рук стремительное, направленное по горизонтали. Этот жест очень энергичный, подчеркивающий динамический напор ленинской речи. Динамическая фигура вождя возвышается на уступчатом постаменте, приобретает торжественный вид.

Создание многогранного, разработанного в психологическом плане скульптуры Ленина, синтезирует многие черты его характера. Показать, как в живой, кипучей, деятельной натуре, сочетающей глубину и мудрость мысли с активным, целеустремленным действием, появились воля и интересы победивших классов, устремления всего человечества, было и трудной и увлекательной задачей скульптора. В этом монументе хорошо видна огромная внутренняя собранность, целеустремленность. Используя в нем богатую гамму чувств, оттенков настроения, скульптор постиг главное – историческое величие дела Ленина. Отсюда монументальность статуи и не только внешняя, достигнутая искусным приемом, а глубоко внутренняя, возникшая в процессе постижения образа. «Простота и величие, человеческое и историческое слиты в нем воедино», – говорил сам скульптор.

Памятники устанавливались не только политикам, но и знаменитым писателям.

С северной стороны платины мы видим бюст П. Бажова. Чем занимался этот человек, почему в центре города ему установлен памятник?

Павел Петрович Бажов выдающийся советский писатель, автор знаменитого цикла сказов «Малахитовая шкатулка». Бюст П.П. Бажова стоит на мраморном пьедестале с достоверной передачей «портретных черт». На пьедестале с лицевой стороны надпись, «Павел Петрович Бажов, 1879 – 1950». Ниже изображение декоративного цветка, пьедестал представляется «каменным цветком» в обобщенных архитектурных формах.

Скульптор добился строгой монументальности образа, сохранив при этом точность его психологического рисунка. Формы бюста приобрели особую одухотворенность строгому и спокойному миру. Бажов предстает перед

зрителями мудрым мыслителем, знающим мир во всей сложности и противоречивости его проявлений. Интеллектуальной энергией всей от его образа.

Бюст отлит из бронзы, постамент изготовлен из полированного красного гранита. Все работы выполнены на заводы в Мытищах.

Высота бюста 1,21 м. высота постамента 2,54 м. Авторы: скульптор Манизер М.Г. , архитектор Великанов А.П., открыт 11 марта 1958 года.

Здесь же, пройдя несколько метров, мы подойдем к другому бюсту – бюст Д.Н. Мамина-Сибиряка.

Что вы знаете об этом человеке, и какую роль он сыграл для нашего города?

Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк (1851–1912). Известный русский писатель родился в поселке Висимо-шайтанского завода (ныне поселок Висим) в семье священника, учился вначале в духовных заведениях Екатеринбург и Перми, затем в медико-хирургической академии и петербургском университете. В 1877г. Д.Н. Мамин-Сибиряк вернулся на Урал и занялся писательством, его произведения печатались в журналах «Дело», «Отечественные записки», «Русская мысль», «Русское богатство». В 1880-х гг. появляются романы Д.Н. Мамина-Сибиряка – «Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Три конца» и др. Автором бюста является скульптор Антонов.

Антонов создает убедительный, точный по характеристике портрет – один из лучших портретов писателя в скульптуре. Пластический язык здесь оказался очень тонким и точным, передающий интеллектуальную выразительность образа. Это олицетворение мужества и твердой непреклонности, а за внешней суровостью скрывается присущей ему глубокая человечность. Образ Д.Н. Мамина-Сибиряка получился убедительным, многоплановым.

А теперь немного истории. До революции примерно на этих местах стояли бюсты императора Петра 1 и императрицы Екатерины. В 1917, бюсты были сброшены и сплющены солдатами Ачинского полка. В 1993 постамент перенесли в Промышленный дворик Исторического сквера и установили на нем новую отливку бюст Петра I.

Сейчас по переходу мы пройдем к монументу основателей города. Знаете ли вы кто эти люди?

Василий Никитич Татищев и Вилим де Генин. Памятник открыт в августе 1998г. к празднованию 275-летия основания города. Он представляет собой 2 мужских фигуры в камзолах петровского периода, париках с буклями. На голове одного из них – треуголка (де Генин), с непокрытой головой Татищев. Лица их выражения схожи как у близнецов. Такими увидел отцов – основателей Екатеринбурга – Василия Никитича Татищева и Виллима Ивановича де Генина (Георг Вильгельм де Генин) – Скульптор Чусовитин. Глядя на них действительно можно увидеть сходство – высокие лбы, вытянутые лица, крупные носы.

Несколько слов о том, кем они были, их происхождение, какое место занимали в жизни того периода?

Виллим Иванович де Генин генерал – майор, голландец, немецкого происхождения, личный друг царя Петра, опытный администратор, сухой и резкий в общении прагматик – технократ, он был старше В.Н. Татищева на 10 лет и считался в то время, пожалуй, самым опытным горным администратором в стране.

Василий Никитич Татищев первый российский историк, государственный деятель, дипломат, географ, геолог, основатель российских городов (Екатеринбурга, Перми, Оренбурга ). Жил на Урале в 1720 – 1724гг. и 1734 – 1739гг., основал горное дело на Урале.

Скульптурная композиция тщательно передает портретность фигур, она хорошо вписывается в большие пространства и становится важным градостроительным элементом, сливающимся с панорамой города.

В верхней части памятника находится табличка, на которой надпись – «1723 г. Екатеринбург» – это дата основания города, а ниже – изображение Петра I. Пьедестал представлен в виде окружности. Есть мнение, что это связано с тем, что здесь не далеко (во дворе исторического сквера) находился монетный двор, на котором чеканились монеты. Монета является символом,

по этому постамент скульптор сделал крупным. Под ним на бронзовой табличке (картуше), у подножия памятника надпись: «Славным сынам России В.Н.Татишеву и В.И. де Геннину. Екатеринбург Благодарный. 1998 год».

Сейчас мы перейдем дорогу и познакомимся с еще одним монументом. Мы видим здание Главпочтамта, которое было построено в 1934 г. по проекту К.И. Соломонова, одного из ярких представителей конструктивизма в архитектуре.

Не случайно именно здесь установили памятник Попову А.С. А кто знает чем прославился этот человек? Какое отношение он имеет к сотовым телефонам и современной связи?

Верно, это монумент изобретателю радио – Александру Степановичу Попову – уральцу, родившемуся в Краснотуринске (1859–1905). Он родился в поселке Туринские родники. Физик, электротехник, изобретатель радиосвязи, почетный инженер – электрик, почетный член Русского технического общества.

В 1895г. он создал совершенный по тому времени вариант радиоприемника и продемонстрировал его, используя в качестве источника электромагнитного излучения вибратор Герца. На базе своего радиоприемника сконструировал (в 1895г.) прибор для регистрации грозовых разрядов («грозоотметчик»). В этом же году передал на расстоянии 200м свою первую радиограмму, состоящую из одного слова «Герц», а 1901 году достиг дальности радиосвязи 150км. В 1900 году в Париже он получил золотую медаль на Всемирной выставке.

Попов в этой композиции изображен сидящим, рядом он держит свое изобретение – радио. Великий ученый изображен так, что видны морщины на его лице, быть может, и физическое недомогание, так как он не в молодом образе. Но этой «усталой» форме противостоит высокий, ясный лоб, высокоинтеллектуальный взгляд. На наших глазах исчезает физическая усталость, а появляется стойкость и сила настоящего русского человека. В нем отражено

состояние предельной сосредоточенности, напряженной интеллектуальной работы.

В 1986 г. В Свердловске был открыт музей радио имени Александра Степановича Попова, а так же его именем названа одна из улиц города Екатеринбурга.

7 мая 1975 г. по инициативе А.С. Меньшенина ко Дню радио в сквере у почтамта – Попову был установлен памятник – его архитектором был П.Д. Деминцев и скульптор В.Е. Егоров, инженер – металлург – Дрейзин Л.С.

Памятник изготовлен из бронзы, а постамент из мрамора.

А сейчас мы идем к скульптуре, посвященной одному из самых знаменитых писателей и поэтов России, в честь которого в конце прошлого века была названа улица?

Верно, мы отправляемся по улице пушкинской к памятнику А.С. Пушкина в Литературный квартал.

Кто знает историю создания памятника?

В мире установлено более 300 памятников А.С. Пушкину и три из них в Екатеринбурге. Памятники поэту стоят по всему миру: в России, бывших советских республиках и даже за границей, хотя Пушкин там никогда не был, впрочем как не был он и в Екатеринбурге.

В 1999 г. страна праздновала 200-летний юбилей со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина.

Городские власти Екатеринбурга объявили конкурс проектов нового «настоящего и большого» памятника А.С. Пушкину, памятника, который мог бы стоять в Литературном квартале, как раз там, где заканчивается улица имени поэта.

Этот конкурс проходил в два тура. В числе многих участников, принял участие в конкурсе (и оказался победителем) Геворк Геворкян – скульптор, уже 20 лет, работавший на Урале.

Для того чтобы победивший проект стал памятником автору и работающему с ним архитектору Матвееву, пришлось выступить с официальным заявлением об отказе от авторских гонораров.

Средства на установку собирали всем миром: был открыт специальный счет для пожертвований, и народ по рублю насобирал необходимую сумму

Скульптор Геворк Арутюнович сказал: «Это настоящий народный памятник, от чистого сердца и от чистых рук».

Мы знаем, что композиция скульптуры может быть статичной и динамичной. Какая композиция в этой скульптуре? Как скульптор выразил это в художественной образе? Несмотря на то, что Пушкин стоит на низком постаменте, и у него нет ярко выраженных жестов, он всё равно возвышается вверх, создается впечатление, что он сейчас взлетит.

Поэт стоит задумчиво, но его голова устремлена немного вверх. Вся тяжесть фигуры покоится на левой ноге, которую видно из-под плаща, в который он одет. Плащ покрывает все тело поэта, а его складки плавно спадают с плеч, что создает ощущения легкого ветра. С хорошим реалистическим сходством выполнено лицо поэта. Характерность психологического образа, типичность физических черт поэта, предельно выявленная в лице, делают памятник Пушкину не заурядным произведением русской монументальной скульптуры.

Психологической глубиной отличается проект памятника. У скульптора было стремление соотнести памятник с конкретной архитектурной средой, поэтому памятник стоит именно в Литературном квартале.

Особенно ярко выражена одухотворенность великого поэта. В лице - решительность, печаль и вдохновение.

Так как памятник сам по себе уже высокий, скульптор посчитал нужным поставить его не на высокий постамент, а на низкий. На гранитном постаменте выгравирована строка из стихотворения поэта «Веленью Божию, о Муза, будь послушна». Это не просто памятник известному русскому поэту – это памятник вдохновению.

С боку на постаменте вы можете увидеть клеймо завода, который отливал монумент – УЗТН.

Мы покидаем Литературный квартал.

Сейчас посмотрите на правую сторону дороги, и вы увидите мемориальную доску. На ней написано, что на этом месте раньше была почтовая станция, на которой останавливались жены декабристов.

Сейчас по улице Первомайской, а затем по Толмачева, мы выйдем проспекту Ленина, по которому мы дойдем до памятника еще одному знаменитому человеку, именем которого был в свое время назван наш город. Вы, наверное, догадались, что мы проследуем к памятнику Я. М. Свердлову. Что вы знаете об этом человеке? Яков Михайлович Свердлов (1885 – 1919) – революционер и государственный деятель периода установления Советской власти. Участник революции 1905 г. на Урале.

В 1919г. в сквере напротив театра стоял памятник парижским коммунарам – пирамидальная деревянная стела, покрытая гипсовым барельефом на темы Парижской коммуны, работы Ильи Камбарова. Отсюда и новое название площади – Парижской коммуны, которая когда-то называлась Дровяной.

В 1927 г. стелу разобрали, а на её месте поставили памятник Свердлову. Памятник работы ленинградского скульптора М.Я. Харламов, отличается художественными достоинствами и выделяется из ряда других памятников, обильно расставленных по стране в Советское время.

Но сама личность Свердлова вызывает неприятие не только у политических групп, но и у отдельных людей. На совести Свердлова – расстрел царской семьи и «расказачивание» – массовый расстрел казаков и их семей. И, несмотря на усилия городских властей, поддержать монумент в порядке, его гранитный постамент периодически обливают красной краской – в память о крови невинно убитых. Монумент стал памятником Свердловска.

На правой стороне улицы стоит известное вам здание. Какое? Оперный театр.



Парадность и торжественность Облика театра раскрыты в его фасадном убранстве – в многофигурных и портретных барельефах, скульптурной группы из трех муз на фронтоне, богатой лепнине, украшающей балконы с красивыми формами.

Рядом с театром расположены друг против друга два льва, которые являются примером садово–парковой скульптуры.

Монументальная скульптура Екатеринбурга позволяет увидеть тематическое разнообразие монументальной скульптуры. И сейчас мы проследуем к памятнику выдающемуся полководцу XX в.

Кому посвящен этот монумент? Верно, Георгию Константиновичу Жукову – советскому, государственному и военному деятелю, выдающемуся полководцу, маршалу Советского союза, четырежды герою Советского союза, главнокомандующему войсками в Германии, и главнокомандующему сухопутными войсками, министр обороны СССР.

Автор памятника скульптор К.В. Грюнберг. Памятник установили в 1995 г. к 50-летию Победы, одновременно с памятником Жукову на манежной площади в Москве.

Памятник здесь стоит не случайно: в конце 1940-ых начале 1950-ых гг. Жуков командовал Уральским военным округом.

О маршале Г.К. Жукове долго умалчивали и держали его имя в тени. Но историческая справедливость восторжествовала, и ему начали устанавливать памятники.

Г.К. Жуков изображен верхом на коне, как бы приветствуя воинов, идущих на парад. Такой конный памятник, выдержанный в классическом стиле, органично вписался в историческую среду. Памятник Жукову – произведение во многом условное, построенный на контрасте стремительно взвизывающейся лошади и спокойно восседающего героя. Скульптор хотел добиться абсолютной точности в деталях; ему хотелось не подчеркивать этот контраст состояний, и он сумел создать такой монумент, который соответствует

реальности. Скульптор точно передал движение и коня, и маршала, поэтому вся композиция стала динамичной.

Нашу экскурсию мы завершим у мемориала, который знаком многим жителям г. Екатеринбурга у «Черного тюльпана». Печальное наследие Афганской войны столь велико, что предстоит построить не мало памятников, издать не мало Книг Памяти и просто книг о тех трагических годах. Памятник Черный тюльпан был установлен в 1995 г. на площади Советской армии в память об уральцах, погибших в Афганистане. В 2005 году было принято решение дополнить этот памятник и именами свердловчан, погибших при выполнении воинского долга в Чечне. Чеченская война тоже унесла много жизней молодых людей проходящих службу в рядах Вооруженных сил России. 8 сентября 2004 г. мемориал пополнился списками военнослужащих погибших в ходе двух чеченских войн.

Идея создания памятника принадлежит Свердловскому Областному Отделению Российского Союза ветеранов Афганистана. В 1991 г. ССО РСВА объявило конкурс проектов мемориала. В конкурсе приняло участие 15 проектов, представленных различными творческими организациями, группами, индивидуальными проектантами. В обсуждении проектов приняла участие широкая общественность, а выставка проектов прошла в музее «Шурави». После нескольких отборочных туров победа в конкурсе была присуждена проекту архитектора-скульптора А.Серова и скульптора К. Грюнберга.

Художественная идея памятника – стилизованное пространство грузового самолета, перевозящего на Родину, то есть сюда в Екатеринбург тела погибших солдат и офицеров.

Такие самолеты сами «афганцы» называли «черными тюльпанами».

Средства собирались в виде добровольных пожертвований то общественных и коммерческих организаций, предприятий и частных лиц. Торжественное открытие памятника было 5 августа 1995 г.

Главная фигура мемориала «Черный тюльпан» изготовлена из металла со специальным покрытием. Заказ выполнен Екатеринбургским заводом имени М.И. Калинина.

На пилонах памятника – 240 фамилий свердловчан, погибших в Афганистане.

Вес центральной фигуры памятника – 4,5 тонны, высота 4,7 метра. Высота пилонов 10 метров.

Авторы памятника «Черный тюльпан» А. Серов и К. Грюнберг были награждены государственной премией Российской Федерации.

4 сентября 2003 г. была заложена аллея памяти. Участники саммита ветеранских организаций СНГ и стран Балтии посадили 24 забайкальских ели – символ памяти и вечной жизни.

11 июля 2002г. было принято постановление правительства Свердловской области «О проектировании и установке памятника воинам – уральцам, погибшим при выполнении военного долга на Кавказе». Заказчиком по проектированию памятника выступила Управление капитального строительства Свердловской области. Пристрой к «Черному тюльпану» сооружен на главной оси и имеет подковообразную форму. Со скульптурой сидящего солдата с автоматом Калашникова его соединяет « черная дорога» из кованого чугуна. На гранитной пятиметровой стене, которую разрубает символический горный разлом, выпуклая надпись «Чечня». Мемориал облицован плитами из гранита, чугуна и уральских полированных камней. На 12 пилонах мемориала выгравирован скорбный список фамилий 415 уральцев. Замыкают пространство мемориала две боковые стены из красного гранита с горельефами: «Оплакивание» и «А сыновья уходят в бой».

Этим памятником мы завершим нашу экскурсию. Мы думаем, Вы получили представление о некоторых монументальных скульптурах города Екатеринбурга. Знакомство с монументальной скульптурой позволяет лучше узнать историю своей страны и города, позволяет развивать свой эстетический вкус. Вы увидели памятники посвященные драматическим событиям

афганской войны, и политическим деятелям, и поэту и писателям, инженеру-изобретателю. Трудно найти город или населенный пункт, где бы отсутствовала монументальная скульптура, она является органической частью улиц и площадей, может рассказать много интересного. Возможно, после нашей экскурсии вы станете совсем по другому относиться не только к скульптурным произведениям, но и к городу в котором живете и станете внимательными и заботливыми горожанами.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александров С. Сынам своим, добровольцам... // Подвиг трудового Урала. Свердловск, 1965.
2. Арбенев Е. Судьба памятника // Областная газета – 2004-3 августа.
3. Аркин Д. Вера Мухина.//Советское искусство, 1950, №1.
4. Аркин Д.Е. Э.-М. Фальконе//История русского искусства. – М., 1961. Т. VI.
5. Бердников Н.Н. Город в двух измерениях. – Свердловск, 1979.
6. Букин В.П., Пискунов В.А. Свердловск. – Свердловск, 1982.
7. Волков Ю.В. Введение в гостиничный и туристический бизнес. – Ростов-на-Дону, 2002.
8. Воронов Н.В. Люди, события, памятники. – М., 1984.
9. Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура, 1960-1980. – М., 1984. Воронова О.П. Искусство скульптуры. – М., 1981.
10. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 1985
11. Гецевич Н.А. Основы экскурсоведения. – Минск, 1988.
12. Горбачева Н. Памятник уральскому революционеру. – «Вечерний Свердловск», 1969, 16 янв.
13. Гуляев В.Г. Организация туристической деятельности. – М., 1996.
14. Добровольцы Урала. – Свердловск, 1980.
15. Ермонская В.В. Что такое скульптура. – М., 1977.
16. Елатомцева И.М. Станковая скульптура. – Минск, 1975.
17. Емельянов Б.В. Экскурсоведение. – М., 2004.
18. Загородняя Е. Новые и уцелевшие: в уральской столице – более четырех десятков памятников. // Вечерний Екатеринбург – 2004-13 июля.
19. Загородняя Е. Где ты девушка с кувалдой? // Вечерний Екатеринбург -2005- 5 апреля.

20. Захаров С. Как открывали мемориальные доски. Это было недавно... Записки старого Свердловчанина. – Свердловск, 1985.
21. Ильина Т.В. История искусств. – М.,1994.
22. Искусство. Книга для чтения. – М. 1969.
23. Иозеф Ланг. Скульптура. Для начинающих и студентов художественных вузов. – М., 2000.
24. История зарубежного искусства. – М., 1984.
25. История мирового искусства. БММ АО, М., 1998.
26. Козинец Л.А. Каменная летопись города: Архитектура Екатеринбурга - Свердловска XVIII - XX века. – Свердловск, 1989.
27. Колпинский Ю. И. Шадр. – М.,1954.
28. Кондауров И.А. Боевая доблесть коммунистов и комсомольцев Урала 1941-1945. – Пермь, 1975
29. Корепанов Н., Блинов В. Город посредине России – Екатеринбург, 2005.
30. Краснов Г. Вдохновляющий, немеркнущий идеал. - «Уральский рабочий», 1973, 26 сент.
31. Краснов Г. Имена, близкие сердцу. - «Уральский рабочий», 1973, 24 окт.
32. Кудзоев О. А. Скульптурная летопись края / О. А. Кудзоев, А. С. Ваганов. Ч., 1989.
33. Луканин С. Стоит ли сейчас копыя ломать: еще раз о памятнике основателям Екатеринбурга // Вечерний Екатеринбург - 1998 – 8 апреля
34. Мурина Е. А. Т. Метвеев. – М., 1964.
35. Неверов Ю. Исторические памятники и памятные места Свердловска. – Свердловск, 1953.
36. Неверов С. Человек с барельефа. - «На смену!», 1973, 11 дек.
37. Одноралов Н.В. Скульптура и скульптурные материалы: Учеб.пособие. - 2-е изд. – М., 1982.

38. Петров Ю. Тем, кто не вернулся. / Сооружение памятника на собранные деньги студентам УПИ. — «Вечерний Свердловск», 1958, №110, 10 мая.
39. Постоногов Ю.И. Монументальная летопись городов Урала. Т. 1. Екатеринбург, 1991.
40. Путеводитель «Пти Фюте». Екатеринбург. – М., 2005.
41. Рогачевский В.М. О монументальной скульптуре. – М., 1962.
42. Розина Н. Памятник героям. «Уральский рабочий», 1961, 10 мая.
43. Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы. – М, 1953.
44. Самин Д.К. 100 великих памятников. – М., 2001.
45. Свердловск. Путеводитель - справочник. – Свердловск, 1975.
46. Свердловск: (Строительство и архитектура) / Н.С. Алферов, Г.И. Белянкин, А.Г. Козлов, А.Э. Коротовский. – М., 1980.
47. Седова Н.А. Культурно-просветительский туризм. – М., 2003.
48. Справочный материал по отдельным архитектурным и историческим памятникам города (к 250-летию г. Свердловска). – Свердловск, 1973.
49. Справочник-путеводитель. Свердловск, 1966.
50. Стариков А.А. Екатеринбург: История города в архитектуре: Кат.памятников архитектуры. – Екатеринбург, 1998.
51. Сутырин В.А. Е-бург: родной город step by step. Путеводитель для тинэйджеров. – Екатеринбург, 2004.
52. Фомичев М.Г. Путь начинался с Урала. – М., 1976.
53. Шеметило А. Монумент героям-уралмашевцам. - «Вечерний Свердловск», 1969, 10 мая.
54. Шмидт И.М. Беседы о скульптуре. – М., 1963.
55. Байор Н. Скульптура. [www.krugosvet.ru](http://www.krugosvet.ru)
56. Буранов Ю.А., Пискунов В.А. СВЕРДЛОВСК Экскурсии без экскурсовода [WWW.1723.ru](http://WWW.1723.ru)
57. Вознюк Л. Ю, Конышева Е. В..СКУЛЬПТУРА МОНУМЕНТАЛЬНАЯ. [www.book-chel.ru](http://www.book-chel.ru)

58. Кузнецова Н. Как студент Эрнст Неизвестный лепил П.П.Бажова  
WWW.1723.ru
59. МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ ЭКСКУРСИЙ [www.geo.asu.ru](http://www.geo.asu.ru)
60. Монументальная скульптура.[Glossary.ru](http://Glossary.ru)
61. Монументальная скульптура  
<http://www.surikof.ru/sculpture/monsc.shtml>
62. Неверов Л., Владимирский Д. Исторические памятники города  
Свердловска и Свердловской области. ПЛОЩАДЬ ИМЕНИ 1905 ГОДА  
WWW.1723.ru
63. Николаенко Владислав Владимирович. Статьи об искусстве.  
[platonicus.narod.ru](http://platonicus.narod.ru).
64. Символ Свердловска Вы спрашивали – отвечаем "Уральский ра-  
бочий ". 5 октября 1982 г. WWW.1723.ru



## ГЛОССАРИЙ

**АЛЛЕГОРИЯ** (от греч. *allegoria* — иносказание) — изображение отвлечённых понятий через конкретные фигуры и предметы. Как правило, аллегория использует устойчивый набор знаков, понятных людям той или иной культуры. Так, в европейской культуре ещё с античных времён весы означают справедливость, пурпурное одеяние — царскую власть, орёл — доблесть и победу. Для аллегии характерна однозначность и предсказуемость: значения жёстко закреплены за знаками и обычно известны публике заранее. Этим аллегория отличается от символа. Использование аллегорий особенно характерно для искусства средних веков, барокко и классицизма.

**АРХИТЕКТУРА** (от греч. *architekton* — строитель), зодчество — искусство проектировать и строить разнообразные сооружения (здания, парки, городские комплексы и т.п.), которые служили бы не только практическим, но и эстетическим целям. С помощью архитектуры человек осваивает пространство: дикая природа становится «культурной», обжитой. Постройки существуют во взаимодействии с нею, как бы излучая в окружающее пространство свои смыслы.

**БАРЕЛЬЕФ** (фр. *bas-relief* – низкий рельеф) – низкий рельеф, в котором изображения выступают над плоскостью фона не более чем на половину своего полного объема. Барельефом украшают стены зданий, постаменты памятников, стелы, мемориальные доски, монеты, медали, камеи.

**ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО** (от лат. *decoratio* — «украшение») — возведение предметов быта до уровня художественных произведений.

**КРУГЛАЯ СКУЛЬПТУРА** - вид скульптуры, произведения которой представляют собой самостоятельные трехмерные объемы, свободно размещаемые в пространстве; не связанные с плоскостью фона; обычно требующие кругового обзора.

Главными типами круглой скульптуры являются: статуя, статуэтка, бюст, торс и скульптурная группа.

**МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО** (От лат. Monumentum – памятник) - род изобразительного искусства, произведения которого отличаются значительностью идейного содержания и обобщенностью форм; создаются для конкретной архитектурной среды; выступают пластической или смысловой доминантой архитектурного ансамбля.

К монументальному искусству относятся:

- памятники и монументы;
- скульптурные, живописные, мозаичные композиции для зданий;
- витражи;
- городская и парковая скульптура;
- фонтаны и т.п.

**ОБРАЗ** — элемент художественного произведения, представляющий собою осмысленную художником реальность. Каждое произведение является собою сочетанием образов, вместе дающих целостное понимание мира — его «модель». Образом называют и всю эту модель, и каждый её элемент.

**ПЛАСТИКА** (От греч. Plastike – ваяние) - техника скульптуры из мягких материалов.

**ПОСТАМЕНТ** - либо архитектурное основание произведения скульптуры (пьедестал); либо подставка, на которой устанавливается произведение станковой скульптуры.

**ПРОПОРЦИИ** (от лат. *proportio* — соразмерность) — соотношение элементов произведения между собой по размеру. Пропорции лежат в основе человеческого восприятия красоты, и поэтому важны для любого искусства, хотя понятие это обычно прилагается к искусствам пространственным. Особую роль пропорции играют в архитектуре: здесь они, наряду с масштабом, едва ли не главное художественное средство.

**ПЬЕДЕСТАЛ** (От фр. *Piedestal* – подножие) - художественно оформленное основание для скульптуры, вазы, обелиска или колонны

**РЕЛЬЕФ** (фр. *relief*) - вид скульптуры, в котором изображаемые фигуры и предметы размещены на плоскости и выступают из нее.

**СКУЛЬПТУРА** (лат. *sculpture*, от *sculpo* – вырезаю, высекаю), ваяние, пластика – вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объемно-пространственную форму, трехмерны и осязаемы.

**СКУЛЬПТУРНЫЙ МАТЕРИАЛ** - материал, из которого изготавливаются произведения скульптуры:

- глина, воск, пластилин и другие мягкие вещества, служащие для лепки;

- камень, дерево и другие твердые вещества, обрабатываемые путем удаления ненужных частей материала и постепенного выявления объемной формы;

- металл, гипс, бетон, пластмасса и другие вещества, способные переходить из жидкого состояния в твердое и служащие для отливки произведений скульптуры при помощи специально изготовленных форм.

**СТИЛЬ** (от греч. *stylos* — «палочка для письма») — единство разнообразных художественных приёмов, благодаря которому мы способны отли-

читать «на глаз» или «на слух» произведение одного художника от произведений другого или искусство одной эпохи — от искусства другой. Стили образуют сложную систему. В одном и том же произведении есть, и признаки национальной культуры определённого времени, и «почерк» её автора, и приметы определённого этапа в его творчестве.

**СТАНКОВАЯ СКУЛЬПТУРА** - род скульптуры, предназначенной для выставок, музеев, общественных и жилых интерьеров; а также для продажи на художественном рынке.

Станковая скульптура рассчитана на восприятие с близкого расстояния; не связана с предметным окружением и архитектурой конкретного интерьера; предполагает продолжительный контакт со зрителем и побуждает его к сопереживанию.

