

RU

## Монумент Победы в г. Москве: величие замысла и проблемы воплощения. От Эрнста Неизвестного к Зурабу Церетели

Котломанов А. О.

**Аннотация.** Цель исследования – обоснование основных этапов в создании монумента Победы на Поклонной горе в Москве, обобщение документальных источников, обращающих внимание на перцептивное восприятие данной темы и ее художественное воплощение в хронологической последовательности. В статье анализируются материалы, связанные с историей памятника, – от ранних дискуссий и конкурсных проектов начала 1960-х гг. до его окончательного воплощения в середине 1990-х гг. Избранный дискурс сориентирован в направлении творчества двух выдающихся скульпторов, в разные годы участвовавших в этом процессе: Эрнста Неизвестного – как одного из создателей относительно раннего проекта монумента, вызвавшего в свое время противоречивые отзывы, и Зураба Церетели – автора и руководителя окончания строительства и художественного оформления мемориального комплекса. Отдельно выделен и период середины 1970-х – 1980-х гг., когда сооружение мемориального ансамбля стало дискуссионной проблемой, что указывало на общие противоречия в монументальном жанре позднесоветского периода. Научная новизна исследования связана с тем, что в нем впервые была выстроена аналитическая перспектива эволюции образно-метафорического решения монумента Победы во взаимосвязи с последовательностью изменения факторов социокультурной актуальности. В результате исследования определено, что созданный в итоге памятник и его архитектурное окружение, во-первых, указывают на общественный консенсус в отношении форм монументализации, во-вторых, обращают внимание на феноменальность (или закономерность) их быстрого и успешного завершения в трудный для страны этап строительства нового государства. Также памятник подтверждает значимость концепции Победы в генезисе вновь обретенной и заново осмысленной национальной истории. Таким образом, центральный монумент Победы в Москве, его художественные и исторически значимые качества аккумулируют широкий спектр характеристик, представляющих потенциальные возможности для исследования современного монументализма.

EN

## The Victory Monument in Moscow: the greatness of the idea and the problems of implementation. From Ernst Neizvestny to Zurab Tsereteli

A. O. Kotlomanov

**Abstract.** The purpose of the study is to substantiate the main stages in the creation of the Victory Monument on Poklonnaya Gora in Moscow, to summarize documentary sources that draw attention to the perceptual comprehension of this topic and its artistic embodiment in chronological order. The article analyzes materials related to the history of the monument, from early discussions and competitive projects in the early 1960s to its final implementation in the mid-1990s. The selected discourse focuses on the work of two outstanding sculptors who participated in this process over the years. Ernst Neizvestny is one of the creators of a relatively early draft of the monument, which caused controversial reviews at the time, and Zurab Tsereteli is the author and supervisor of the completion of the construction and decoration of the memorial complex. The period of the mid-1970s – 1980s is also highlighted, when the construction of the memorial ensemble became a controversial issue, which pointed to common contradictions in the monumental genre of the late Soviet period. The scientific novelty of the study is related to the fact that for the first time an analytical perspective of the evolution of the figurative and metaphorical solution of the Victory Monument was built in connection with the sequence of changes in factors of socio-cultural relevance.

As a result of the study, it was determined that the monument and its architectural environment created as a result, firstly, indicate a public consensus on the forms of monumentalization, and secondly, they draw attention to the phenomenality (or pattern) of their rapid and successful completion during the difficult stage of building a new state for the country. The monument also confirms the importance of the concept of Victory in the genesis of a newfound and reinterpreted national history. Thus, the central Victory Monument in Moscow, its artistic and historically significant qualities accumulate a wide range of characteristics that represent potential opportunities for the study of modern monumentalism.

## Введение

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что оно соответствует одной из значимых проблем искусствознания, связанной с вопросами о форме выражения монументальной идеи в обращении к темам, резонансным для современного общества. В этом отношении стоит напомнить, например, о дискуссии, которая продолжает вестись на Западе применительно к художественным и архитектурным образам памяти Холокоста, где все еще не найдено адекватной формы монументализации. Более того, за рубежом до сих пор обсуждается вопрос о принципиальном отказе от известных способов увековечения в пользу неких временных, даже «перформативных» вариантов ради того, чтобы живая память не подменялась монументальным пафосом. В нашей ситуации такой актуальной исторической темой остается память о Великой Отечественной войне, монументы и мемориалы которой продолжают создаваться в России и в дружественных странах бывшего Советского Союза.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- уточнить последовательность создания монумента Победы, акцентируя конкурсные проекты, привлекавшие внимание общественности;
- выделить свидетельства перцептивного восприятия и критической реакции, указывающие на сложности в процессе создания монумента;
- сформулировать творческую роль Эрнста Неизвестного и Зураба Церетели для начальной и завершающей стадий создания монумента Победы.

В исследовании применялись следующие методы: дескриптивный (для систематизации и обобщения источников документальной и перцептивной информации); компаративный (для сравнения проектов разных авторов); стилистический и иконологический (для определения художественных качеств исследуемых произведений в контексте эволюции отечественной культуры и мотивации их формообразования).

Материалом для исследования стали проектные визуализации эскизов монумента Победы, связанные с творчеством различных советских скульпторов и архитекторов, документальные источники (<https://www.prlib.ru>; <https://docs.historyrussia.org>), а также публикации в прессе 1960-1980-х гг., дающие представление о сложности и противоречивости восприятия темы и образа Победы в художественной среде и в обществе в целом. Особенно показательны критические отзывы, оставленные во время конкурсных выставок конца 1980-х гг., а также отдельные заявления в прессе относительно мотивации и возможности увековечения Победы с сохранением стилистики советского монументального пафоса, характеризовавшего проекты прежних лет:

- Бондарь В. В., Еремеева А. Н., Маркова О. Н., Юренева Т. Ю. Государственная монументальная политика: опыт, противоречия, перспективы. М.: Институт Наследия, 2022.
- Иванова Н. Памятник Победы – победа или поражение? // Декоративное искусство СССР. 1990. № 5.
- Кавтарадзе С. Памятник Победы: достойны ли мы его установить? // Архитектура и строительство Москвы. 1989. № 3.
- Конкурсный проект памятника Победы // Архитектура и строительство Ленинграда. 1960. № 8.
- Надеждин Б. В тупике предвзятости // Архитектура и строительство Москвы. 1989. № 9.
- Памятник Победы: история сооружения Мемориального комплекса Победы на Поклонной горе в Москве: сборник документов 1943-1991 гг. М.: Комитет по телекоммуникациям и средствам массовой информации Правительства Москвы, 2004.
- Проект памятника Победы в Москве [изобразительный материал] // Творчество. 1985. № 5.
- Проекты памятника Победы в Москве // Декоративное искусство СССР. 1980. № 7.
- Судьба памятника // Труд. 1989. 17 сентября.
- Уткин М. Накануне выбора? // Архитектура и строительство Москвы. 1989. № 9.
- Халтурин А. Новые скульптурные памятники // Искусство. 1960. № 11.
- Шугайкина А. Памятник Победы: решение жюри конкурса // Вечерняя Москва. 1988. 10 июня.

Теоретическую базу исследования составили отечественные и зарубежные труды по общим вопросам скульптуры XX в., проблематике современного монумента и публич-арта (Турчин, 1982; Полякова, 1982; Widrich, 2014); работы по отдельным аспектам советского монументального искусства применительно к теме Великой Отечественной войны (Ignatieff, 1984; Tumarkin, 1993; Schleifman, 2001; Oustanova-Stjépanovic, 2023).

Практическая значимость исследования состоит в возможности дополнения традиционной методологии отечественного монументального искусства актуальными аспектами проблематики увековечения общественно значимых исторических событий. Опыт комплексного анализа эволюции создания монумента Победы может быть использован при разработке образовательных курсов по истории отечественного искусства и культуры, при написании статей и научных монографий соответствующей направленности.

## Обсуждение и результаты

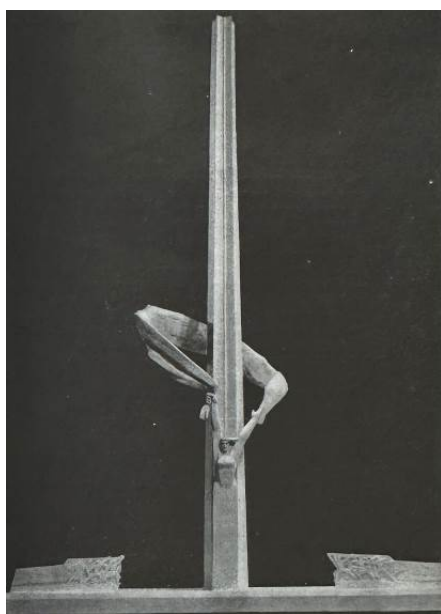
Монумент Победы в одноименном парке на Поклонной горе в г. Москве представляет собой образец синтеза искусств, художественных и архитектурных форм, олицетворение единства творческих сил и воплощение связи времен и поколений. Продолжительность его проектирования, строительства и художественного оформления заняла в общей сложности около пятидесяти лет – с 1940-х гг. по 1995 г., – что в целом характеризует сложную ситуацию с проблематикой монументализации в СССР и в современной России.

Мемориал находится близ Кутузовского проспекта неподалеку от музея-панорамы «Бородинская битва» (открыт в 1962 г.) и Триумфальной арки в память о победе над Наполеоном (воссоздана в 1968 г.) (Одноралов, Якирина, 1960). Первые предложения о создании в Москве памятника героям Великой Отечественной войны относятся к 1942-1943 гг., однако закладной камень на Поклонной горе появился только в 1958 г., после чего был объявлен всесоюзный конкурс, по результатам которого (1963 г.) исполнение заказа возлагалось на скульптора Е. В. Вучетича. Но в те же годы он уже начал работу над мемориалом Героям Сталинградской битвы (Palmer, 2009) и у него уже не было сил одновременно руководить аналогичным проектом в Москве.

Приведенные здесь факты могут получить несколько иную трактовку, если доверять источникам, связанным с творческой биографией скульптора Э. И. Неизвестного (Berger, 1969; Leong, 2002; Неизвестный, 1992; Матафонова, 2013), который также участвовал в конкурсе конца 1950-х – начала 1960-х гг.:

«Потерпела фиаско и затея со всесоюзным конкурсом на монумент Победы на Поклонной горе под Москвой. В конкурсе участвовали крупнейшие официальные художники, в том числе и Евгений Вучетич. Неизвестного пригласили как скульптора две группы архитекторов, и обе победили. И на этот раз академики начали контрнаступление. Правда, ничего не изменилось: первую премию решили не присуждать, а вторую отдали архитекторам, с которыми работал Неизвестный» (Матафонова, 2013, с. 90); «...Последовала травля молодого соперника. Было объявлено об оживлении в советском искусстве так называемых формалистов. Монумент Победы тоже тогда не поставили. Однако Вучетич получил заказ на возведение мемориального комплекса в Сталинграде, в котором использовал ряд идей [Неизвестного] – фигура Родины-матери, озеро слез, руины...» (Матафонова, 2013, с. 91).

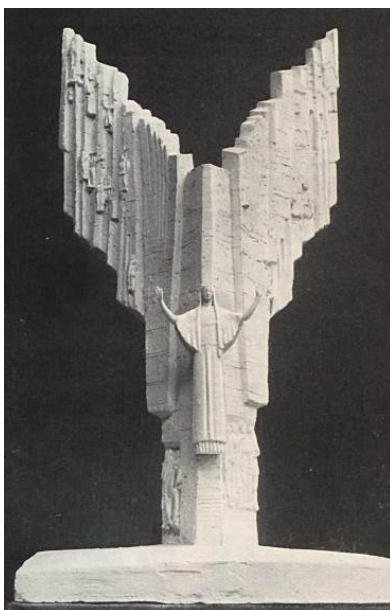
Вопрос риторический – можно ли доверять этим фактам, которые за давностью лет проверить уже не представляется возможным. Впрочем, то, что участие Неизвестного в данном конкурсе было замечено публикой и критикой, доказывается хотя бы тем, что его работа (в составе творческой группы) была единственным проектом монумента Победы, выделенным в обзоре журнала «Искусство» 1960 г. (Иллюстрация 1). Можно понять и то, насколько противоречивым было восприятие этого эскиза. Так, в журнале приводятся слова скульптора, высказанные на общественном обсуждении проектов (18 января 1960 г.): «В первую очередь монументальное искусство отличает гиперболизм. Монумент не говорит “рука”, а говорит “ручища”, он не говорит “горе”, а говорит “горе-горькое»» (Цит. по: Халтурин, 1960, с. 20). Вслед за этим следует язвительный комментарий автора публикации: «Действительно, в его [Неизвестного] статуе “Победа Родины” имеют место и ручищи, и оглушающий крик, и жест предельной экспрессии. Однако нет Родины – нашей советской Родины. Нет Победы – Победы самого светлого, прогрессивного начала над самым темным, реакционным в истории человечества» (Халтурин, 1960, с. 20).



**Иллюстрация 1.** Скульпторы Эрнст Неизвестный, Федор Фивейский, архитекторы Всеволод Воскресенский, Георгий Лебедев, Андрей Самсонов. Центральная часть проекта памятника Победы для Москвы. 1959. Гипс.  
Источник: Халтурин, 1960, с. 21

Спустя многие годы после «общественного обсуждения» 1960 г. значимость участия Неизвестного в данном конкурсе уже не подвергается сомнению. Он – прославленный скульптор, ветеран войны, кавалер ордена Красной Звезды – действительно имел право воплотить в жизнь свое понимание монумента Победы. Это сделать ему удалось, скорее, в своем индивидуальном творчестве, начиная с произведений, представленных в 1962 г. на коллективной выставке в московском Манеже (к 30-летию Московского отделения Союза художников): «...Мои работы назывались “Война это”. Я воспринимал войну не как парад победы, а как трагическое, противоречивое и противоестественное человеку явление. <...> Часть человека превращалась в машину, в железо, которое олицетворяло войну, которое входило в плоть, как боль» (Неизвестный, 1992, с. 108).

Хотя Неизвестному не удалось в 1960-е гг. создать произведение, которое бы отображало в свойственном ему колоссальном масштабе сложную взаимосвязь трагических и триумфальных явлений Великой Отечественной войны и Победы, впоследствии он стал автором одного из знаковых монументов 1990-х гг. – «Маски Скорби» в Магадане (1996) – памятника жертвам политических репрессий, который был открыт сразу после празднования 50-летия Победы, когда в Москве было завершено воздвижение монумента на Поклонной горе под авторством Зураба Церетели.



**Иллюстрация 2.** Скульптор Вячеслав Клыков, архитекторы Роман Семерджиев, Вячеслав Снегирев, Вадим Гудков. Конкурсный проект памятника Победы для Москвы. 1979. Гипс. Источник: Проекты памятника Победы в Москве, 1980, с. 21

Заметим также, что центральный образ проекта Неизвестного – фигура Родины-матери с взметнувшимися вверх руками – получил новое развитие в одном из конкурсных проектов конца 1970-х гг. Главный автор данного проекта – скульптор В. М. Клыков – ассоциировал образ Родины с иконографией Оранты, что привнесло в тему Победы высокое духовное звучание (Иллюстрация 2).

В 1970-1980-е гг. подготовка к строительству будущего монумента Победы в Москве продолжалась: проводились новые конкурсы, утверждались проекты, выходили постановления по их реализации... Но за все эти годы так и не было найдено самого важного – а именно окончательного художественного решения этого ансамбля, который бы воспринимался как главный национальный памятник.

В 1975 г. к 30-летию Победы был объявлен новый конкурс на проект монумента, победителями которого стали скульптор Н. В. Томский (в то время президент Академии художеств СССР), а также архитекторы Л. Г. Голубовский и А. Р. Корабельников и художник-монументалист Ю. К. Королев. На территории парка Победы было предложено построить грандиозный Музей Великой Отечественной войны с Залом Славы и Залом Памяти.

В 1984 г. получил одобрение проект архитектора А. Т. Полянского и группы скульпторов (О. С. Кирюхин, Ю. Л. Чернов и др.), представлявший собой комплекс Музея Победы с площадью, где должен быть установлен монумент с колоссальными фигурами красноармейцев, держащими Знамя Победы с изображенным на нем профилем В. И. Ленина (Иллюстрация 3): «Принятый наконец к осуществлению вариант, прозванный в народе “свернутым знаменем победы”, не сходил со страниц печати всей страны» (Уткин, 1990, с. 14).

В середине 1980-х гг. на Поклонной горе началось строительство музея, однако проект монумента Победы вновь не был реализован из-за разногласий между авторами и по причине критической реакции со стороны ветеранов и равнодушной общественности. Следующий этап в истории создания центрального монумента Победы наступил в перестроечное время, когда в 1986 г. на встрече молодых архитекторов Москвы с руководством столицы Б. Н. Ельцин (тогда первый секретарь московского городского комитета Коммунистической партии Советского Союза) выяснил, что прежний проект мемориала «никуда не годится» (Уткин, 1990, с. 14). Тогда же был объявлен и новый всесоюзный открытый конкурс на архитектурно-художественное решение

монумента Победы, однако это соревнование, как вскоре выяснилось, превратилось в «бесславный марафон с постоянно ускользающей финишной чертой» (Уткин, 1990, с. 14).



**Иллюстрация 3.** *Скульпторы Олег Кирюхин, Юрий Чернов, архитектор Анатолий Полянский. Эскиз центрального памятника Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. на Поклонной горе в Москве. 1984. Источник: Творчество. 1985. № 5*

Результаты первого этапа конкурса (весна 1987 г.) были аннулированы, видимо, слишком жесткие условия сковали творческую фантазию конкурсантов. Затем программу соревнования откорректировали, оно теперь должно было проходить в два тура, чтобы сначала отобрать десять самых интересных работ, а потом уже из них наилучшую. В начале 1988 г. из пяти сотен проектов, собранных на выставке в московском Манеже, жюри назвало первую десятку. Практически все авторы (многие из них принимали участие в первом этапе, прошедшем годом ранее) были молоды и малоизвестны, вследствие чего интерес к дальнейшей судьбе конкурса заметно снижался. К тому же с точки зрения образного решения ни один из представленных на конкурс проектов не дал удовлетворительного результата. Поскольку авторы проектов предлагали различные локации для монумента (Поклонная гора, Красная площадь, Боровицкая и Манежная площади), то, по мнению жюри, труднейшую задачу увековечения исторической эпопеи Великой Отечественной войны следовало решать координированно. Так, в случае утверждения проекта, рассчитанного на размещение в историческом центре Москвы, его следовало бы реализовывать как выразительный и сомасштабный человеку и городской среде символический монумент; на Поклонной горе наиболее очевидным вариантом был бы мемориально-исторический пространственный ансамбль, увековечивающий память о Великой Отечественной войне в сложном синтезе архитектурных и художественных форм.

Следующий тур конкурса прошел в начале 1989 г. на фоне полупустого Манежа, несостоявшегося общественного обсуждения, равнодушия со стороны московских художников и архитекторов... Впрочем, две работы были рекомендованы для дальнейшей разработки. Авторами первой из них были скульптор В. М. Клыкков, архитекторы Р. И. Семерджиев и др. (в 1995 г. этот замысел был реализован в мемориальном комплексе на Прокhorовском поле в Белгородской области); второй отмеченный жюри проект был представлен коллективом Московского архитектурного института.

Поэтапная процедура конкурса сформировала концепцию мемориального ансамбля, согласно которой сам по себе монумент – скульптура или обелиск – уступал свое центральное значение некоему архитектурному сооружению (украшенная скульптурным декором звонница или составленный из гигантских арок Храм Славы) (Иллюстрация 4), которое, в свою очередь, должно быть включено в единый ансамбль с уже почти построенным Музеем Победы – Центральным музеем Великой Отечественной войны (арх. А. Т. Полянский).

В 1989 г. журнал «Декоративное искусство СССР» писал о втором этапе конкурса: «Мнение специалистов – критиков, искусствоведов – не было высказано. Тем не менее жюри сделало свой выбор. Чем оно руководствовалось при отборе двух (из одиннадцати) проектов? Каким числом голосов они прошли? Какие критерии стали определяющими? Это осталось неизвестным. Организаторы конкурса, действуя по старинке, не сочли нужным посвящать общественность в эти вопросы. Гласность, как видим, не коснулась области монументальной практики» (Якимович, 1989, с. 10).

Впрочем, профессиональная критическая реакция все же была, – в том же журнале был опубликован текст А. К. Якимовича, где он говорил о конкурсных проектах будущего монумента Победы, размышляя также о феномене «философии триумфа» в советской идеологии: «Первоначальная программа, идейное задание конкурса, сохранившее силу в качестве основополагающего документа до сих пор, говорит о необходимости увековечить

в бронзе и мраморе идею “триумфа народа”, его героизм и доблесть. Все позитивные, утвердительные члены этой формулы, то есть героизм, победа, триумф, являются главными, или абсолютными. Тезисы о страданиях и жертвах, мелькающие в программе, нужны ее авторам, чтобы подкреплять и освещать основные выводы» (1989, с. 12). Таким образом, «перед нами – официальная философия определенного рода, которая... стремится прежде всего сохранить концепцию триумфальности советского общества – в тех самых условиях, когда история все более раскрывается перед обществом в иных, более сложных и противоречивых измерениях» (Якимович, 1989, с. 15).



**Иллюстрация 4.** Конкурсный проект монумента Победы в Москве.

*Разработан группой выпускников и преподавателей Московского архитектурного института (Татьяна Некрасова, Игорь Метелев и др.). 1989.*

*Источник: Уткин М. Накануне выбора? // Архитектура и строительство Москвы. 1989. № 9. С. 11*

Из комментария редакции журнала «Декоративное искусство СССР» к критическим размышлениям Якимовича следовало, что, хотя не со всеми аргументами автора можно согласиться, «перед нами пример инерции прежних пропагандистских стереотипов, а не сознательные попытки внедрения тоталитаристских идей прошлого», но все-таки «программа конкурса и следующие его условиям проекты дают основания для подобных размышлений» (1989, с. 18).

Прошедший в конце 1989 г. третий тур конкурса не привел к какому-либо определенному итогу, после чего в журнале «Архитектура и строительство Москвы» был опубликован неутешительный комментарий, характеризующий тогдашнюю ситуацию с увековечиванием Победы в целом: «Все дальше уходит в прошлое весна сорок пятого, и все яснее становится – нет в нашей новейшей истории события более важного и бесспорного, чем Великая Победа. Немыслимыми жертвами, предельным напряжением сил, вопреки всем и всему народ сокрушил мощнейшую машину фашистского нашествия, спас себя и мир от уничтожения и рабства. Чем же полвека спустя отмечена память об этом подвиге? А ничем. Нет в стране общенационального памятника Победы. Нет даже представления о том, каким он должен быть, – несмотря на давнюю историю поисков его образа» (Уткин, 1990, с. 14).

В сентябре 1989 г. в газете «Труд» на вопрос читателя о строительстве на Поклонной горе редакция отвечала: «В Главмосархитектуре сообщили, что... после принятия окончательного варианта [проекта] памятник предлагается воздвигнуть или на Поклонной горе, на которой, как известно, Наполеон ждал ключей от Москвы, да не дождался, или на площади им. 50-летия Октября (она более известна как Манежная). Решать этот вопрос будет жюри. Пока же на Поклонной горе идет строительство музея Великой Отечественной войны и парка Победы, первую очередь которого планируется сдать к 9 мая 1990 года» (Судьба памятника, 1989, с. 4). Прошло около пяти лет, и на Поклонной горе, и на Манежной площади выросли невиданные и немислимые ранее бронзовые структуры, увенчанные скульптурными образами Георгия Победоносца – покровителя русского воинства и покровителя города Москвы (Иллюстрация 5). Главным автором этих художественно-архитектурных ансамблей стал Зураб Церетели, знаковая фигура в новейшей истории нашей культуры (Woodburn, 2012, р. 281).

То, что Церетели завершил то, что до него не удавалось никому из советских деятелей, заслуживает особого внимания, – характерно, что в комментариях о его творчестве, произнесенных с комплиментарной позиции, художника сравнивают с мастерами эпохи Возрождения: «Поистине ренессансный размах его личности, тяготение к грандиозным проектам и свершениям, осуществляемый им синтез искусств, свободный полет фантазии, помноженный на невероятную трудоспособность, – словом, все, что характеризует незаурядную личность и творчество Зураба Церетели, ставит его в один ряд с выдающимися деятелями нашей эпохи» (Голстой, 2006, с. 13).

Титанические усилия, сравнимые с теми, что нам известны по легендарным сюжетам из истории мирового искусства, – но почему именно в это время? Есть ли логическое объяснение такому стечению обстоятельств?

Объяснение может быть связано с тем, что этот ансамбль как бы преобразился в своей семантике и как-то вдруг его сооружение стало восприниматься как романтика подвига, как священное деяние, свершение. Нечто подобное происходило в конце 1990-х – начале 2000-х гг. в ходе воссоздания Храма Христа Спасителя, который был отстроен и полностью украшен в рекордно короткие сроки (опять же под руководством Церетели).

Заметное место в ансамбле парка Победы на Поклонной горе заняла церковь святого великомученика Георгия Победоносца, скульптурный образ которого был также установлен в центральной части колоссального монумента: «На крутом повороте российской истории обесценились прежние образы, созвучные идеям коммунизма. Что осталось? Образы вечные, прежде запретные, российские, античные, христианские. Зураб Церетели, назначенный главным художником ансамбля Поклонной горы, вернул образы Христа, святого Георгия Победоносца, Nike, вестников Славы» (Колодный, 2009, с. 26).



**Иллюстрация 5.** Скульптор Зураб Церетели, архитекторы Леонид Вавакин, Владимир Будаев. Монумент Победы (фрагмент). 1995. Бронза, гранит. Парк Победы, Поклонная гора, Москва.  
Источник: <https://www.mospromstroy.com/poklonnaya/>

Композиция монумента, представляющего собой обелиск в форме штыка, в целом напоминает тот вариант проекта памятника, который был в свое время предложен Эрнстом Неизвестным, однако в исполнении Церетели он приобрел новое триумфальное значение: «Этот своеобразный ретроспективизм отсылает к светлой и радостной атмосфере, ощущению Победы, которые господствовали тогда в Советском Союзе, несмотря на все трудности, лишения и репрессии. Можно спорить о плодотворности такого художественного решения, но его обоснованность не вызывает сомнений» (Гамлицкий, 2005, с. 3). Если вспомнить размышления А. К. Якимовича о «философии триумфа», то можно сделать вывод о том, как быстро сменяются идеологические ориентиры и как стремительно прежние стереотипы могут возрождаться вновь.

К сожалению, неоднозначная репутация Церетели – многолетнего президента Российской Академии художеств – оказала влияние на то, что его главные работы, включая также и монумент Победы, стали «фигурами умолчания» в профессиональной среде, где как-то не принято их объективно анализировать с точки зрения художественно-эстетической оценки. В то же время представленная в данном памятнике сложная взаимосвязь символических образов монументального пафоса зачастую трактовалась в контексте политической конъюнктуры: «...экскурс в историю создания Парка Победы демонстрирует, как борьба властных элит за символический капитал и возможность определять политику памяти – воздвигать те или иные монументы, навязывать свое видение исторических событий – способствовала тому, что память о войне репрезентируется сегодня посредством образов, отражающих представления этих элит» (Ваньке, 2015, с. 205).

Чтобы по-настоящему объективно осмыслить подвиг сооружения монумента Победы, должны пройти годы, когда наше эмоциональное восприятие уступит место объективной исторической и эстетической оценке. И тогда, возможно, будущие историки и искусствоведы будут уверенно и осознанно говорить об эпохе нового российского Возрождения, когда религиозные символы вступили в синтез – или «симфонию» – с символами государственными. И когда – в тяжелейшие 1990-е годы – в нашей стране развилось представление о Победе как о мистическом подвиге.

Удивительно то, в какие короткие сроки монумент на Поклонной горе в Москве прошел окончательное утверждение, был полностью отстроен и украшен в те годы, которые принято именовать «лихими девяностыми». Все это, как и исследование феномена творчества выдающихся художников – скульпторов, упомянутых в данной статье, – будет еще долгие годы осмысливаться в нашем отечественном искусствознании.

## Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. В истории монумента Победы в Москве выделяются три основных этапа, которые в целом характеризуют ситуацию с развитием монументального искусства и его идейной мотивацией в СССР и современной России от периода «оттепели» до конца столетия. Последовательность создания мемориально-исторического ансамбля на Поклонной горе и его архитектурно-художественной доминанты определяется следующими стадиями – начальная (генезис монумента: конец 1950-х – начало 1960-х гг.); средняя (годы инерции: середина 1960-х – 1980-е); завершающая (возрождение монументальной идеи: 1990-е гг.). Эта эволюционная схема не включает в себя время «предыстории» монумента Победы, а также новейший период развития Парка Победы в Москве, что может быть предметом для отдельного специализированного рассмотрения.

Значительная часть исследуемого материала представляет собой примеры перцептивного восприятия и критической реакции, сопутствовавшие эволюции монумента Победы на всех трех основных стадиях истории его создания. В этом отношении особенный интерес представляет период середины 1960-х – 1980-х гг., состоявший из череды сменявших друг друга конкурсных проектов и закончившийся безрезультатной дискуссией, суть которой заключалась в поиске общественного консенсуса относительно формы увековечения Победы.

Начальная и завершающая стадии данного творческого процесса отмечены именами выдающихся и в то же время противоречивых деятелей нашей художественной культуры – Эрнста Неизвестного и Зураба Церетели. Э. И. Неизвестный, стремясь к воплощению масштаба трагического пафоса, предложил в конкурсном проекте монумента Победы композицию, ориентированную на центральную символическо-метафорическую форму штыка. З. К. Церетели смог, спустя три десятка лет, реализовать этот замысел, привнес в него также и религиозный смысл. Таким образом, проектная эволюция монумента обрела окончательное завершение именно в то время, когда образы монументального искусства получили новую, сакральную семантику.

В качестве перспектив дальнейшего исследования нами предполагается более подробно проанализировать отображение в монументальных символах Победы образов Памяти и Триумфа в их актуальной взаимосвязи.

## Источники | References

1. Ваньке А. В. Ландшафты памяти. Парк Победы на Поклонной горе в Москве // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2015. № 3.
2. Гамлицкий А. В. Комплекс памятных стел на Поклонной горе // ДИ – Диалог искусств. 2005. № 3.
3. Колодный Л. Е. Зураб Церетели. М.: Белый город, 2009.
4. Матафонова Ю. К. Эрнст Неизвестный. Екатеринбург: Изд. дом «Сократ», 2013.
5. Неизвестный Э. И. Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии / сост. А. Леонг. М.: Изд. группа «Прогресс-Литера», 1992.
6. Одноралов Н., Якирина Т. Восстановление Триумфальной арки в Москве // Декоративное искусство СССР. 1960. № 12.
7. Полякова Н. И. Скульптура и пространство: проблема соотношения объема и пространственной среды. М.: Советский художник, 1982.
8. Толстой В. П. Монументальные работы Зураба Церетели // ДИ – Диалог искусств. 2006. № 1.
9. Турчин В. С. Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М.: Советский художник, 1982.
10. Уткин М. Реквием по... Конкурс на памятник Победы – уроки поражения // Архитектура и строительство Москвы. 1990. № 5.
11. Якимович А. К. Памятник Победы: философия триумфа // Декоративное искусство СССР. 1989. № 6.
12. Berger J. Art and revolution: Ernst Neizvestny and the role of the artist in the U.S.S.R. N. Y.: Pantheon Books, 1969.
13. Ignatieff M. Soviet War Memorials // History Workshop. 1984. № 17. <https://doi.org/10.1093/hwj/17.1.157>
14. Leong A. Centaur: the life and art of Ernst Neizvestny. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.
15. Oustinova-Stjepanovic G. Monumental Names: Archival Aesthetics and the Conjunction of History in Moscow. N. Y.: Routledge, 2023.
16. Palmer S. W. How memory was made: The construction of the Memorial to the Heroes of the Battle of Stalingrad // The Russian review. 2009. Vol. 68. № 3. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9434.2009.00530.x>
17. Schleifman N. Moscow's Victory Park: A monumental change // History & Memory. 2001. Vol. 13. № 2. <https://doi.org/10.2979/his.2001.13.2.5>
18. Tumarkin N. Story of a War Memorial // World War 2 and the Soviet people / eds. J. Garrard, C. Garrard. N. Y.: St. Martin's Press, 1993. [https://doi.org/10.1007/978-1-349-22796-9\\_7](https://doi.org/10.1007/978-1-349-22796-9_7)
19. Widrich M. Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art. Manchester: Manchester University Press, 2014.
20. Woodburn S. M. Strategic Monuments: Zurab Tsereteli's gift sculptures to the United States in the eras of Détente, Perestroika, and Anti-Terrorism, 1979-2006 // Experiment. 2012. № 18. <https://doi.org/10.1163/221173012X643134>

**Информация об авторах | Author information****RU****Котломанов Александр Олегович<sup>1</sup>**, к. иск.<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица**EN****Alexander Olegovich Kotlomanov<sup>1</sup>**, PhD<sup>1</sup> St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design<sup>1</sup> [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 23.05.2025; опубликовано online (published online): 25.06.2025.

**Ключевые слова (keywords):** Монумент Победы в Москве; Эрнст Неизвестный; Зураб Церетели; советская скульптура; российская скульптура; монументальное искусство; монументальная скульптура; Victory Monument in Moscow; Ernst Neizvestny; Zurab Tsereteli; Soviet sculpture; Russian sculpture; monumental art; monumental sculpture.