

## АНТИЧНЫЕ ТЕМЫ И ОБРАЗЫ В МОСКОВСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ СКУЛЬПТУРЕ XX ВЕКА

Елена В. Грибоносова-Гребнева

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия, [gribonosova-grebneva@yandex.ru](mailto:gribonosova-grebneva@yandex.ru)

### *Аннотация*

Творческое обращение, в явной или опосредованной форме, к наследию античной пластики неизменно сопутствовало плодотворному развитию русской скульптуры XX века в целом и ее портретного жанра в частности. Данную выразительную тенденцию наглядно подтвердило искусство таких выдающихся мастеров первой половины XX столетия, как Анна Голубкина, Николай Андреев, Сергей Коненков, Александр Матвеев, Владимир Домогацкий, Вера Мухина, Иван Шадр, Иосиф Чайков. Затем эту линию продолжили и закрепили уже во второй половине XX века Сара Лебедева, Матвей Манизер, Владимир Цигаль, Вячеслав Клыков, Лев Матюшин, Татьяна Соколова, Виктор Губко, Михаил Переяславец, Дмитрий Тугаринов и другие. При этом стиливое преломление античных тем и образов происходило в широком диапазоне — от модерн-классицизма начала XX столетия до «классицизирующего» модернизма и даже постмодернизма конца прошедшего века.

*Ключевые слова:* русская скульптура, XX век, античная пластика, портретный жанр, неоклассицизм, постмодернизм

*Для цитирования:* Грибоносова-Гребнева Е.В. Античные темы и образы в московской портретной скульптуре XX века // Academia. 2026. №1. С. 88–101.  
DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-88-101

## CLASSICAL THEMES AND IMAGES IN 20TH CENTURY MOSCOW PORTRAIT SCULPTURE

Elena V. Gribonosova-Grebneva

Moscow Lomonosov State University, Moscow; Russia,  
[gribonosova-grebneva@yandex.ru](mailto:gribonosova-grebneva@yandex.ru)

### *Abstract*

Creative engagement, whether explicit or mediated, with the legacy of ancient sculpture consistently accompanied the fruitful development of twentieth-century Russian sculpture as a whole, and of its portraiture in particular. This expressive tendency was clearly affirmed in the work of such outstanding masters of the first half of the twentieth century as Anna Golubkina, Nikolai Andreev, Sergei Konenkov, Alexander Matveev, Vladimir Domogatsky, Vera Mukhina, Ivan Shadr, and Iosif Chaikov. The same line was subsequently continued and consolidated in the second half of the twentieth century by Sara Lebedeva, Matvei Manizer, Vladimir Tsigal, Vyacheslav Klykov, Lev Matyushin, Tatiana Sokolova, Viktor Gubko, Mikhail Pereyaslavets, Dmitry Tugarinov, and others. At the same time, the stylistic refraction of classical themes and imagery unfolded across a broad spectrum, ranging from the modernist classicism of the early twentieth century to the “classicizing” modernism and even postmodernism of the late twentieth century.

*Keywords:* Russian sculpture, 20th century, classical sculpture, portraiture, neoclassicism, postmodernism

*For citation: Griboosova-Grebneva, E.V. (2026) "Classical themes and images in 20th century Moscow portrait sculpture", *Academia*, 2026, no 1, pp. 88–101. DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-88-101*

Начиная с XVIII столетия портретный жанр в России прочно утвердился как один из ключевых разделов не только живописного, но и скульптурного творчества. Подобная ситуация сохранялась в московской скульптуре на протяжении всего XX века, но при этом подчинялась различным стилевым трансформациям и закономерностям. Начиная с разноплановой картины полистилизма, сложившейся в русской скульптуре в первые десятилетия прошлого столетия, одной из наиболее устойчивых стилистических линий (наряду с модерном, импрессионизмом, реализмом, примитивизмом) оказалась неоклассика, отчетливо заявившая о себе и в области портрета. При этом камерный портрет в виде головы или бюста, изображающий женскую или мужскую модель, а также портрет парадный статуарный, представляющий обнаженную или одетую фигуру, имел свои явные или скрытые прообразы и прототипы, отсылающие нас к античному искусству.

Интересно, что крупнейший русский скульптор XX века Сергей Тимофеевич Коненков не сразу усвоил эту базовую для искусства ваяния эстетику классицизма, опирающуюся на античное наследие Греции и Рима, а приближался к ней постепенно. Одним из первых шагов на этом пути можно считать работу Коненкова «Нике» (1906, мрамор, ГТГ), имеющую непосредственную привязку к античности, пожалуй, только лишь в названии и являющуюся портретным изображением первой жены скульптора Татьяны Коняевой. В автобиографической прозе «Мой век» Сергей Коненков пишет: «Татьяна Яковлевна Коняева была, можно сказать, гением в искусстве позирования» [Коненков 1971, с. 189]. Кроме того, она еще была верным и неутомимым соратником Коненкова, который принимал в то время активное участие в революционных боевых действиях 1905 года, поэтому присвоенное ей в данном случае имя древнегреческой богини победы вполне оправданно.

Сам скульптор описывает это так: «Еще горели под окнами моей мастерской баррикады, а я принялся лепить образ „Нике“. Я работал как одержимый. „Нике“ — это мой вызов, моя вера в то, что революция в скором будущем победит» [Коненков 1971, с. 138]. Впрочем, в реалистически решенном жизнеутверждающем, задорно улыбающемся лице героини портрета уже отдаленно угадываются образные черты античных кор, подтверждением чему служит работа «Кора „679“. Кора в пеплосе с афинского Акрополя» (около 530 г. до н.э., мрамор, Афины, Музей Акрополя). Подобная аналогия вполне созвучна авторской трактовке созданного Коненковым образа: «Я никогда не думал о том, чтобы изваять голову для хранящейся в Лувре „Нике Самофракийской“. Мне хотелось передать в этой действительно типичной русской головке ту радость победы, которая манила и казалась такой близкой. Я не скажу, чтобы для меня „Нике“ была выражением победного восторга, но в ней много радостного порыва, и ее скорее можно назвать „Радостью“, а не „Победой“» [Коненков 1971, с. 148–149].

В 1912 году Коненков совершает путешествие в Грецию, где основательно знакомится с античной пластикой и надолго очаровывается ее обаянием. Во время этой поездки он изваял в мраморе, в числе прочих работ, древнегреческую покровительницу небесных светил, Музу Астрономии Уранию (1912, мрамор, ГТГ), но в несколько неожиданном облике (ил. 1). Коненков, на которого, по его собственным словам, «остатки произведений скульпторов глубокой древности произвели сильное впечатление» [Коненков 1971, с. 178], вспоминал об этой работе: «...„Урания“ — головка девочки-гречанки, утонченно-хрупкая и неземная, как юная жрица-девственница» [Коненков 1971, с. 182].

В монографии искусствоведа И.М. Шмидта есть интересное замечание о том, что «античная скульптура больше вдохновляла Коненкова, нежели



**Ил. 1.** С. Т. Коненков. Урания. 1912. Мрамор. Высота 35 см. Государственная Третьяковская галерея. Фото Е. В. Грибоносовой-Гребневой.

побуждала желание опираться на ее специфические конкретные основы» [Шмидт 1989, с. 184]. Интерпретировать это высказывание можно, по-видимому, следующим образом. Коненков здесь, как и в других случаях, увлеченно и добро-совестно стилизует свою скульптуру в духе античной классики: мы отмечаем глаза без зрачков, застывшую мимику лица, слегка декоративно и обобщенно решенные пряди волос. Но при этом он сохраняет определенную интеллектуально анализирующую дистанцию по отношению к античному наследию и не стремится полностью раствориться в мире классических образов, превратив их в абсолютную доминанту своего искусства.

В 1910–е годы неоклассицизм превращается в одну из ключевых тенденций русского ваяния и ощутимо проникает в творчество другой крупной фигуры в московской скульптуре — Анны Семеновны Голубкиной. Доказательством тому служит исполненный ею портрет Евфимии Павловны Носовой-Рябушинской (1912, мрамор, ГРМ). Хотя сама Голубкина была не слишком довольна своей моделью и говорила, что «радости в ней не видит» [Голубкина 1983, с. 252], но ее сокурсница по МУЖВЗ Л.А. Губина в своих воспоминаниях о Голубкиной оставила такие строки: «Ее портретные бюсты не просто портреты с формальным сходством, а разгадка модели, открытие тайных уголков человеческого духа. Хотя бы в портрете Носовой. Под оболочкой светской дамы она искала и выявила черты волжской вольницы ее предков» [Голубкина 1983, с. 152]. При этом стоит отметить, что еще отчетливее старообрядческих истоков в этом женском образе проступают классические реминисценции, в свете которых портрет с его эмоциональной статикой и пластической симметрией как бы напоминает венчающую часть античной гермы, на что дополнительно указывает условно решенный оборот бюста.

Проникновенно и точно писала о Голубкиной искусствовед Е.Б. Мурина: «Психологическая содержательность ее портретного творчества поражает

и волнует. Кажется, что оно впитало всю душевную сложность людей переломной эпохи с их тревогами и ожиданием, неудовлетворенностью настоящим и смятением чувств, жаждой добра и отрицанием зла. И все это выражено в лучших ее портретах с той силой, которая дана лишь художникам, умеющим преобразить временное в вечное» [Голубкина 1983, с. 6]. Именно в этом последнем качестве Анна Голубкина особенно созвучна античным ваятелям.

Аналогичные неоклассицистические тенденции окрасили в 1910-е годы творчество Веры Игнатьевны Мухиной, что отчетливо обнаружилось в ее работе «Женский портрет» (1915, гипс тонированный, ГРМ). Своим задумчиво отрешенным выражением лица, сглаженной поверхностью безупречно и мягко выявленных объемов, гордой, но не надменной посадкой головы этот образ вызывает в памяти раннеримский мраморный «Портрет девушки» середины 1 в. до н.э. (Рим, вилла Альбани).

Далее, уже в 1920-е годы, на фоне пути «изживания» импрессионистических принципов в скульптуре, которая должна была «выдержать революционный экзамен на монументальность» [Федоров-Давыдов 1927, с. 187], за что всячески ратовали, в частности, ведущие скульптурные критики того времени А.А. Федоров-Давыдов и А.В. Бакушинский, творческий интерес к античному наследию и неоклассицистической стилистике по-прежнему сохранялся, хотя нередко он вступал в известное противоречие с «тенденцией к синтетическому упрощению и реализму» [Федоров-Давыдов 1927, с. 197] или с неизжитыми «левыми» направлениями. Так, ближе к концу 1920-х годов под сильным влиянием классической образной системы оказалась увлекавшаяся изначально скульптурными принципами кубизма Сарра Дмитриевна Лебедева, что видно на примере ее работы «Цита Волина» (1928, гипс, ГРМ), отчасти созвучной предыдущей портретной голове Мухиной.

Решенное пластически деликатно и гармонично лицо молодой женщины с эффектно найденными «черными» контр-рельефными бровями (которые в полую бронзовую отливку из Третьяковской галереи оформлены в виде прорезей), помимо легких «античных» интонаций, имеет очевидную генетическую связь с модерном или даже во многом наследующей ему стилистикой ар деко. Кроме того, здесь присутствуют оттенки очень легкого гротеска, который тем не менее не заслоняет классицистической основы образа.

В приведенный ряд камерных женских портретов 1900-х — 1920-х годов органично вписывается и более поздняя работа Мухиной, созданная в период формирования официальной линии советского искусства сталинского времени, когда в видовой скульптурной иерархии на первое место выдвинулась монументальная и монументально-декоративная скульптура, чаще всего использовавшая в своем художественном языке эллинистически-барочные пласты античного наследия. Поэтому подобные портреты, опирающиеся на традиции поздней греческой архаики, а также ранней и высокой классики, находились несколько в стороне от мейнстрима сталинского «большого стиля», хотя на глубинном уровне ему не противоречили.

Речь идет о созданном Мухиной в 1934 году портрете Матрены Левиной (мрамор, ГТГ). Этот классицистически лаконичный бюст по своей композиции близок к абсолютной симметрии и изображает лишь очень легкий поворот обтекаемой по форме головы правильных вытянутых пропорций. Портретный образ снабжен самым минимумом аксессуаров и имеет как бы отрешенный от бытовой обстановки вневременной характер. К тому же, как и «Портрет Носовой-Рябушинской», он вызывает ассоциации с навершием античной гермы и перекликается с известной фигурой «Кора „674“ с афинского Акрополя» (510–500 гг. до н.э., мрамор, Афины, Музей Акрополя).

С концом сталинской эпохи и наступлением периода оттепели культурно-художественный статус подобных образов заметно возрастает. В скульптурных произведениях середины 1950-х — 1960-х годов, в том числе портретных, подчеркиваются мотивы юности, свежести и переменчивого состояния души,



**Ил. 2.** Д. Н. Тугаринов. Афина. 1991. Бронза, камень. Высота 40 см. Собственность автора. Фото Е. В. Грибоносовой-Гребневой.

а также особая романтическая приподнятость. Именно таков эмоциональный и образный строй работы Сарры Лебедевой «Оля. Подставка под вазу» (1958–1959, глина, частная коллекция), которая, с точки зрения несколько обобщенной и декоративизированной пластики, тоже не выглядит чужеродной рядом с упомянутой выше афинской «Корой». В подобных вещах в различных пропорциях оживает не только импрессионистическая традиция, которая усиленно изгонялась в искусстве зрелой сталинской эпохи, но и умиротворенно-гармоничные образные интонации и пропорции античной классики, в отличие от эллинистически-барочного беспокойства чрезмерно героизированной скульптуры предыдущего периода.

На этапе позднего советского времени (1970-е — 1980-е) и первого постсоветского десятилетия (1990-е) классическая античная традиция подвергается более свободной метафорической трансформации, отчасти вбирающей в себя различные варианты постмодернистской игровой и даже сюрреалистической практики. Отголоски подобных процессов можно уловить в автопортретной «Амазонке» Татьяны Михайловны Соколовой (1980, керамика, роспись, ГТГ), чья беспощадно решительная боевая гримаса резко контрастирует с безмятежно умиротворенным выражением лица «Оли» Лебедевой. Античная подоплека данной работы совершенно очевидна: она нестрого цитирует «Голову Афины» Мирона (вторая четверть V в. до н.э., Либигхауз, Франкфурт-на-Майне) из его знаменитой двухфигурной композиции «Афина и Марсий». Кстати, название данного произведения Соколовой воспринимается во многом симптоматично, учитывая контекст развития отечественной скульптуры второй половины XX века, в котором огромную роль играло творчество женщин-скульпторов, вполне заслуживших право называться, по аналогии с художницами-авангардистами начала XX столетия, «амазонками» русской скульптуры послевоенного времени.

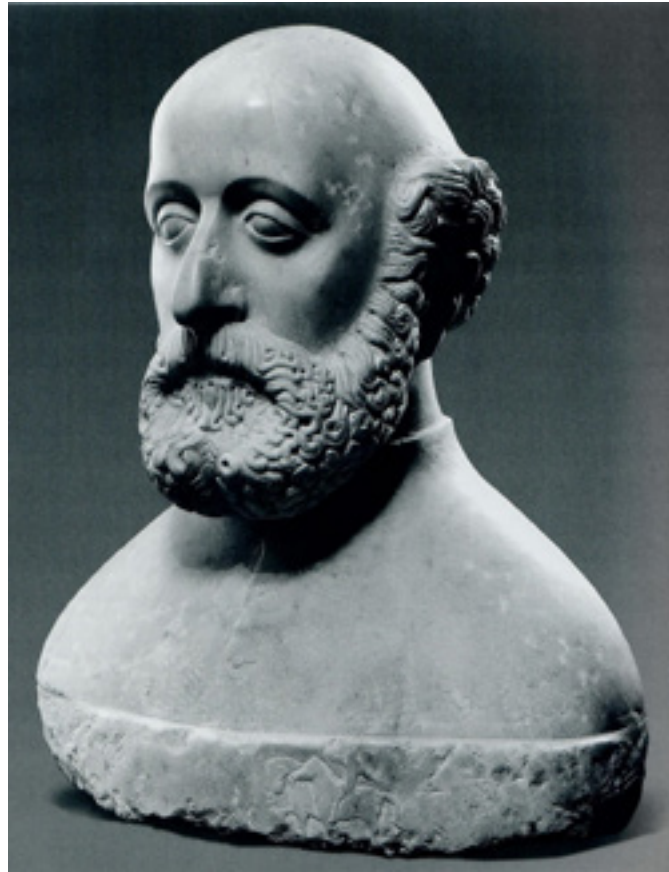
Творчество Татьяны Соколовой можно частично отнести к направлению так называемого «ироничного» реализма в московской скульптуре, ярким представителем которого можно считать Дмитрия Никитовича Тугаринова. Начиная

со второй половины 1980-х годов в целом ряде своих портретных произведений он также демонстрирует очевидное внимание к античности, о чем свидетельствует работа «Афина» (1991, бронза, камень, собственность автора). Изображая свою жену (ил. 2), носящую имя одной из главнейших греческих богинь, скульптор, хотя и достаточно весело и гротескно трансформирует древние образцы, но отнюдь не скрывает предпринятой по их поводу вдумчивой профессиональной рефлексии. Об этом свидетельствуют такие аналогии, как «Голова богини» (III в. до н.э., мрамор, ГМИИ) или «Голова девушки с афинской Агоры» (начало I в., Афины, Музей Акрополя). Пластическую стратегию Тугаринова удачно определил искусствовед Г.И. Климовицкий: «Творческий метод скульптора можно охарактеризовать как интегральный: он использует классическую традицию, дополняя ее штрихами современной пластики» [Тугаринов 2015, с. 302]. Что касается мужских камерных портретов в московской скульптуре XX века, то в них проявились все основные обозначенные выше особенности и закономерности, но с некоторыми смысловыми нюансами. Если в женских классицизирующих портретах чаще всего более или менее тщательно зашифрованы образы древних богинь, муз, кор или амазонок, то аналогичные мужские портреты закономерно уподоблялись императорам, героям или философам. Такова, например, работа Голубкиной «Портрет В.Ф. Эрн» (1913, бронза, ГРМ). Внешне предельно статичное композиционное решение этой работы, напоминающей полные достоинства и величия ренессансные портреты, обусловлено включением в его строй основополагающего принципа симметрии, который касается как общего положения фигуры, так и трактовки деталей одежды. В силу этого совокупный образ подчинен состоянию абсолютной замкнутости, предельной сосредоточенности, глубокой философской медитации.

Однако весь парадокс пластической метафоры, которую создает Голубкина, заключается в том, что под внешне застывшей оболочкой мы ощущаем богатую и напряженную внутреннюю жизнь модели, что демонстрирует исключительно вдумчивое отношение скульптора к раскрытию духовного статуса изображаемой личности. О безусловной антикизирующей направленности подобных портретных произведений говорит определенная аналогия этой работы с портретом Марка Аврелия (170–180-е гг., Рим, Национальный музей).

В свою очередь, в портретах скульптора Бориса Евсеевича Каплянского, одного из любимых учеников А.Т. Матвеева, также отчетливо проступает «глубокое понимание принципов греко-римской пластики» [Ганкина 1985, с. 10]. Примером тому может служить «Портрет рабочего В.И. Дмитриева» (1935, гипс тонированный, ГРМ). Как пишет искусствовед Элла Ганкина: «В процессе лепки портретные головы Каплянского „строятся“, как архитектором „строится“ проект здания, предполагающий за эстетикой фасада прочность и основательность опор и перекрытий. <...> „Олимпийский“ взгляд, подчеркнутый классически-округлыми линиями век без намека на зрачки, так же как затаенная полуулыбка, столь постоянен, устойчив, сколь сама цельная и устойчивая скульптурная масса. Гармония такого портрета, в целом очевидная, оказывается между тем сложной, таящей за внешней невозмутимостью внутреннюю „интригу“, которую художник сам очень постепенно выявляет...» [Ганкина 1985, с. 11] О подобных особенностях, а также о большой и нескрываемой любви Каплянского к римскому скульптурному портрету говорит сравнение указанной работы с произведением «Голова Цезаря» (конец I в. до н.э., мрамор, Рим, Музеи Ватикана).

К похожим императорским античным прообразам оказывается близок и исполненный Иосифом Моисеевичем Чайковым «Портрет Маяковского» (1940, гранит, ГТГ). Не случайно в этой работе один из патриархов московской скульптуры акцентирует классически увиденную героическую портретную концепцию, наделяя Маяковского чертами исключительно сильной личности как универсального идеала своей эпохи и решительно оставляя за скобками трагический финал жизни поэта, как известно, покончившего с собой. К подобному ряду во многом примыкает и более позднее произведение Михаила Владимировича

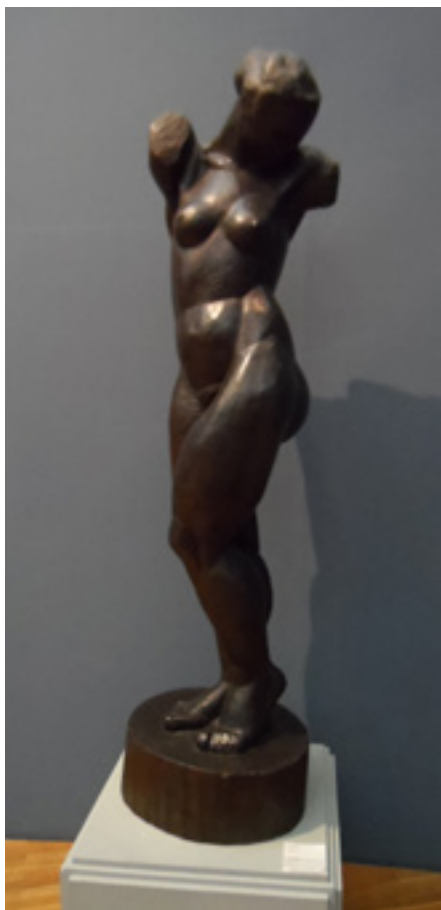


**Ил. 3.** Д.Н. Тугаринов. Скульптор Габе. 1980. Мрамор. Высота 70. Собственность автора. Фото Е.В. Грибоносовой-Гребневой.

Переяславца «Автопортрет» (1974, камень, бронза, ГТГ). Оно, в свою очередь, корреспондирует с двумя образцами греческой и римской портретной скульптуры, а именно с «Головой Александра Македонского из Пергама» (II в. до н.э., мрамор, Стамбул, Археологический музей) и «Статуей Авла Метеллы» (110–90 гг. до н.э., бронза, Флоренция, Национальный археологический музей).

Возрождению и развитию художественной концепции неактуального в сталинскую эпоху философски-углубленного портрета во многом способствовало утверждение в практике послевоенного советского искусства так называемого «сурового стиля», что отчасти проступает в работе Владимира Ефимовича Цигаля «Портрет И.М. Чайкова» (1967, бронза, ГТГ). Использованная в этом произведении предельно лаконичная композиция позволяет сосредоточить все внимание на крупномасштабной голове запечатленного здесь патриарха отечественной скульптуры, показанного в состоянии особой внутренней сосредоточенности и отрешенности от мира и словно находящегося в ожидании исключительного творческого катарсиса.

В каком-то смысле схожие образные интонации окрашивают и работу уже упомянутого выше Тугаринова (ил. 3), посвященную почти забытому, к сожалению, но отличному советскому ваятелю Михаилу Руфимовичу Габе, — «Скульптор Габе» (1980, мрамор, собственность автора). Искусствовед Вильям Мейланд, справедливо называя Тугаринова «экстравагантным художником», чьи «пластические парадоксы» «будоражат зрителя, разрушая инерцию равнодушного созерцания», в то же время не без оснований подчеркивает, что у него «наряду с брутальными и чуть ли не эпатажными произведениями существует обширный ряд таких безукоризненных по своей реалистической природе работ, как „Скульптор Габе“ (1980), <...> „Афина“ (1991) <...> и т.д.» Но хотя Мейланд и утверждает, что «в подобной академической традиции Тугаринов просто не уместится» [Тугаринов 2015, с. 145], демонстрируемое в этих работах мастера сугубо почтительное отношение к искусству античной Греции и Рима



**Ил. 4.** В. И. Мухина. Юлия. 1925. Дерево тонированное. Высота 190 см. Государственная Третьяковская галерея. Фото Е. В. Грибоносовой-Гребневой.

явно способствует существенному метафорическому насыщению их сложно синтезированного образного строя. В качестве уместного сравнения можно привести такие скульптурные произведения, как «Портрет Аристотеля» (около 325 г. до н.э., мрамор, Венский музей истории) или «Портрет Коммода» (около 180 г., мрамор, Рим, Музеи Ватикана).

Переходя к теме статуарной портретной пластики, уместно также начать с женских изображений. В этом смысле один из ярких примеров непосредственного обращения к античности можно найти в творчестве Марины Давыдовны Рындзюнской. Речь идет о ее работе «Софья Васильевна Федорова 2-я» (1916, мрамор, ГТГ). Это произведение вполне определенно отсылает нас к непревзойденной «Менаде» Скопаса (IV в. до н.э., мрамор, Дрезден, Государственный музей Альбертинум). Работа Рындзюнской посвящена выдающейся русской балерине, которая имела сценическое прозвище «2-я», так как еще одна Федорова выступала в кордебалете. Ее эффектно решенная экспрессивная танцевальная поза, прочно опирающаяся на древнегреческий прототип, позволяет не соглашаться с Бакушинским, который писал, что скульптору не всегда удается «преодолеть вялость форм и их соотношений» [Бакушинский 1981, с. 202] в своих произведениях.

Вслед за экстатичной танцовщицей Рындзюнской можно вспомнить и работу Веры Мухиной «Юлия» (1925–1926, дерево, ГТГ). Для нее также позировала профессиональная балерина Юлия Подгурская (ил. 4). Хотя данное произведение вряд ли можно считать портретным в строгом смысле этого слова, поскольку лицо модели почти не проработано, а пропорции фигуры несколько изменены с целью усиления пластического движения массивных объемов, но скульптура представляет бесспорный интерес для раскрытия того насыщенного творческого диалога с античностью, который в данном случае предпринимает Вера Мухина. «Сама Мухина говорила о ней в 1940 году так: „Здесь еще сквозят остатки

кубизма. Вон — колени кубом. Я искала тогда весовые соотношения объемов. Физическое звучание объема. <...> «Юлия» — винт. У нее нет фаса, зада, боков. Она смотрится со всех сторон» [Воронов 1989, с. 22].

Удачную характеристику этой работы предложил исследователь творчества Мухиной искусствовед Н.В. Воронов: «Несмотря на конструктивность лепки, на ясное подчеркивание сочленений всех частей тела, движение фигуры лишено какого-либо намека на механистичность. Оно не только легко и свободно — оно певуче и органично. Так может двигаться, словно бы вырастая и постепенно спирально поворачиваясь, только живое» [Воронов 1989, с. 89]. В свете данного высказывания можно поспорить с мнением Воронова о том, что в «Юлии» «Мухина искала и утверждала новый канон, новый идеал красоты женского тела — отличный от античного и явно связанный с совсем иным положением женщины в обществе» [Воронов 1989, с. 91]. Наоборот, вполне обоснованной выглядит ее аналогия с хрестоматийно известной «Венерой Милосской» (около 100 г. до н.э., Париж, Лувр), интерпретированной усилиями русского мастера в сторону существенного усиления спиралевидного хиазма.

Наряду с данной скульптурой Мухиной интересную образно актуальную «поправку» античного источника мы находим в «Физкультурнице» (1947, бронза, ГТГ), исполненной Матвеем Манизером. По свидетельству Петра Манизера, внука скульптора, здесь изображена его любимая натурщица Лора, фигура и лицо которой в данном случае решены абсолютно узнаваемо и портретно. Но при этом занятая совершенно конкретным упражнением для тренировки мышц плеча привлекательная женская модель Манизера во многом напоминает известную мужскую статую Поликлета «Диадумен» (около 430 г. до н.э., слепок в ГМИИ). Так созданный античным мастером образ юноши-атлета, увенчивающего себя победной повязкой (диадемой), получает неожиданное женское воплощение в работе советского скульптора. А он, в свою очередь, путем тонкой пластической интерпретации древнего образца подспудно вводит в изваянный им образ тему грядущего победного спортивного финала как закономерного результата демонстрируемых его моделью упорных физических усилий. Интересно, что здесь оказываются близки не только пластические мотивы, но и высотные параметры двух скульптур (около 180 см), что отражает устойчивые представления об античном каноне гармоничного человеческого роста и пропорций фигуры.

В отличие от первозданно обнаженной «Физкультурницы», пример антично укорененной одетой женской фигуры мы находим в другой работе Манизера — «Зоя Космодемьянская» (1942, бронза, ГТГ). На фоне выраженной здесь портретной «вербализации», читаемой уже на уровне названия этой статуи с изображением в ней конкретных черт лица прославленной героини Великой Отечественной войны и исторически обусловленных деталей ее костюма и аксессуаров, сам образ окрашен явной пластической идеализацией. Она же подспудно адресует нас к скульптурному шедевру «Диана-охотница» (II в. н.э., мрамор, Париж, Лувр) Леохара — мастера поздней античной классики, работавшего в середине IV века до н.э.

По сравнению с ней женская обнаженная модель уже семантически напрямую обращается к античному наследию в постсоветской работе Михаила Переяславца и отождествляется с образом римской богини плодов и изобилия. Речь идет о его статуе с длинным программным и слегка ироничным названием «Помона наступила на лягушку и, испугавшись, роняет плоды на землю» (1993, мрамор, частная коллекция). Убедительную характеристику ей дает искусствовед Л.Н. Доронина: «С большим мастерством скульптор передает изящную, с нежной шелковистой кожей и плавными текучими линиями фигуру богини плодов. Испуг не искажает прекрасных черт ее лица — невозмутимого и спокойного, а проявляется лишь в жесте поднятых кверху рук, с трудом удерживающих плоды над головой, часть которых лежит у ее ног» [Доронина 2008, с. 452]. Остается еще добавить, что данная скульптура, для которой позировала жена



Ил. 5. Л. М. Баранов. Пушкин в образе Аполлона. 1999. Гипс. Собственность семьи художника. Фото предоставлено семьей художника.

скульптора, образно и пластически синтезирует в себе признаки кариатиды, нимфы и даже Венеры, словно первозданно выходящей из морской пены.

Говоря о мужских статуарных портретах, интересно проследить, опять же на примере творчества Михаила Переяславца, как трансформируется отразившаяся в них интерпретация обнаженной природы в позднее советское время. Активно обращаясь в этот период к спортивной тематике, реализованной в жанре ню, скульптор сознательно опирается при ее воплощении уже не на военно-патриотическую образную доминанту, а на антикизирующую мифологическую составляющую. Если его работа «В. Сальников — чемпион мира по плаванию» (1983, бронза, собственность семьи художника) еще несет в себе признаки реалистического развития жанрового аспекта скульптурной формы (пловец вытирается полотенцем, его портретные черты тщательно проработаны), то в других произведениях того же жанра — скажем, в работах «Толкатель ядра» (1981, бронза, ГТГ) или «Марафон» (1980, бронза, ГТГ), мастер всецело погружается в мир греческой скульптурной классики.

Наконец, бесспорную и тесную причастность к миру античных тем и образов продемонстрировал в своем творчестве Леонид Михайлович Баранов, что хорошо видно на примере целого ряда его работ, посвященных Александру Сергеевичу Пушкину (ил. 5). Одной из наиболее выразительных среди них является статуарная композиция «Пушкин в образе Аполлона» (1999, гипс, собственность семьи художника). Искусствовед и критик Сергей Орлов так говорит об этих произведениях: «Баранов часто изображает обнаженного Пушкина, представляет его как героя античной мифологии. Совмещаются реальный и воображаемый портреты. Сама пластика тела выражает возвышенность, совершенство поэтического дара <...>. Обнаженный Пушкин естественен как сама природа, он



**Ил. 6.** Л. М. Баранов. Суд Париса. 1993. Бронза, мрамор. Высота 50 см. Собственность семьи художника. Фото предоставлено семьей художника.

не нуждается в защитных покровах и оболочках. Любой костюм, любой стиль одежды временны, обнаженность — вечна» [Книга о Баранове 2004, с. 122]. Созданному Барановым образу созвучны такие хрестоматийно известные античные произведения, как «Аполлон Бельведерский» (около 330 г. до н.э., мрамор, Рим, Музеи Ватикана), «Эфеб с Антикитеры» (340–е гг. до н.э., бронза, Афины, Национальный археологический музей) и «Дорифор» Поликлета (середина V в. до н.э., бронза, Неаполь, Национальный археологический музей).

В другой работе — «Суд Париса» (1993, бронза, мрамор, собрание семьи художника) — Баранов вновь обращается к образу Пушкина (ил. 6), но уже с большей постмодернистской свободой, сопряженной с сюрреализмом, погружает его в расширенный ряд антикизированных мифологических персонажей. По сравнению с предыдущей скульптурой здесь заметно успокаивается барочная патетика и общая динамика массы, но по-прежнему сохраняется раскованное взаимодействие объема с пространством. Об этой образно парадоксальной скульптурной группе небезынтересно рассуждает С.И. Орлов: «Баранов в гротесковой, почти пародийной форме продолжил тему Кранаха. В роли Париса и трех богинь — Пушкины, но обнаженные и с женскими телами, яблоко — настоящий гранат. Как в беспроигрышной лотерее, Пушкин выбирает сам себя. Классический сюжет интерпретирован с впечатляющей дерзостью. Однако он не искажается, а увеличивает свое смысловое поле. Мифологическая сцена уподоблена древнему ритуальному действию. Посвящение „молодых“ Пушкиных в ПУШКИНА! В этой ситуации портретная маска становится тотемом, общим для всех персонажей» [Книга о Баранове 2004, с. 160].

В неустанном диалоге Баранова с античностью показателен и его «Автопортрет в виде римского легионера» (1996–2002, бронза, собрание семьи художника), являющийся одновременно часами. Здесь происходит еще более глубокое и последовательное вживание мастера в образ безымянного античного героя. Орлов метафорически размышляет о нем: «Щит-циферблат укреплен на спине



**Ил. 7.** Л. М. Баранов. Петя и Леня. Автопортрет в тоге. 1988, 1993. Гипс крашенный. Собственность семьи художника. Фото предоставлено семьей художника.

воина. Щит обороняет и продляет жизнь. Пока не треснул щит, исправно движутся стрелки циферблата, но их вращение постепенно убавляет силы воина» [Книга о Баранове 2004, с. 200].

В 1973 году выпускник Московского Полиграфического института Евгений Клодт, барон фон Юргенсбург — потомок Петра Клодта, автора знаменитых конных скульптур на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге, написал такое стихотворение: «Ах, какая жизнь лихая, / Мне не жить в Италии. / Не надену никогда я / Тогу и сандалии, / И не выйти мне на Форум / Обсудить события, / И классические формы в стадии забвения» [Клодт 2011, с. 244].

Подобные ностальгические сожаления совершенно не грозили скончавшемуся в 2022 году в расцвете творческих сил скульптору Леониду Баранову, о чем исчерпывающе говорит его крупномасштабная репрезентативная композиция «Петя и Леня. Автопортрет в тоге» (1988, 1993, гипс крашенный, собрание семьи художника), где мастер запечатлел рядом с собой старшего сына в детском возрасте (ил. 7). Уважительно отсылая нас к римской портретной скульптуре, наглядным примером которой может служить «Патриций с портретами предков. Статуя Барберини» (конец I в. до н.э., мрамор, Рим, Капитолийские музеи), Баранов в очередной раз доказывает, что мир античных образов — это совершенно родная и хорошо знакомая ему территория.

В этой связи очень точно подметила искусствовед Стелла Базазьянц: «Если есть человек, который категорически не принял миф исхода классического искусства, то это Леня Баранов. Даже, вернее сказать, он его не заметил. И это

понятно, он от рождения заговорен культурой, это его страна с пиками взлетов и равнинами постепенной эволюции. Если бы не было этой страны, ему незачем было жить. Культура в его ощущениях — это не музей воскресного дня, а двадцатичестьчасовой рабочий день» [Книга о Баранове 2004, с. 228]. И далее: «Подчас кажется, что скульптура сильнее творца — она делает то, что она хочет, а это значит, что прошлое врывается в настоящее» [Книга о Баранове 2004, с. 230].

Многослойное и разноплановое творчество Леонида Баранова и его талантливых собратьев по ремеслу отчасти подтверждает умозаключение современного теоретика искусства, не склонного однозначно отождествлять классику и античность: «Классическое, понимаемое, прежде всего, как обращение к образцу, обладает таким имманентным зрением, так и в плане актуализации эстетического опыта. Следствием этого является тот факт, что каждая эпоха, каждый художественный стиль имеют свое классическое воплощение, независимо от формально-содержательных структур, восходящих к античности, как это предполагалось гегелевской систематизацией искусства» [Гор 2010, с. 230–231].

В заключение необходимо подчеркнуть, что устойчивое творческое обращение, в явной или опосредованной форме, к наследию античной пластики неизменно сопутствовало плодотворному развитию русской скульптуры XX века в целом и ее портретного жанра в частности. Эту выразительную тенденцию наглядно подтвердило искусство таких выдающихся московских авторов первой половины XX столетия, как Анна Голубкина, Сергей Коненков, Вера Мухина, Иосиф Чайков. Во второй половине XX века данную линию продолжили и закрепили Владимир Цигаль, Татьяна Соколова, Михаил Переяславец, Дмитрий Тугаринов, Леонид Баранов и другие мастера. При этом стилевое преломление античных тем и образов происходило в широком диапазоне — от модерн-классицизма начала XX столетия до «классицизирующего» модернизма и даже постмодернизма конца прошедшего века. Остается надеяться, что отечественная скульптура и в дальнейшем никогда не перестанет быть глубоко причастной к неуывающему наследию античного искусства, способного существенно обогатить еще не одно поколение талантливых ваятелей.

## Литература

1. Бакушинский 1981 — Бакушинский А.В. Современная русская скульптура // А.В. Бакушинский. Исследования и статьи. М.: Советский художник, 1981. С. 194–213.
2. Воронов 1989 — Воронов Н.В. Вера Мухина. М.: Изобразительное искусство, 1989. 336 с.
3. Ганкина 1985 — Ганкина Э.З. Борис Каплянский. Скульптура. М.: Советский художник, 1985. 120 с.
4. Голубкина 1983 — А.С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М.: Советский художник, 1983. 423 с.
5. Гор 2010 — Гор В. Классическое в неклассическую эпоху. Эстетические аспекты модификации языка изобразительного искусства. М.: «Индрик», 2010. 248 с.
6. Доронина 2008 — Доронина Л.Н. Мастера русской скульптуры XVIII — XX веков. Том II. Скульптура XX века. М.: «Белый город», 2008. 512 с.
7. Клодт 2011 — Клодт Е. Стихотворения. Эссе. 1981–2011. М.: Альмагест, 2011. 284 с.
8. Книга о Баранове 2004 — Книга о скульптуре и скульпторе Леониде Баранове, написанная его друзьями по случаю 60-летия мастера и иллюстрированная им самим. М.: Российская Академия художеств, 2004. 272 с.
9. Коненков 1971 — Коненков С.Т. Мой век. М.: Политиздат, 1971. 368 с.
10. Тугаринов 2015 — Скульптор Тугаринов: Каталог. М.: НО «Издательский центр «Москововедение», 2015. 312 с.
11. Федоров-Давыдов 1927 — Федоров-Давыдов А. Скульптура // Печать и революция. 1917–1927. Книга седьмая. М.: Государственное издательство, 1927. С. 183–201.
12. Шмидт 1989 — Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX — начала XX века. М.: «Искусство», 1989. 302 с.

## References

1. Bakushinsky, A.V. (1981), "Sovremennaya russkaya skulptura" ["Contemporary Russian sculpture"], A.V. Bakushinsky. *Issledovaniya i statyi* [A.V. Bakushinsky. Studies and essays], Sovetsky khudozhnik, Moscow, USSR, pp. 194–213.
2. Voronov, N.V. (1989), *Vera Mukhina, Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moscow, USSR.
3. Gankina, E.Z. (1985), *Boris Kapliansky. Skulptura* [Boris Kapliansky. Sculpture], Sovetsky khudozhnik, Moscow, USSR.
4. Golubkina, A.S. (1983), *Pis'ma. Neskol'ko slov o remesle skulptora. Vospominaniya sovremennikov* [Letters. A few words about the sculptor's craft. Memoirs of contemporaries], Sovetsky khudozhnik, Moscow, USSR.
5. Gor, V. (2010), *Klassicheskoe v neklassicheskuiu epohu. Esteticheskie aspekty modifikatsii yazyka izobrazitel'nogo iskusstva* [The classical in a non-classical epoch. Aesthetic aspects of the modification of the language of visual art], Indrik, Moscow, Russia, 2010.
6. Doronina, L.N. (2008), *Mastera russkoj skulptury XVIII – XX vekov. Tom II. Skulptura XX veka* [Masters of Russian sculpture of the 18th – 20th centuries. Vol. II. Sculpture of the 20th century], Belyi Gorod, Moscow, Russia.
7. Klodt, E. (2011), *Stihotvoreniya. Esse. 1981–2011* [Poems. Essays. 1981–2011], Almagest, Moscow, Russia.
8. Kniga o Baranove (2004), *Kniga o skulptore Leonide Baranove, napisannaya ego druziami po sluchau 60-letia mastera i illiustrirovannaya im samim* [A book on the sculpture and the sculptor Leonid Baranov, written by his friends on the occasion of the Master's 60th birthday and illustrated by the artist himself], Russian Academy of Arts, Moscow, Russia.
9. Konionkov, S.T. (1971), *Moy vek* [My century], Politizdat, Moscow, USSR.
10. Tugarinov, D.N. (2015), *Skulptor Tugarinov: Katalog* [Sculptor Tugarinov. Catalogue], Publishing Center "Moskvovedenie", Moscow, Russia.
11. Fiodorov-Davydov, A. (1927), "Skulptura" ["Sculpture"], *Pechat' i revolyutsiya. 1917–1927. Kniga sed'maya* [Press and Revolution. 1917–1927. Book 7], Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moscow, USSR, pp. 183–201.
12. Shmidt, I.M. (1989), *Russkaya skulptura vtoroy polovini XIX – nachala XX veka* [Russian sculpture of the second half of the 19th – early 20th century], Iskusstvo, Moscow, USSR.

*Информация об авторе*

*Елена В. Грибоносова-Гребнева*, кандидат искусствоведения, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, исторический факультет, Москва, Россия; 119992, Россия, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; [gribonosova-grebneva@yandex.ru](mailto:gribonosova-grebneva@yandex.ru)

*Author Info*

*Elena V. Gribonosova-Grebneva*, Cand. of Sci (Art history), Moscow Lomonosov State University, Department of History, Moscow, Russia; 27-4 Lomonosov Ave., 119992 Moscow, Russia; [gribonosova-grebneva@yandex.ru](mailto:gribonosova-grebneva@yandex.ru)