



УДК: 730

DOI: 10.48612/NewsKSUAE/68.19

EDN: RPRCOO

Советская монументальная скульптура в городском пространстве Казани

Л.Ш. Сайфуллина¹, Н.Р. Сиразеев¹

¹Казанский государственный архитектурно-строительный университет,
г. Казань, Российская Федерация;

Аннотация: *Постановка задачи.* Феномен советской монументальной скульптуры довольно активно проблематизируется в современном архитектурном и искусствоведческом дискурсе и входит в сферу научных интересов многих исследователей. Статья посвящена комплексному рассмотрению советской монументальной скульптуры Казани как художественного и градостроительного феномена. Объект исследования составляют наиболее значимые для городской среды монументы, отличающиеся высокохудожественной пластикой, участвующие в организации пространств и формировании определённых семантических полей. При этом особый акцент делается на скульптурный компонент, интегрированный в сложившуюся градостроительную ситуацию исторического центра. *Целью статьи* является установление общих универсализуемых закономерностей в развитии советской монументальной скульптуры Казани. *Задачи исследования:* необходимо охарактеризовать специфику взаимодействия монументов с их архитектурным окружением; проанализировать формально-пластические свойства произведений скульптуры; рассмотреть идейное и жанрово-тематическое разнообразие советской монументальной скульптуры Казани.

Результаты. Рассмотрены знаковые объекты казанской монументальной пластики советского периода, выделены общие закономерности в развитии данного направления архитектурно-художественной мысли, также описаны некоторые индивидуальные особенности монументов. Кроме того, в каждом отдельном случае произведена идейно-смысловая реконструкция в свете урбанистического концепта *genius loci*. В рамках ретроспективного исследования немаловажным аспектом стал сам художественный процесс в его соотношении с парадигмой социалистического реализма.

Выводы. На основании проведённого исследования представляется возможным классифицировать советскую монументальную скульптуру Казани по четырём основным параметрам: композиционно-градостроительная роль, характер статуарной пластики, жанрово-тематическая принадлежность, семантическая направленность.

Ключевые слова: скульптура, монумент, памятник, мемориальный комплекс, архитектурная среда, синтез архитектуры и скульптуры, композиционный доминанта

Для цитирования: Сайфуллина Л.Ш., Сиразеев Н.Р. Советская монументальная скульптура в городском пространстве Казани // Известия КГАСУ, 2024, № 2(68), с. 221-242, DOI: 10.48612/NewsKSUAE/68.19, EDN: RPRCOO

Soviet monumental sculpture in the urban space of the city of Kazan

L.Sh. Saifullina¹, N.R. Sirazeev¹

¹Kazan State University of Architecture and Engineering,
Kazan, Russian Federation

Abstract: *Problem statement.* The phenomenon of Soviet monumental sculpture is quite actively problematized in modern architectural and art historical discourse and is included in the sphere of scientific interests of many researchers. The article is devoted to a comprehensive review of the Soviet monumental sculpture of Kazan as an artistic and urban planning phenomenon. The object of the research is represented by the most significant monuments for the urban environment, characterized by highly artistic plasticity, involved in the organization of spaces and the formation of certain semantic fields. At the same time, special emphasis is placed on the sculptural component integrated into the current urban planning situation of the historical center. *The aim of the article* is to establish general universalizable patterns in the development of Soviet monumental sculpture in Kazan. *Research objectives:* it is necessary to characterize the specifics of the interaction of monuments with their architectural environment; to analyze the formal and plastic properties of works of sculpture; to consider the genre and thematic diversity of the Soviet monumental sculpture of Kazan.

Results. The iconic objects of the Kazan monumental sculpture of the Soviet period are considered, general patterns in the development of this direction of architectural and artistic thought are highlighted, and some individual features of the monuments are also described. In addition, in each individual case, an ideological and semantic reconstruction was carried out following the urban concept of *genius loci*. In the framework of a retrospective study, an important aspect was the artistic process itself in its relation to the paradigm of socialist realism.

Conclusions. Based on the conducted research, it seems possible to classify the Soviet monumental sculpture of Kazan according to three main parameters: the compositional and urban planning role, the nature of statuary plasticity, genre and thematic affiliation.

Keywords: sculpture, monument, statuary, memorial complex, architectural environment, synthesis of architecture and sculpture, compositional dominant

For citation: Saifullina L.Sh., Sirazeev N.R. Soviet monumental sculpture in the urban space of the city of Kazan // News KSUAE, 2024, № 2(68), p. 221-242, DOI: 10.48612/NewsKSUAE/68.19, EDN: RPRCOO

1. Введение

К различным аспектам соцреалистической скульптуры регулярно обращается как отечественная, так и зарубежная наука, объектом исследования которой становится монументальное искусство на всём постсоциалистическом пространстве.

Предпосылки формирования традиций социалистического реализма в советском искусстве генетически восходят к ленинскому плану монументальной пропаганды. Как следствие, магистральным художественным методом в 1920-е гг. становится советский авангард. Вопросу генезиса советской монументальной пластики посвящено исследование О. Ю. Юрьевой [1]. Процесс реализации плана монументальной пропаганды на раннем этапе анализируется в работе А. О. Котломанова, рассматривающего модернистский опыт в качестве «активной апелляции художника к публике» [2].

В первой половине 1930-х гг. в манере соцреализма происходят пластические трансформации, связанные с процессами идеологического порядка. Ввиду сталинского постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года и последующей смены риторики понятие «социалистический реализм» начинает противопоставляться термину «авангард». Компаративный анализ

скульптурной пластики 1920-х и 30-х гг. проводится в научном труде Е. Ю. Лекус [3]. Именно сталинский период был ознаменован «становлением культа личностей двух ключевых фигур советской эпохи — В. Ленина и И. Сталина» [4]. В эти годы особое значение приобретают иконографические принципы, использовавшиеся при создании образов вождей и революционеров, а также изобразительные приёмы, позволяющие переводить искусство в плоскость идеологии и идентифицировать феномен вождизма. Кроме того, 1930-е – 1950-е гг. характеризуются процессом тиражирования монументов, описанным в монографии В. В. Гейль [5]. Исследователь выявляет атрибутику подобного скульптурного компонента, обозревая региональные образцы [6].

В 1960-е гг. в советском монументальном искусстве намечается модернистский поворот, актуализирующий проблему взаимодействия скульптуры с природным ландшафтом и городской средой [7]. Начиная с 1960-х гг. наблюдается тяготение городских монументов к пластическому обобщению и динамике геометрических форм, рассматривающих в историческом срезе советский художественный процесс, анализирующих формально-выразительные особенности монументальной скульптуры Казани [8]. Особое значение в рассматриваемый период приобретает коммеморативная скульптура и мемориальные комплексы, поскольку именно в годы хрущёвской оттепели формируется официальный нарратив о событиях войны [9]. Идеологический аспект в советской монументальной скульптуре 1950-80-х гг., а также «связь соцреализма с классической традицией» рассмотрены в исследовании К. П. Карагоды [10].

Следует отметить также работы, посвящённые отдельным представителям советской монументальной скульптуры и позволяющие рассматривать данный феномен в порядке от частного к общему [11-13]. А. К. Флорковская особое внимание уделяет композиционному симбиозу скульптурной «фазы» и постамента, являющемуся ключевым фактором формирования световоздушной среды и архитектурно-скульптурного взаимодействия. По её мнению, советский период характеризуется «общим направлением поисков» зодчих и скульпторов. Элементом автореферентного дискурса в рамках настоящего исследования становится работа, посвящённая общим вопросам синтеза архитектуры и скульптуры [14].

В трудах зарубежных исследователей соцреалистические монументы рассматриваются на всём постсоциалистическом пространстве в контексте коммунистического наследия [15-17]. Монументальная скульптура данного периода становится опорным элементом памятного ландшафта и переживает на сегодняшний день процесс реконтекстуализации [18, 19]. Центральным понятием в этих исследованиях становится культурная память города. В работе А. Ассманна монументальная пластика социалистического периода рассматривается как проявление больших нарративов, ей противопоставляется постмодернистское явление «контрмонумента», впервые описанное Джеймсом Э. Янгом [20]. Подобные отклонения от идеологического партийного диктата, имевшие место в скульптурной пластике 1960-70-х гг., по замечанию Б. Хлупека, расценивались в качестве упаднического жеста [21]. А. Томашевич определяет соцреалистические монументы не только как средство пропаганды и дидактического воздействия, но и как объекты, обозначавшие «места укрепления коллективной идентичности» [22].

Среди казанских исследователей, занимавшихся вопросами советской монументальной скульптуры на материале своего города, можно отметить уже упомянутых Т. Н. Кривошееву и Д. Д. Хисамову. Также необходимо сказать о вкладе собственно казанской архитектурной школы в изучение модернистских объектов города [23] и общих принципов интеграции скульптуры в городское пространство [24]. С. Хуснутдинова относит созданные предшествующими поколениями объекты материальной среды, в том числе скульптурный компонент, к «базовым» факторам формирования городских пространств [25].

Исходя из степени изученности вопроса определён объект исследования – советская монументальная скульптура города Казани. Цель работы сводится к выявлению основных тенденций в развитии казанской монументальной пластики советского периода. К основным задачам следует отнести рассмотрение

композиционного значения монументов в городской среде, описание их формально-пластических особенностей, а также определение жанровой природы и идейного своеобразия.

2. Материалы и методы

Исследование построено на анализе литературных источников, посвящённых вопросам советской монументальной скульптуры и социалистическому художественному процессу, а также авторских наблюдениях. В качестве основополагающего подхода исследование использует историко-генетический метод, позволяющий охарактеризовать в историческом аспекте рассматриваемый феномен, проследить причинно-следственную обусловленность связанных с ним процессов. Кроме того, следует выделить сопутствующие методы, составляющие методологическую базу настоящей работы.

1. Метод сравнительного анализа используется в целях установления типологической дифференциации советской монументальной скульптуры Казани, выявления основных пластических и семантических особенностей внутри каждой категории;

2. Герменевтический метод позволяет формулировать идейно-смысловое содержание каждого отдельного монумента, определять его роль в формировании историко-культурной идентичности места;

3. Дедуктивный метод используется при средовом подходе к анализу монументов;

4. Индуктивный метод позволяет производить анализ в порядке от монумента к архитектурной среде.

3. Результаты и обсуждение

Произведения монументальной скульптуры являются важнейшими структурными элементами пространственного каркаса города. Будучи результатом совместного труда зодчего и скульптора, монумент участвует в организации городского пространства и репрезентации определённых художественных и семиотических кодов, способствуя тем самым формированию неповторимого духа места. Ввиду этого в современной архитектурной проблематике, теоретизирующей механизмы взаимодействия скульптуры с городским пространством, существуют все резоны исходить из высказывания А. Э. Бринкмана о том, что «монумент ищет опоры в архитектуре»¹.

Предпосылки к возникновению советской монументальной пластики в классическом понимании этого явления необходимо связывать, прежде всего, с осуществлением ленинского плана монументальной пропаганды, в системе которой скульптура должна была служить идеологическим паттерном, транслирующим соответствующие нарративы и установки и способствующим адаптации человека к новой социально-экономической парадигме. Также необходимо упомянуть о Постановлении СНК «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Республики» от 14 апреля 1918 г., в основу которого была положена «идея обращения изобразительного искусства к широким народным массам» [6]. В соответствии с этими принципами советская монументальная скульптура стала активно включаться в пространство крупнейших городов страны, дополняя их среду новыми акцентами. В дореволюционной Казани, по утверждению П. М. Дульского, скульптурное искусство было представлено мало². Наиболее значимые произведения монументальной скульптуры, участвующие в формировании городской ткани, были созданы именно в советский период. На начальном этапе ведущую роль в становлении традиции социалистического искусства в столице советской Татарии

¹ Бринкман А. Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы / пер. И. Хвойника. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935, 296 с.

² Дульский П. М. Искусство в Татарии за годы революции [Текст] / П. Дульский. - Казань : госуд. Объедин. типо-лит. Татполиграф, 1929. - 16 с.

сыграли московские и ленинградские кадры. Как отмечает Д. Д. Хисамова, лишь с 1931 года в Казани начнут работать два местных скульптора, прошедших обучение в Ленинграде, – С. С. Ахун и К. С. Счастнев¹.

1920-30-е гг. явились для советского искусства эпохой рубежности, фиксирующей постепенный переход от романтики авангарда к дидактическому пафосу классики, идее служения государству. Е. Ю. Лекус связывает подобные трансформации с возникновением «новых противоречий, которые определили историческую, социальную и культурную специфику советской системы» [3]. В этих обстоятельствах художники всё чаще апеллируют к синтезу пластических искусств, которому на ближайшие десятилетия суждено будет стать магистральным методом манифестации политического курса в молодом советском государстве. В Казани наиболее наглядно подобные тенденции демонстрирует дошедшая до наших дней фонтанная скульптурная группа С. Ахуна «Владыкой мира будет труд», выполненная в 1930-е гг. С функциональной точки зрения, данная композиция призван организовывать вокруг себя пространство городского сада им. Кирова. В основе архитектоники скульптурной группы лежит принцип «трёх точек опоры», позволяющий автору обратиться к метафоре зиждущегося на самоотверженном труде мира. Рассматриваемую фонтанную композицию можно интерпретировать буквально: труд вращает планету, является двигателем прогресса. Кроме того, очевидно, что образ земного шара используется для индоктринации утопического нарратива о мировой революции. Именно такая картина мира – простая, но вместе с тем, чёткая и логичная – должна была сложиться у каждого советского человека.



Рис.1.: а) Фонтан «Владыкой мира будет труд», 1936; б) Фонтан «Владыкой мира будет труд», наши дни; в) Кариатиды у главного входа Адмиралтейства
(Источник: а) URL: <https://pastvu.com/p/473369>; б) URL: https://vk.com/wall-221789993_16; в) URL: <https://wikiway.com>)

Fig.1.: a) Fountain "The Lord of the world will be the labor", 1936; b) Fountain "The Lord of the world will be the labor", our days; c) Caryatids at the main entrance of the Admiralty
(Source: a) URL: <https://pastvu.com/p/473369>; b) URL: https://vk.com/wall-221789993_16; c) URL: <https://wikiway.com>)

Безусловно, скульптурную группу Ахуна, чьи студенческие годы прошли на невских берегах, можно воспринимать как цитату из эпохи высокого классицизма. Объект явно отсылает к фасадным композициям петербургского Адмиралтейства, которые по замыслу архитектора А. Захарова включали мотив с тремя кариатидами, несущими земную сферу. Если кариатиды в контексте общего архитектурного убранства Адмиралтейства «задействованы» в покорении водной стихии [14], то автор казанской скульптурной группы в свою очередь создаёт образ трёх атлантов, являющих собой высказывание о необходимости приближения «светлого будущего». Обращаясь в подобной форме к идеологическому конструкту будущего, автор создаёт довольно ёмкий

¹ Хисамова Д. Д. Роль столичных скульпторов в развитии монументальной скульптуры Татарстана в советский период / Д. Д. Хисамова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2011. – № 3. – С. 205-213.

незамысловатый и, притом, по-своему выразительный образ. Статуарная пластика характеризуется достаточно обобщённой моделировкой объёмов, и по всем внешним признакам данная композиция может восприниматься как образец модернистской скульптуры. «Мерный шаг, мускулистые полуобнаженные торсы мужских фигур, выразительная игра складок брюк создают эффект движения, ветра, направленного по спирали соответственно круговой траектории фигур»¹. Работая над пластикой мужского тела, автор сосредотачивает внимание на гипертрофированной мускулатуре, мощных ладонях и широко расправленных плечах, что позволяет ему создать не столько собирательный образ трудового народа, сколько аллегория труда и созидательной деятельности.

По справедливому замечанию Д. Д. Хисамовой, городские монументы Казани, установленные в советский период, зачастую стилистически диссонировали со своими постаментами². Не вполне гармоничное сочетание демонстрирует и рассмотренная выше работа С. Ахуна, имеющая постамент в ярко выраженных классических формах с поясками из мелкомасштабного аканта. С другой стороны, растительный мотив в данном случае может быть истолкован как аллюзия на символику процветания, что в целом рифмуется с семантическим строем ахуновской композиции. К несомненным художественным достоинствам этой работы можно отнести её согласованность с пространственным масштабом сада им. Кирова. В сложившейся градостроительной ситуации она воспринимается в качестве ожидаемой композиционной доминанты локального значения, поддерживающей ненавязчивую визуальную связь с окружающей застройкой средней этажности. Вместе с тем, следует отметить, что, будучи композиционно замкнутой на самой себе, данная скульптурная группа, вероятно, не нуждается в обязательном визуальном контакте с другими объектами. Основными энергетическими характеристиками скульптурной композиции «Владыкой мира будет труд» являются равновесие и закольцованная динамика. Общая сдержанность композиции позволяет ей весьма органично встроиться в структуру рекреационного пространства.

Другой, не менее знаменитой работой С. Ахуна становится созданная им в 1936 году фонтанная статуя для сада Рыбака, ныне утраченная. В ней также проявилось стремление социалистического реализма 1930-х гг. к монументальному обобщению, по-прежнему сильны модернистские пластические принципы. Ахун обращается к мифологеме вечной молодости через образ атлетически сложенного юноши, детально проработанная грудная клетка позволяет автору перейти к буквальной реализации выражения «дышать полной грудью». В бинарной оппозиции аполлонического и дионисийского Ахун, мысля в русле общей идеологической повестки своего времени, явно склоняется в пользу рационального начала. Лицо рыбака выражает удивительное спокойствие, сосредоточенность, человеческое достоинство, сопровождающие его глубокий вдох перед усилием. Скульптор затрагивает тему превосходства человеческого разума над природой, торжества культуры, что всецело читается в героической позе покорителя, принципиально наделяемого автором народными чертами.

Следует отметить, что в постановке ног рыбака существует нечто общее с тем, как трактуется принцип хиазма в выдающейся бронзовой статуе Давида работы Донателло. Это позволяет говорить о том, что Ахун мог отождествлять своего рыбака также со знаменитым ветхозаветным образом. В пространственной композиции городского сада статуя Ахуна формирует довольно динамичный силуэт за счёт выраженной вертикали человеческой фигуры. Ввиду этого скульптура воспринимается как визуальный ориентир и фокус притяжения на местном уровне.

¹ Хисамова Д. Д. Особенности развития монументальной скульптуры в 1930-1940-е годы в Татарстане / Д. Д. Хисамова // Вестник Чувашского университета. – 2011. – № 2. – С. 382-386.

² Хисамова Д. Д. Роль столичных скульпторов в развитии монументальной скульптуры Татарстана в советский период / Д. Д. Хисамова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2011. – № 3. – С. 205-213.

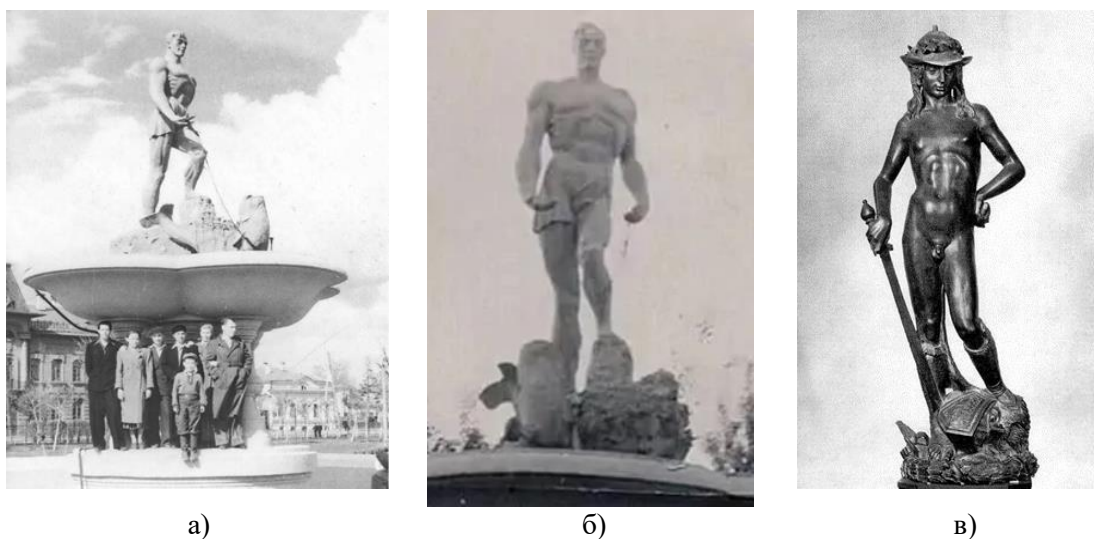


Рис.2.: а) Статуя в саду Рыбака, 1950-е; б) Статуя Рыбака, 1960-е; в) Давид, Донателло
(Источник: а) URL: <https://pastvu.com/p/430016>; б) URL: <https://pastvu.com/p/544938>; в) URL: <https://bangkokbook.ru/galereya/donatello-statuya-davida-80-foto.html>)

Fig.2.: а) The statue in the park of the Fisherman, 1950s; б) The Statue of the Fisherman, 1960s; в) David, Donatello

(Source: а) URL: <https://pastvu.com/p/430016>; б) URL: <https://pastvu.com/p/544938>; в) URL: <https://bangkokbook.ru/galereya/donatello-statuya-davida-80-foto.html>)

Окончательный разрыв с модернистскими изобразительными принципами произошёл в послевоенные годы, когда такие художественные практики как импрессионизм, кубофутуризм, ар-деко были признаны упадническими. В этот период монументальная скульптура социалистического реализма решительно уходит от условности образов, отдавая предпочтение достоверному методу изображения. Портреты реальных исторических личностей в городской среде начинают преобладать над обобщёнными жанровыми изваяниями. Однако нередко за правдивую трактовку выдавалась идеализированная модификация образа, что свидетельствует о возврате к использованию обобщённого типа. Прежде всего, это непосредственно относится к скульптурным портретам вождей и революционеров. Важный вывод о десакрализации подобных монументов в ситуации постидеологии делает К. П. Карагода: «Памятники вождей революции <...> перестали нести в себе актуальность, превратившись в исторические артефакты» [10].

В Казани послевоенных лет наиболее выдающиеся произведения монументальной скульптуры сосредотачиваются в районе улиц Пушкина и Куйбышева, формируя сеть локальных акцентов и композиционных доминант. Эту скульптурную галерею составляют памятники В.И. Ленину, А.С. Пушкину, А.М. Бутлерову, революционеру М. Вахитову, а также два монумента, посвящённых поэту Г. Тукаю. Следует отметить, что рассматриваемая территория характеризуется довольно сложной геоморфологической структурой и имеет естественный уклон рельефа в южном направлении. Планировочная ось улицы сформировалась на месте оврага в соответствии с его конфигурацией. У Р.И. Султанова читаем: «Этот овраг, имея крутой обрывистый северный берег <...>, выходил на низменную часть, где Булак соединился с озером Нижний Кабан (район Тукаевской площади). Левыми отвершками его являлись современные улицы Некрасова, Щапова, Галактионова»¹. С точки зрения сложившейся застройки, данной территории была свойственна стилистическая полифония – от дореволюционной эклектики во всех её проявлениях до конструктивизма (Пушкина, 24), ар-деко и сталинского неоклассицизма. Каждое здание характеризовалось собственным ритмом членений и системой акцентов.

¹ Султанов Р. И. Историческая география Казани (город и его предместья в XVI-XVII веках) / Р. И. Султанов. – Казань: Магариф, 2004. – 271 с.

Однако будучи лишёнными фасадной скульптуры (исключение составляет лишь театр оперы и балеты), фасады, формировавшие уличный фронт, обладали практически одинаковым потенциалом для взаимодействия с отдельно стоящим скульптурным компонентом. В подобных ландшафтно-градостроительных условиях было принципиально важно, чтобы вновь возводимые советские монументы заняли семантически выверенное местоположение – каждый сообразно своему статусу.

На верхней террасе по ул. Пушкина расположилась симметрично организованная площадь Свободы, наиболее значимые объекты которой пронизывают её продольную ось. Сооружения, находящиеся в структуре этой площади, по выражению С.М. Червонной, составляют «узловой городской ансамбль»¹. Архитектурный эйдос данного пространства можно определить как визуальную коллизию двух стихий, одновременно претендующих на главенство над этой площадью, – искусства, воплощённого в монументальном синтезе архитектуры и скульптуры театра оперы и балета, и политики, олицетворяемой лаконичным и крайне рациональным зданием Кабинета министров. Показательно, что историческое название площади, которое она носила до революции, – Театральная. С приходом советской власти маятник качнулся в другую сторону, и в 1950-е гг. данное пространство должно было пополниться сразу двумя сооружениями с ярко выраженной пирамидальной тектоникой – памятником В.И. Ленину со ступенчатым пьедесталом и зданием обкома ТАССР. Последнее изначально задумывалось как сталинская высотка местного уровня с характерным пирамидальным силуэтом. Однако позже экономическая основа этого проекта была пересмотрена в связи Постановлением «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», в результате чего здание приобрело статичную композицию.

Памятник Ленину, выполненный по проекту скульптора П.П. Яцыно и архитектора А.И. Гегелло, был установлен на том месте, где некогда находилось прежнее здание театра. В сложившейся градостроительной ситуации монумент явился необходимой композиционной доминантой, несколько смягчившей, нейтрализовавшей пространственную цезуру между фасадами и ставшей своеобразным компромиссом, зрительно объединяющим все элементы среды. Монумент обращён к зданию театра с целью подчеркнуть, что основной ракурс восприятия памятника должен включать в качестве фона правительственный дворец. Следовательно, именно эти два объекта – монумент и здание обкома – образуют ансамбль, раскрывающийся на улицу Карла Маркса.

Ступенчатый постамент памятника по своей архитектуре отдаленно напоминает щусевский мавзолей, для которого также принципиально важна пирамидальная композиция как древнейший символ верховенства власти, торжества высшей справедливости и истины в последней инстанции. Сходство прослеживается также в функциональном отношении, поскольку оба сооружения являются трибунами, активно использовавшимися во время всевозможных демонстраций. В центральной части трибуны-памятника размещен барельеф, посвящённый студенческой сходке 1887 года и воспринимаемый не иначе как житийный сюжет, связывающий юность вождя с Казанью. Следует отметить, что постаменты памятникам Ленину зачастую приобретали сложную конфигурацию, имевшую чаще всего вид симметричного архитектона, композиция которого развивается центробежно – от одиночных крупных монолитов к врезкам из более мелких призматических объёмов. Этим подчёркивалось многогранность и сложность ленинского учения [13].

По своим пластическим качествам скульптура Ленина является ярчайшим примером соцреалистического монументального искусства и обнаруживает стремление к портретному сходству. Работая над монументом, автор прибегает к соответствующей атрибутике, составлявшей канонический образ вождя в советской скульптуре и живописи. В частности, запоминающейся деталью является положение руки,

¹ Червонная С. М. Искусство советской Татарии : Живопись. Скульптура. Графика / С. М. Червонная ; макет и оформление художника С. М. Клейнард. Москва: Изобразительное искусство, 1978. – 295 с.

придерживающей ворот распахнутого пальто. В другой руке Ленин сжимает свёрнутый свиток, традиционно понимавшийся в античной скульптуре как атрибут оратора. Определённое пластическое изящество читается в незначительном повороте головы вождя, благодаря чему его лицо может восприниматься по-разному в зависимости от ракурса и освещения. Иными словами, общая портретная характеристика в данном случае должна считываться не одновременно при фронтальном восприятии, но в процессе прохождения по т. н. «дуге обхода», что позволяет образу обогащаться различными психологическими нюансами. В отсутствие в пластике монумента выраженного диагонального вектора, фигура Ленина кажется предельно статичной. Вождь изображён не в движении, но, скорее, в момент выступления перед народом. Воспроизводимая скульптором поза выражает торжественное спокойствие, созвучное церемониальному пафосу площади. Кроме того, памятник Ленину вынужден визуально коммуницировать со статуей Терпсихоры, увенчивающей фронтоны театра и притягивающей на статус духапокровителя места. Этот диалог становится кульминацией и одновременно логическим итогом пространственного развития площади Свободы.

Завершённое к середине 1950-х гг. здание театра оперы и балета по проекту И. Гайнутдинова воспроизводит композицию античного псевдопериптера, что заставляет воспринимать данное сооружение в центре Казани не иначе как грандиозный храм искусства. Здание фланкируется двумя монументами, фиксирующими композиционные центры его боковых фасадов, однако типологически не являющимися интегрированной фасадной скульптурой. С восточной стороны от театра установлен памятник А.С. Пушкину (обращённый на ул. Пушкина), с западной – выдающемуся татарскому поэту Г. Тукаю (выходит на ул. Театральную). Оба монумента появились в 1956 году и были вписаны в фасадные ниши, образующие вырез дугообразного профиля во всю высоту здания. Однако такое лучковое углубление, на наш взгляд, было бы композиционно оправданно даже в том случае, если бы каждый из памятников отстоял от фасада театра на несколько метров, поскольку скульптурные доминанты, помещённые в узкие коридоры улиц Пушкина и Театральной, на чисто зрительном уровне создают ощущение перегруженности. Как следствие, одна из стен этого коридора вынуждена приобрести изгиб, подобно натянутой тетиве лука, и тем самым снять напряжение. Похожий приём, однако в гораздо более масштабном варианте был использован Карлом Росси при проектировании здания Главного штаба в Санкт-Петербурге и соответственно пространства Дворцовой площади, центр которой несколькими годами позже займёт Александровская колонна Монферрана. Как отмечает А. Степанов, именно такое решение позволило избежать визуальной имплозии между противоположными фасадными строчками, сдержать ритмический «натиск» от южной стены Зимнего дворца¹.

Феноменологический подход к пониманию смысловой роли двух рассматриваемых монументов позволяет воспринимать их не только через идею диалога культур, но также в ключе романтического концепта, описывающего две ипостаси поэтического творчества. Основным инструментом репрезентации этого концепта становится язык скульптурной пластики. Если скульптор Н. К. Вентцель, работая над памятником А.С. Пушкину, создаёт образ поэта-жреца, поэта-судии, в чьей закрытой позе и пронзительном взгляде читается независимость, самодостаточность, ощущение собственной исключительности, то Г. Тукай в исполнении Л. И. Шулик приобретает черты поэта-пророка – кроткого, несколько надмирного, в противоположность А.С. Пушкину открытого миру и ищущего в нём опоры. Можно предположить, что в подобном пространственном взаимодействии здания театра и двух монументов величайшим поэтам утверждается идея первичности литературы по отношению к синтетическим видам искусства. Неудивительно, что эти два монумента являются особо почитаемыми горожанами. Ввиду необходимости проводить ежегодные церемонии возложения цветов в пространстве перед памятниками за счёт тротуаров сформировалось подобие небольших проходных площадей, благодаря которым выдерживается дистанция со зрителем.

¹ Степанов А. В. Феноменология архитектуры Петербурга / Александр Степанов. - Санкт-Петербург : Арка, 2016. - 395 с. : ил.



Рис.3.: а) Памятник Г. Тукаю в нише театра оперы и балета, 1970-е; б) Памятник Г. Тукаю, наши дни; в) Памятник А.С. Пушкину, наши дни
(Источник: а) URL: <https://pastvu.com/p/1882144>; б) URL: <https://rus.sptatar.com>; в) URL: <https://triptonkosti.ru/6-foto/pushkin-v-kazani-proekt-91-foto.html>)
Fig.3.: а) Monument to G. Tukai in the niche of the Opera and Ballet Theater, 1970s; б) Monument to G. Tukai, our days; в) Monument to A.S. Pushkin, our days
(Source: а) URL: <https://pastvu.com/p/1882144>; б) URL: <https://rus.sptatar.com>; в) URL: <https://triptonkosti.ru/6-foto/pushkin-v-kazani-proekt-91-foto.html>)

Стоит отметить, что личность и творческое наследие Г. Тукая вызывали самый живой интерес у отечественных художников – представителей как монументального, так и станкового крыла. Другой, не менее занимательной трактовкой образа великого татарского поэта является монумент, созданный в 1958 году С. Ахунум в соавторстве с московскими ваятелями Л. Е. Писаревским и Л. М. Кербелем и архитектором Л. Н. Павловым. Работая в данном случае в портретном жанре, Ахун заявляет о себе как о признанном мастере зрелого социалистического реализма. В отличие от статуарности позы, запечатлённой Л. Шулик, автор этого монумента фиксирует, в сущности, случайно выхваченный момент, по всей видимости подразумевающий момент вдохновения, внезапно посетившего поэта. Можно предположить, что мотив «чудного мгновенья» соотносится автором с дуновением ветра, читающемся в игре складок и захлестывании левой полы пальто. Голова поэта повёрнута в три четверти, как бы навстречу ветру. По наблюдениям Т.Н. Кривошеевой, композицию постамента данного памятника составляет четверик со скошенными верхними углами, благодаря чему возникает ассоциация с Чёрной палатой Болгара¹ [8]. Кроме того, исследователь обращает внимание на «камнерезный мотив, соответствующий орнаментальному декору в Болгаре». Таким образом, оформление монумента сопровождается региональным мотивом.

С градостроительной точки зрения памятник Г. Тукаю, установленный на вытянутый гранёный постамент, является доминирующим элементом Тукаевского сквера. Обладая выразительным вертикальным силуэтом, монумент контрастирует с преобладающими горизонтальными членениями пятиэтажных сталинских домов, выделяется на фоне протяжённых малодинамичных фасадов. По ходу движения от Тукаевской площади в сторону озера Кабан можно заметить, что памятником татарскому поэту в сценографии города предвещается появление театра им. Г. Камала и панорамы Старо-Татарской слободы.

¹ Вероятнее всего, автор имеет в виду Восточный мавзолей в Болгаре, обладающий описанной объёмной композицией



Рис.4.: а) Памятник Г. Тукаю в сквере Тукая, 1970-е; б) Памятник Г. Тукаю в сквере Тукая, наши дни; в) Восточный мавзолей в Болгаре
(Источник: а) URL: <https://pastvu.com/p/977348>; б) URL: <https://fotoload.ru/foto/619919/1920x1080/>;
в) URL: <https://smorodina.com/objects/vostochnyy-mavzoley?runtips=true>)
Fig.4.: а) Monument to G. Tukai in Tukai Square, 1970s; б) Monument to G. Tukai in Tukai Square, nowadays; в) The Oriental Mausoleum in Bolgar
(Source: а) URL: <https://pastvu.com/p/977348>; б) URL: <https://fotoload.ru/foto/619919/1920x1080/>; в) URL: <https://smorodina.com/objects/vostochnyy-mavzoley?runtips=true>)

Следует отметить, что начиная с 1960-х гг. большое внимание уделяется условиям активного визуального взаимодействия монументальных композиций с городским ландшафтом, особую ценность начинают представлять эффектные ракурсы восприятия [7]. Так, в 1985 году на холме между улицами Бутлерова и Некрасова по проекту архитектора М. Х. Агишева и московского скульптора Ю. Г. Орехова был установлен памятник татарскому революционеру М. Вахитову. Этот монумент был призван выступать композиционным ядром площади, в народном обиходе именованной площадью «Трёх холмов». Архитектурным фоном для восприятия памятника стало возведённое в конце 1930-х гг. здание финансово-экономического института, расположенное на соседнем холме между улицей Бутлерова и Щербаковским переулком. Монумент, в свою очередь, логически предвещает это величественное сооружение, выполненное в постконструктивистских формах.

Скульптор Ю. Г. Орехов стремится создать образ героя-покорителя через активную вертикальную композицию монумента. Левая рука Вахитова слегка отведена в сторону и назад, из чего угадывается намерение революционера описать объединяющим движением всё обозреваемое пространство. Именно этот жест позволяет автору создать поистине народный образ, надо полагать, отсылающий к героическому народному эпосу. Орехов изображает татарского революционера неспешно ступающим по родной земле. В монументе находят воплощение важнейшие принципы социалистического реализма – исторический оптимизм и «героика революционной борьбы и её деятелей, ведущих за собой народные массы»¹. Несмотря на присущие монументу художественные достоинства, ряд исследователей отмечают маловыразительность созданного образа^{2,3},

¹ Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство/Гл. ред. В. М. Полевой; Ред. Кол.: В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабьянов, В. Д. Синюков (зам. гл. ред.), – М.: «Сов. Энциклопедия». Книга II. М–Я, 1986. – 432 с., 32 л. Ил.

² Абдрашитов А. Размышления об установленных скульптурных памятниках в Казани с 1898 по 2005 годы. – Казань, 2005.

³ Хисамова Д. Д. Роль столичных скульпторов в развитии монументальной скульптуры Татарстана в советский период / Д. Д. Хисамова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2011. – № 3. – С. 205-213.

что, по всей видимости, следует связывать со схематизмом в портретной характеристике революционера.

Орехов весьма убедительно обыгрывает расположение монумента на возвышенности через пластику расстёгнутой шинели, как бы развеваемой ветром. Скульптура установлена на дублирующий её высоту лаконичный постамент вытянутой призматической формы. При восприятии памятника «со спины», с вершины Вахитовского холма, возникает перспективная переключка монумента с колокольней Богоявленского собора – визуальный контакт двух градостроительных доминант соответственно локального и городского значения. Однако приходится констатировать, что после слияния площади Трёх холмов и Тукаевской площади, вследствие произведённой в середине 2000-х гг. реконструкции, памятник Вахитову в структуре вновь образовавшегося пространства утратил статус главного средового знака, включившись в полицентрическую систему многочисленных означающих.

Другой значимой работой скульптора Ю.Г. Орехова, созданной для городского пространства Казани, стал памятник выдающемуся химику, ректору Казанского императорского университета А. М. Бутлерову. Данный монумент, установленный в 1978 году при входе в Ленинский садик со стороны ул. Пушкина, демонстрирует ещё одну тенденцию в развитии советской монументальной пластики. Наряду с жанровой скульптурой, грандиозными памятниками вождям, революционерам, героям войны, а также мемориальными монументами в социалистическом реализме существовала ниша, занимаемая образами деятелей науки и искусства. Скульптура, призванная увековечивать память представителей интеллигенции, маркировалась в городской среде более камерным масштабом, создавая локальные градостроительные и смысловые акценты. Рассматривая подобные композиционные внедрения в качестве инструментов гуманизации среды, И. Иванова даёт следующий комментарий этому проявлению: «наряду с крупными, градостроительно значительными монументами четче выявилось и другое направление в композиции памятников — более камерных, своими небольшими размерами и эмоциональным настроем как бы непосредственно приближенных к человеку. Радиус воздействия этих памятников в городском ансамбле сравнительно невелик, зона восприятия, как правило, ограничена участком сквера, улицы, бульвара»¹. В этом смысле памятник А.М. Бутлерову весьма органично воспринимается на фоне природного компонента – своеобразной зелёной завесы Ленинского садика. С точки зрения градостроительной ситуации, монумент ориентирован на стрелку улиц Пушкина и Профессора Нужина, предворяя собой главный вход на территорию рекреационного пространства. Памятник Бутлерову призван как бы перенаправлять внимание пешехода, совершающего подъём по ул. Пушкина, в сторону Ленинского садика, обозначая тем самым наличие альтернативного маршрута.

В пластическом отношении скульптурный портрет А.М. Бутлерова следует иконографическим принципам изображения учёных, представителей интеллигенции: выдающийся химик расположился в изящном кресле в закрытой позе «нога на ногу». Это сообщает создаваемому образу некоторую отрешённость, для автора становится принципиально важно запечатлеть состояние погружённости учёного в собственные размышления. Кроме того, Ю.Г. Орехов сосредотачивает внимание на утончённости манер истинного интеллигента. Портретная характеристика Бутлерова наделяется меланхолическими чертами, поскольку меланхолия в общепринятом понимании является душевной болезнью учёных и гениев. По замечанию Д. Д. Хисамовой, именно такие монументы демонстрируют «уникальность Казани как города с великим культурным багажом».

¹ Иванова И. Скульптура в городской среде // Архитектурное творчество СССР. Проблемы, суждения, информации : Выпуск 3 / Ответственный редактор д-р арх., проф. Ю. С. Яралов ; Государственный комитет по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР, Центральный научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры. — Москва : Стройиздат, 1976. — 192 с., ил. — С. 57—62.

Надо сказать, что творческий поиск советских скульпторов начиная с 1960-х гг. тесно связан с приобщением к мировым художественным принципам и тенденциям, когда специалисты начинают в достаточно смелой форме обращаться к более прогрессивным методам и приёмам. Как отмечает Д. Д. Хисамова, к этому периоду в Татарстане «сформировалась группа профессиональных скульпторов, способных к созданию значимой монументальной скульптуры». Однако по-прежнему велика была роль столичных мастеров, с участием которых в середине 1960-е гг. в Казани закладывается один из двух крупнейших мемориальных объектов – памятник М. Джалилю. Другим подобным объектом стала мемориальная композиция «Павшим в борьбе за Советскую власть». Оба комплекса отражают одну и ту же тенденцию: в структуре городской среды они не являются композиционно обособленными, но играют роль входных групп для крупных архитектурно-ландшафтных единиц – Казанского кремля и ЦПКиО им. М. Горького соответственно. Такое расположение позволяет выполнять им функцию островков памяти, обладающих непревзойдённой драматической силой воздействия.

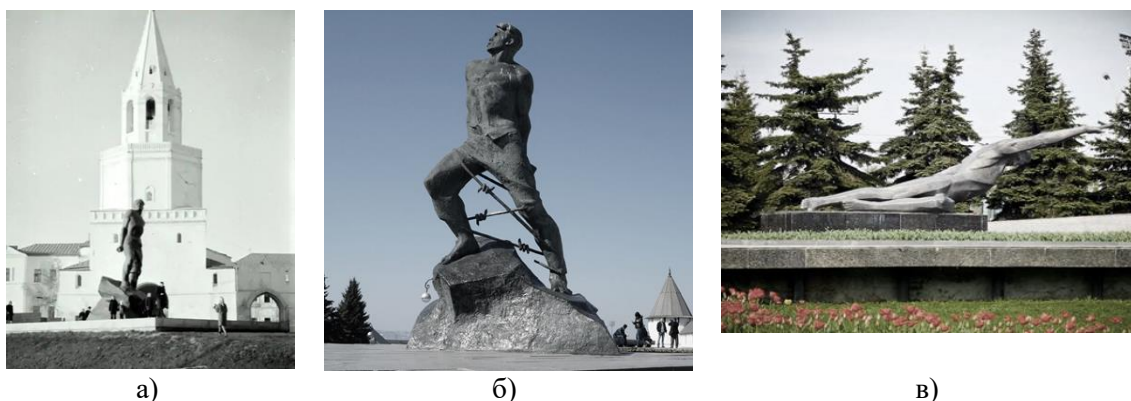


Рис.5.: а) Памятник М. Джалилю, 1966; б) Памятник М. Джалилю, наши дни; в) Скульптурная композиция «Завет» (Источник: а) URL: <https://pastvu.com/p/1162336>; б) URL: <http://rasfokus.ru/photos/active/photo4012246.html>; в) URL: <https://bangkokbook.ru/zametki/pamyatnik-v-parke-gorkogo-97-foto.html>)

Fig.5.: a) Monument to M. Jalil, 1966; b) Monument to M. Jalil, nowadays; c) Sculptural composition "Testament" (Source: a) URL: <https://pastvu.com/p/1162336>; б) URL: <http://rasfokus.ru/photos/active/photo4012246.html>; c) URL: <https://bangkokbook.ru/zametki/pamyatnik-v-parke-gorkogo-97-foto.html>)

Памятник татарскому поэту, Герою Советского Союза Мусе Джалилю, созданный по проекту московского скульптора В. Е. Цигаль и архитектора Л. Г. Голубовского, был установлен на площади Первого Мая в 1966 году. Ориентируясь на критерий узнаваемости, В.Е. Цигаль в то же время создаёт собирательный эпический образ народного героя, аллегория несломленного духа. Устремлённая вперёд фигура поэта олицетворяет бесстрашие перед лицом смерти, готовность подставить себя под удар и пожертвовать собственной жизнью. Монумент отличается обобщениями в моделировке объёмов, укрупнённой пластикой, позволяющей прочитывать движение. Напряжение, сообщаемое за счёт намеченной мускулатуры обнажённого торса, выявления выпирающей диафрагмы согласуется с постановкой ног, преодолевающим усилием которых поэт разрывает пути колючей проволоки. Суровый, несокрушимый образ отождествляется со скалой, образующей твердь под ногами поэта, который одержал духовную победу над своими палачами. Гордо поднятая голова, наклонённый плечевой пояс, согнутая в колене правая нога в совокупности создают графически выразительный каскадный силуэт. Особую экспрессию образу сообщает фактурный металл, в котором отлит монумент. По мнению Т. Н. Кривошеевой, выполненная В. Е. Цигалём в 1994 году мемориальная стена, над которой возвышается памятник, воспроизводила «мотив мусульманских надгробий с цитатами из стихов поэта» [8]. На этой стене, внешне

непретенциозной и композиционно нейтральной, размещены барельефные портреты тех, кто разделил участь Джалиля в день его казни в тюрьме Плётцензее.

Монумент обращён в противоположную от крепостных стен сторону, что позволяет визуально подчеркнуть мотив стремления к свободе. Памятник также повернут спиной к площади Тысячелетия и бывшей территории посада. Соответственно, основная точка восприятия мемориального комплекса находится на площади перед Спасской башней со стороны ул. Кремлёвской. Дабы иметь возможность воспринимать монумент с основного рабочего ракурса, необходимо совершить символическое восхождение на кремлёвский холм. Следует отметить, что и по замыслу, и по ориентации в пространстве, и по пластическим и композиционным характеристикам динамичный и экспрессивный монумент Цигалья являл собой полную противоположность памятнику Александру II. Будучи прежней доминантой площади, этот памятник изображал застывшую, абсолютно статичную позу и представлял собой парадный портрет российского государя, взирающего на южный фасад Кремля. Активный рельеф, отличающий данную территорию, может послужить основанием для оправдания инициативы, связанной с динамизацией характера площади. С. М. Червонная отмечала удачное расположение монумента – «по возможностям широкого обзора со стороны площади, над крутым спуском к реке, на фоне волжских далей»¹. Именно такое решение привело к созданию цельного и выразительного произведения монументальной скульптуры, ставшего одним из брендов и символов Казани.

Не менее смелым и новаторским высказыванием является воздвигнутый в 1967 году на площади парка Горького мемориальный комплекс «Павшим в борьбе за Советскую власть» с монументом «Завет». Следует отметить, что авторами этого объекта стали уже местные специалисты – скульптор В. М. Маликов и архитекторы А. А. Спориус и Г. Н. Пичуев. Динамичная тридцати-девятиметровая стела, являющаяся вертикальной доминантой площади, олицетворяет непреложные советские идеалы. Ей визуально противопоставляется скульптурная композиция «Завет», образующая вкуче с мемориальной стеной на заднем плане горизонтальную доминанту. Данный монумент изображает изогнувшуюся от боли и напряжения фигуру борца, погибающего за идею справедливого мироустройства.левой рукой смертельно раненый герой из последних сил стремится придать устойчивость положению своего тела, вытянутая вперёд правая рука с разведёнными пальцами указывает на стелу и вечный огонь – именно в этом пластическом жесте содержится адресованное потомкам завещание, призывающее продолжать величайшее из начинаний человечества. Ощущение рывка, последнего усилия сообщается выразительным движением фигуры, описывающим спираль. В монументальной драматургии комплекса это движение пресекается невозмутимой вертикалью стелы – зрительно более мощным вектором, – благодаря чему вся система переходит в состояние покоя. В результате пространство мемориала приобретает особое, метафизическое измерение, в котором временное уравнивается вечным, смерть встраивается в нарратив бессмертия. Как пишет С. М. Червонная, «труднейший для скульптуры мотив падения решён с таким тактом, что нисколько не нарушено величие героического образа».

В пластическом отношении «Завет» в целом следует авангардной изобразительной манере. Фигура павшего моделируется крупными обобщёнными плоскостями, формирующими винтовую пластику, вследствие чего возникают большие тональные отношения и резкие светотеневые контрасты. Подобное обобщение даёт возможность автору изобразить целиком обнажённую фигуру, не отсылающую к какому бы то ни было конкретному историческому, социальному или региональному контексту. Весь комплекс приподнят на невысокий стилобат, предполагающий символическое восхождение. Композиция воспринимается на фоне рощи парка Горького, играющей роль зелёной доминанты местности.

¹ Червонная С. М. Искусство советской Татарии : Живопись. Скульптура. Графика / С. М. Червонная ; макет и оформление художника С. М. Клейнард. Москва: Изобразительное искусство, 1978. – 295 с.

В отдельном порядке в рамках темы советского монументальной пластики Казани следует упомянуть об образцах сталинского архитектурно-скульптурного синтеза, появившихся вне исторического центра в послевоенную эпоху. В 1950-е гг. такие сооружения, выполнявшие функцию входных групп и отсылавших к триумфальной архитектуре античности, были устроены на площади перед территорией Казанской ярмарки и при входе в парк «Крылья Советов». Несмотря на нетиповые решения, оба сооружения обладают набором общих свойств, таких как трёхчастная композиция, соотношение одиночных вертикальных статуй с меж-арочными устоями и формирующаяся при этом общая тектоника объекта. В парке «Крылья Советов» скульптурные композиции установлены на невысокие постаменты и находятся практически на уровне пешехода, что сближает их по духу с жанровой садово-парковой скульптурой. Между тем, у входной группы Казанской ярмарки статуи помещены на высокие контрфорсы, достигающие пяты арок, в результате чего скульптурные композиции приобретают более монументальное звучание, характеризующее фасадную скульптуру. Стоит отметить, что подобный скульптурный компонент получил широкое распространение в советских городах посредством метода тиражирования, являясь не копией, выполненной художником в технике лепки или камнесечения, но слепком – репродукцией, изготовлявшейся формовщиком [6].

Такая скульптура призвана выступать своеобразной аллегорией *genius loci*. Арка Казанской ярмарки, таким образом, включает аллегории трёх различных ремёсел, а также статую музыки. Пропилеи у парка «Крылья Советов», в свою очередь, дополняются образами, символизирующими четыре различных рода деятельности, на которых зиждется советский строй: рабочие, колхозники, интеллигенты, представители опасных профессий.

Столь претенциозное архитектурно-скульптурное предварение общественного пространства создаёт ощущение лишь мнимого, иллюзорного уюта, как бы подчёркивая, что «то, что принадлежит всем, – не принадлежит никому»¹. С другой стороны, эти скульптурные композиции в известной мере являются напоминанием о том, что всевозможные парки и скверы, места отдыха зачастую создавались усилиями самих горожан, что само по себе вызывает ассоциации с образом масштабной народной стройки.

Ситуационные планы с размещением рассмотренных скульптурных объектов приведены в табл. 1.


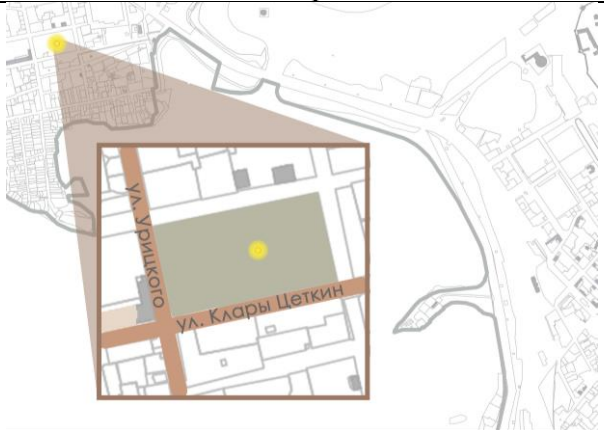

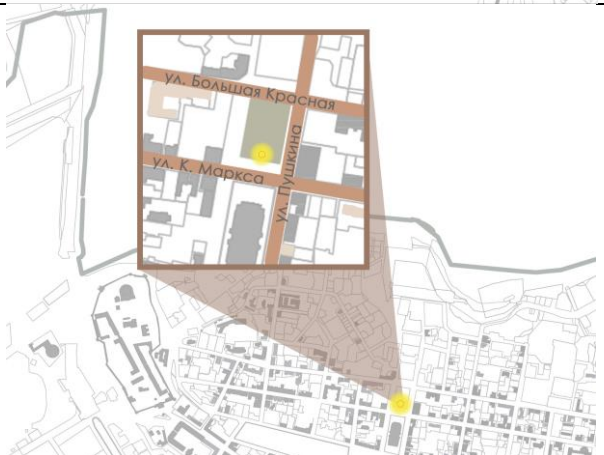

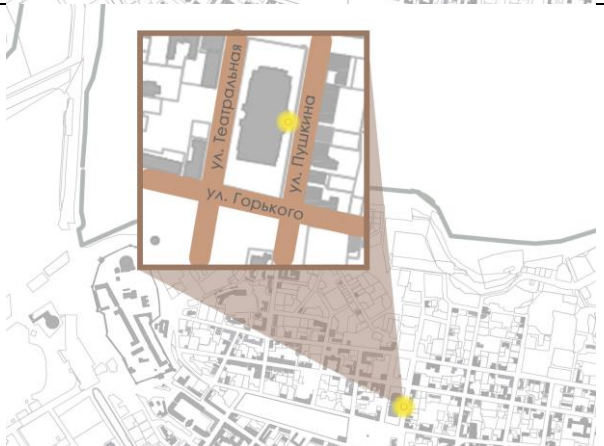

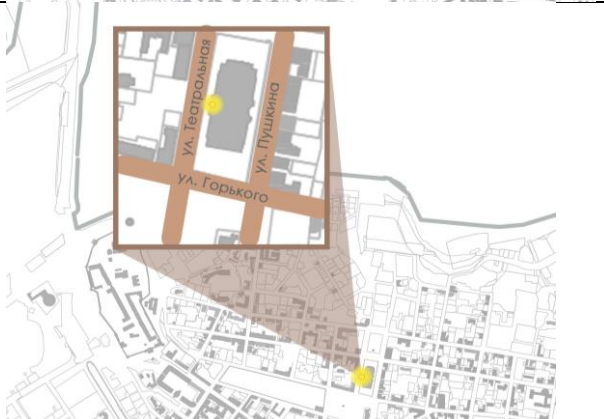
Таблица 1

Размещение скульптурных объектов на схемах установочных площадок

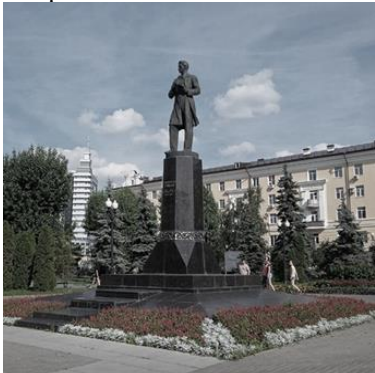


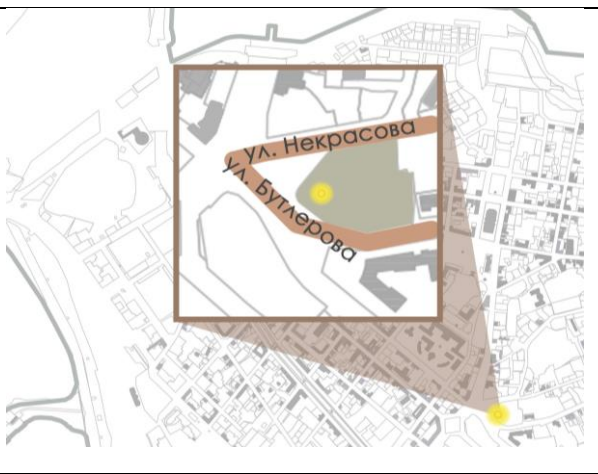



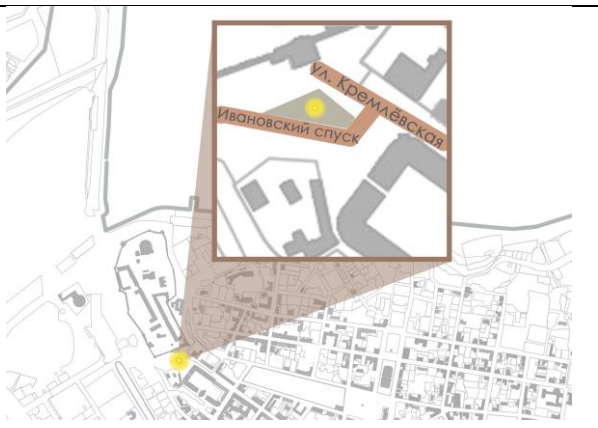
№ п/п	Название объекта	Ситуационный план
1	Фонтанная скульптурная группа «Владыкой мира будет труд», сад им. Кирова 	

¹ Постникова Т.В. Повседневность и смысл: опыт философско-антропологической археологии //Аспекты Сб статей по философским проблемам истории и современности ВыпIII — М Современныe тетради, 2005 — 312 с — С 124-134.


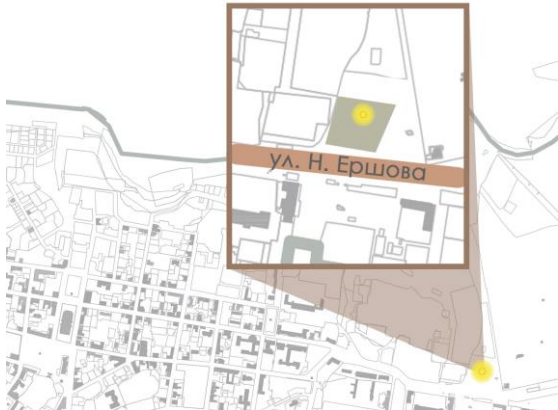

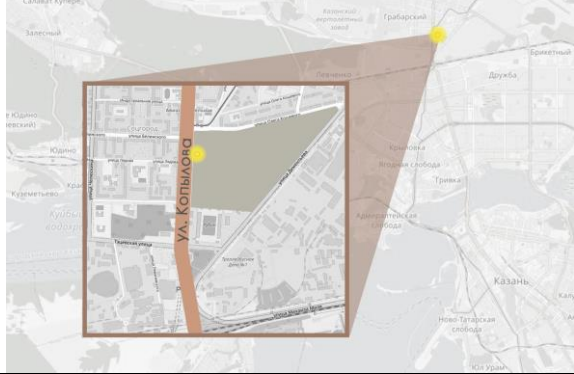

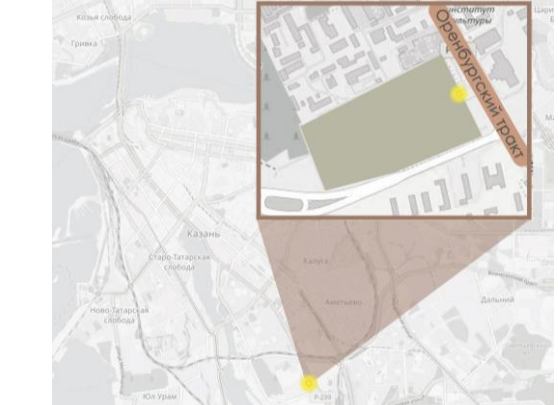
Продолжение таблицы 1

<p>2</p>	<p>Фонтанная статуя в саду Рыбака (утрачена)</p> 	
<p>3</p>	<p>Памятник В. И. Ленину на площади Свободы</p> 	
<p>4</p>	<p>Памятник А. С. Пушкину в нише театра оперы и балета</p> 	
<p>5</p>	<p>Памятник Г. Тукаю в нише театра оперы и балета</p> 	

Продолжение таблицы 1

<p>6</p>	<p>Памятник Г. Тукаю в Тукаевском сквере</p> 	
<p>7</p>	<p>Памятник М. Вахитову перед сквером Вахитова</p> 	
<p>8</p>	<p>Памятник А. М. Бутлерову при входе в Ленинский садик</p> 	
<p>9</p>	<p>Памятник М. Джалилю на площади 1 Мая</p> 	

Окончание таблицы 1

10	<p>мемориальный комплекс «Павшим в борьбе за Советскую власть» с монументом «Завет»</p> 	
11	<p>Входная группа парка «Крылья советов»</p> 	
12	<p>Входная группа выставочного центра «Казанская ярмарка»</p> 	

Безусловно, произведения монументального советского искусства в городском пространстве Казани составляют довольно любопытный художественный и градостроительный феномен, достойный масштабного научного исследования. Существует немало свидетельств, позволяющих констатировать, что казанские монументы отражают ключевые тенденции и стратегии, сопровождавшие эволюцию метода социалистического реализма. Вопреки своему статусу провинциального города Казань стала местом, где этот художественный процесс был представлен во всём его многообразии. Советская скульптура, интегрированная в структуру исторической дореволюционной застройки, в отдельных случаях выступала своеобразным критерием модерности, в соотношении с которым эти городские ансамбли следовало воспринимать. Вне всякого сомнения, в Казани знаковые монументы советского периода оказали большое влияние на формирование культурной памяти города. Многие из этих изваяний создают прецедент усвоенности скульптурного компонента пространством, подтверждая высказывание И. Е. Хвойника о том, что «тоска [скульптуры] по монументальности была

в сущности тоской по архитектурной среде»¹. Именно такое композиционное и семантическое взаимодействие архитектуры и скульптуры в рационально сбалансированном соотношении тела и пустоты позволяет считать город как текст, причём как на формальном, так и на онтологическом уровне.

4. Заключение

1. С точки зрения статуарной пластики, в советских монументах Казани прослеживается динамика от натуралистичности и детальности моделировки до восприимчивости в высокой степени к монументальным обобщениям.

2. Жанрово-тематический состав казанской монументальной пластики представлен мемориальной, жанровой садово-парковой и портретной скульптурой. Последний тип характеризуется дихотомическим делением на грандиозные, наполненные идеологическим содержанием монументы, изображавшие в полный рост вождей, деятелей революции, героев войны, и памятники камерного масштаба, посвящённые учёным и представителям интеллигенции.

3. При оценке градостроительной роли монументов можно выделить следующие позиции: скульптура как композиционное ядро пространства, как часть мемориального комплекса, как структурный элемент входной группы, как визуальный ориентир.

4. Идеиное содержание монументов позволяет обогащать семантику архитектурно-пространственной среды. Казанская монументальная пластика советского периода в большинстве случаев приобретает не только идеологическое, но и глубоко философское звучание, обогащая городское пространство различными смыслами, способствуя формированию неповторимого духа места.

Список литературы / References

1. Юрьева О. Ю. Социалистический реализм в произведениях монументальной скульптуры Советского Союза // Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2023. – С. 219-226 [Yurieva O. Y. Socialist realism in the works of monumental sculpture of the Soviet Union // Topical problems of monumental art : a collection of scientific papers. – St. Petersburg : St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 2023. – P. 219-226]. – EDN PEOANZ.
2. Котломанов А. О. "Ленинский план монументальной пропаганды" - феномен государственного публич-арта / Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2021. – № 4. – С. 62-76 [Kotlomanov A. O. "Lenin's plan of monumental propaganda" - the phenomenon of state public art // Terra Artis. Art and Design. – 2021. – No. 4. – P. 62-76]. – DOI 10.53273/27128768_2021_4_62. – EDN JAAXSF.
3. Лекус Е. Ю. Советская монументальная скульптура: между свободой творчества и политическим жестом (на примере произведений В. И. Мухиной "Ветер" и "Рабочий и колхозница") // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 1(105). – С. 93-103 [Lekus E. Y. Soviet monumental sculpture: between freedom of creativity and a political gesture (on the example of V. I. Mukhina's works "The Wind" and "The Worker and the Collective farmer") // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. – 2022. – No 1(105). – P. 93-103]. – DOI 10.24412/1997-0803-2022-1105-93-103. – EDN RSDLMO.
4. Лекус Е. Ю. Скульптурные лениниана и сталиниана: особенности монументализации культа личности // Советское искусство и мировое художественное пространство: роль женщины в искусстве XX века : Материалы научно-практической конференции, посвященной выдающемуся скульптору-

¹ Хвойник И. Скульптура и архитектура // Вопросы синтеза искусств : Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. — Москва : ОГИЗ—ИЗОГИЗ, 1936. — С. 48—61.

- монументалисту Вере Игнатьевне Мухиной (1889-1953), Санкт-Петербург, 16 сентября 2021 года. – Санкт-Петербург: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2021. – С. 13-22 [Lekus E. Y. Sculptural Leniniana and Staliniana: features of the monumentalization of the cult of the personality // Soviet art and the world art space: the role of women in the art of the twentieth century : Materials of a scientific and practical conference dedicated to the outstanding muralist Vera Ignatievna Mukhina (1889-1953), St. Petersburg, September 16, 2021. – St. Petersburg: Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "St. Petersburg State Art and Industrial Academy named after A.L. Stieglitz", 2021. – P. 13-22]. – EDN NZLYQA.
5. Гейль В. В., Лешуков А. Г. Феномен монументальной тиражированной скульптуры в социокультурном пространстве советского города в 1930-1950-е гг. (на материалах г. Челябинска) // Вестник культуры и искусств. – 2022. – № 4(72). – С. 82-89 [Geil V. V., Leshukov A. G. The phenomenon of monumental replicated sculpture in the socio-cultural space of the Soviet city in the 1930s-1950s. (based on the materials of Chelyabinsk) // Bulletin of Culture and Arts. – 2022. – № 4(72). – P. 82-89]. – EDN LXACXN.
 6. Гейль В. В. Тиражированная монументальная скульптура советского периода : на материалах города Челябинска. Челябинский государственный институт культуры. – Челябинск : Челябинский государственный институт культуры, 2023. – 107 с [Geil V. V. Replicated monumental sculpture of the Soviet period : based on the materials of the city of Chelyabinsk. Chelyabinsk State Institute of Culture. – Chelyabinsk : Chelyabinsk State Institute of Culture, 2023. – 107 p.]. – ISBN 978-5-94839-837-2. – EDN QFUKXQ.
 7. Сазонов В. В. Единство монументальной скульптуры и среды в памятнике "Первостроителям Комсомольска-на-Амуре": к вопросу о проблематике раннего творчества В.Э. Горевского// Артикальт. – 2022. – № 1(45). – С. 18-24 [Sazonov V. V. The unity of monumental sculpture and the environment in the monument "To the first builders of Komsomolsk-upon-Amur": on the issue of the problems of early creativity of V.E. Gorev // Articult. – 2022. – № 1(45). – P. 18-24. – DOI 10.28995/2227-6165-2022-1-18-24]. – EDN MHBGZP.
 8. Кривошеева Т. Н., Хисамова Д. Д. Скульптура Татарстана: альбом [науч. ред. Р. Р. Султанова, авт. предисл. Ф. Ш. Хузин]. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2022. – 319 с. : ил. [Krivosheeva T. N. Hisamova D. D. Sculpture of Tatarstan : album [scientific ed. by R. R. Sultanova, author's preface by F. Sh. Khuzin]. – Kazan : Tatar Publishing House, 2022. – 319 p. : il.].
 9. Попов А. Д. Создание мемориального комплекса "Героям Сталинградской битвы" на Мамаевом кургане: историческая память, искусство и советская монументальная пропаганда // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. – 2023. – Т. 28, № 1. – С. 209-221 [Popov A.D. The creation of the memorial complex "To the Heroes of the Battle of Stalingrad" on Mamaev Kurgan: historical memory, art and Soviet monumental propaganda // Bulletin of the Volgograd State University. Episode 4: The History. Regional studies. International relations. – 2023. – vol. 28, No. 1. – P. 209-221]. – DOI 10.15688/jvolsu4.2023.1.19. – EDN CWAMNR.
 10. Карагода К. П. Образы советской монументальной скульптуры в мелкой пластике: трансформация функций и эволюция смыслов // Наследие веков. – 2020. – № 3(23). – С. 14-28 [Karagoda K. P. Images of Soviet monumental sculpture in fine plastic: transformation of functions and evolution of meanings // Heritage of Centuries. – 2020. – № 3(23). – P. 14-28]. – DOI 10.36343/SB.2020.23.3.001. – EDN BYBYMG.
 11. Рычков А. В. Творчество скульптора О. М. Манизера в контексте художественных тенденций 1950-1980-х годов // Дизайн. Материалы. Технология. – 2021. – № 1(61). – С. 103-107 [Rychkov A.V. The work of sculptor O. M. Manizer in the context of artistic trends of the 1950s-1980s // Design. Materials. Technology. –

2021. – № 1(61). – P. 103-107]. – DOI 10.46418/1990-8997_2021_1(61)_103_107. – EDN IWGNNV.
12. Смирнова М. А., Волкова А. А. Скульптуры Веры Мухиной как олицетворение Советской эпохи// *Modern Science*. – 2019. – № 7-2. – С. 57-61 [Smirnova M. A., Volkova A. A. Sculptures of Vera Mukhina as the personification of the Soviet era// *Modern Science*. – 2019. – No. 7-2. – P. 57-61]. – EDN LHJBVD.
 13. Флорковская А. К. Монументальные памятники Бориса Королева: вопросы архитектурного и скульптурного синтеза // *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова*. – 2022. – № 4-3. – С. 51-65 [Florkovskaya A. K. Great monuments of Boris Korolev: issues of architectural and sculptural synthesis// *Decorative art and the subject-spatial environment. Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after S.G. Stroganov*. – 2022. – No. 4-3. – P. 51-65]. – DOI 10.37485/1997-4663_2022_4_3_51_65. – EDN ITKFTO.
 14. Сиразеев Н. Р. К вопросу о феномене художественного синтеза архитектуры и монументальной скульптуры // *Инновационная наука*. – 2023. – № 9-2. – С. 82-88 [Sirazeev N. R. On the question of the phenomenon of artistic synthesis of architecture and monumental sculpture // *Innovative science*. – 2023. – No. 9-2. – P. 82-88]. – EDN CCUCJA.
 15. N. Debruyne, G. Nazarska. Contentious heritage spaces in post-communist Bulgaria: Contesting two monuments in Sofia. *Journal of Historical Geography* (2023) 0305-7488 – <https://doi.org/10.1016/j.jhg.2023.09.003>.
 16. E. Ochman. Spaces of Nationhood and Contested Soviet War Monuments in Poland: The Warsaw Monument to the Brotherhood in Arms. In: Bevernage, B., Wouters, N. (eds). *The Palgrave Handbook of State-Sponsored History After 1945* (2018) 978-1-349-95305-9 – https://doi.org/10.1057/978-1-349-95306-6_25.
 17. S. Dornhof. Disgraced Monuments. Burying and Unearthing Lenin and Lyautey. *Capdepón, U., Dornhof, S. (eds) Contested Urban Spaces* (2022) 978-3-030-87504-6 – https://doi.org/10.1007/978-3-030-87505-3_11.
 18. C. Merewether. Rise and Fall of Monuments. *In the Sphere of The Soviets* (2021) 978-981-33-6573-5 – https://doi.org/10.1007/978-981-33-6574-2_5
 19. K. Medeuova. Culture of Remembrance in Kazakhstan at the Turn of the Twentieth to Twenty-First Centuries. *Sharipova, D., Bissenova, A., Burkhanov, A. (eds) Post-Colonial Approaches in Kazakhstan and Beyond* (2024) 978-981-99-8261-5 – https://doi.org/10.1007/978-981-99-8262-2_5
 20. Assmann. (In)visible Monuments. What Makes Monuments Controversial? *Capdepón, U., Dornhof, S. (eds) Contested Urban Spaces* (2022) 978-3-030-87504-6 – https://doi.org/10.1007/978-3-030-87505-3_2
 21. Chloupek. Commemorative vigilance between totalitarianisms: Slovakia's 'Victims Warn' sculpture, from counter-monument to anti-monument. *Journal of Historical Geography* 81 (2023) 0305-7488 – <https://doi.org/10.1016/j.jhg.2023.04.007>.
 22. Tomaszewicz. Sculpture in Socialist Realism — Soviet Patterns and the Polish Reality. *Arts* 11(1) (2022) 2076-0752 – <https://doi.org/10.3390/arts11010006>
 23. Закирова Т. Р. Развитие советского модернизма в архитектуре общественных зданий Казани второй половины 1950-х - 1960-е годы // *Архитектон: известия вузов*. – 2022. – No 2(78) [Zakirova T. R. The development of Soviet modernism in the architecture of public buildings in Kazan in the second half of the 1950s - 1960s // *Architecton: News of universities*. – 2022. – No. 2(78)]. – DOI 10.47055/1990-4126-2022-2(78)-13. – EDN QOBVTC.
 24. Ибрагимова А.Ф. Место скульптуры в городской среде // *Урбанистика: опыт исследований, современные практики, стратегия развития городов*, Саратов, 11–12 мая 2017 года. – Саратов: Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А., 2017. – С. 100-101 [Ibragimova A.F. The place of sculpture in the urban environment // *Urbanistics: research experience, modern practices, urban development strategy*, Saratov, May 11-12, 2017. – Saratov: Saratov

State Technical University named after Gagarin Yu.A., 2017. – P. 100-101]. – EDN ZTHADZ.

25. Khusnutdinova, S., Faizrahmanova G., Khusnutdinov R. Tangible and intangible assets of city environment: architecture, city lighting and art aspects // IOP conference series : Materials Science and Engineering, Kazan, April, 29 – May, 15, 2020. Vol. 890. – Kazan, Russia: IOP Science, 2020. – P. 012020. – DOI 10.1088/1757-899X/890/1/012020. –EDN KMZZAK.

Информация об авторах

Сайфуллина Ляйля Шавкатовна, доцент, Казанский государственный архитектурно-строительный университет, г. Казань, Российская Федерация

Email: lasaif@mail.ru, ORCID: 0009-0006-8052-4227

Сиразеев Нияз Рустемович, Казанский государственный архитектурно-строительный университет, г. Казань, Российская Федерация

Email: kniyaz.s@mail.ru, ORCID: 0009-0003-4970-3137

Information about the authors

Lyayla Sh. Sayfullina, associate professor, Kazan State University of Architecture and Engineering, Kazan, Russian Federation

Email: lasaif@mail.ru, ORCID: 0009-0006-8052-4227

Niyaz R. Sirazeev, Kazan State University of Architecture and Engineering, Kazan, Russian Federation

Email: kniyaz.s@mail.ru, ORCID: 0009-0003-4970-3137