

## Лицо как исток метаморфоз скульптурного образа.

И.С. Седова

Тема лица в скульптуре, прежде всего, связана с жанром портрета. В русском искусстве есть несколько мастеров, в творчестве которых портрет занимал особое место, став одной из основных линий в формировании авторского почерка, достаточно назвать имена Ф.И. Шубина, А.С.Голубкиной, И.Д. Шадра. Однако связывать тему лица в скульптуре только с портретным изображением человека было бы неверно и односторонне. Лицо притягивает и отталкивает скульпторов одновременно, оно интересно своей каждый раз меняющейся пластикой, возможностью соединить лицо как с сугубо личным, доведя внутреннюю характеристику модели до откровения душевной и духовной обнаженности, так и сделать его признаком полной обезличенности. Этот парадокс возможен именно в таком виде искусства как скульптура, поскольку основным методом и способом ее выражения является чистая пластика. А значит, возможны смещения акцентов и как в сторону выделения значимости лица, так и в сторону нивелирования его персональности.

Есть и более сложные варианты работы скульпторов с лицом, где оно служит необходимым «инструментом» в создании метафоры или символического раскрытия образа. Именно с таким вариантом мы сталкиваемся в творчестве уже упомянутого нами скульптора, стоявшего у истоков Московской скульптурной школы, одного из ярчайших портретистов своей эпохи Анны Семеновны Голубкиной.



А.С. Голубкина у своих работ: «Старость», «Э.-Ж. Бальбиани», «Женский портрет». Париж, 1898

Однако в данной работе нам хотелось бы остановиться на тех работах автора, которые не являются портретными, но так же складываются в определенную образную линию, пронизывающую практически все ее творчество. Хотя некоторые из скульптур, предположительно, имеют в своей основе внешнее сходство с конкретными персонажами, тем не менее, главная идея этих произведений далека от конкретики, и вмещает в себя скрытые закодированные смыслы. К такого рода работам мы относим скульптуры так называемой мифологической серии, где А. Голубкина обращается к образам природы.

Родившаяся в небольшом провинциальном городе Зарайске (бывшая Рязанская губерния), Анна Голубкина с детства вместе с матерью трудилась на земле. С детства Аня «впитывала» мир сказки и народной мудрости, тесно связывая его в своих фантазиях с окружающей природой, среди которой росла. Оттого обыденное и сакральное не имело для Голубкиной чёткого разделения, как, например, для человека индустриализированного общества или просто воспитанного в городской среде. Она войдёт в это общество позже, перебравшись в городское пространство лишь в 25 лет<sup>1</sup>. Соответственно, в какой-то мере синкретическое восприятие окружающей действительности создавало благодатную почву для формирования у Голубкиной особого рода мифологического мышления. И, что очень важно, было для неё абсолютно естественным, слитым с её человеческой сущностью, о чём пишет в своей монографии «Скульптор Анна Голубкина» О. Калугина: «...многочисленные свидетельства не только близких скульптора, но и художников-современников Голубкиной убеждают в глубокой укоренённости мифопоэтических образов в её сознании. <...> не только умозрительно, но и по самому своему мироощущению Анна Голубкина обладала способностью осмысливать мир в мифологических категориях. Более того, именно эта способность позволяла ей достигнуть такого полноценного звучания образов скульптуры» (Калугина, 2006, с.106).

Формированию мифологического мировидения Голубкиной способствовал и тот факт, что, несмотря на тысячелетнее существование православного христианства на Руси как государственной религии, языческие воззрения ещё жили в народе, вплоть до начала XX века, проявляясь, в том числе, русском фольклоре. Сохраняясь в сказках и преданиях, которые скульптор так любила, отголоски языческих верований органично встраивались в художественный образный строй Голубкиной. Именно этот факт, как нам представляется, стал причиной, по которой скульптор воспринимала природу как своё, чувствовала её, словно близкого себе человека, одушевляла ее и видела в ней образы для своих будущих работ.

Мы не ставили здесь задачи придерживаться хронологического порядка при анализе созданных мастером скульптур мифологической тематики. Остановимся лишь на самых, на наш взгляд, показательных в плане раскрытия основной проблемы данной статьи. Характерная особенность, объединяющая эти скульптуры – их антропоморфность, то есть у них у всех есть ЛИЦО, а порой и не одно. Пожалуй, самым ярким примером может служить в этом отношении работа «Земля» (1904. Бюст. Гипс тонированный. 68x98x53. Инв. МГ СК-201). Как известно из воспоминаний Л.А. Губиной<sup>2</sup>, Голубкина однажды произнесла такие слова: «...чтобы увидеть настоящее *лицо земли*<sup>3</sup>, надо выйти в открытое поле, когда солнце уже закатилось, на горизонте виден только зеленоватый холодный свет, а земля уже вся

темная, широкая» (Голубкина, 1983, с.147). Интересно наблюдать, как Голубкина шла к созданию образа Земли, анализируя эскизы скульптора в гипсе к этой работе. Характерно, что она искала именно лицо, делая его, то более похожим на человеческое, минимизируя при этом количество неперсонифицированной природной массы; то придавая лицу символические черты, сближающие произведения с образами первобытных существ. Не наделяя собственно портретными чертами свою «Землю», Голубкина одновременно создаёт ее портрет, используя одну из основных форм, употребляемых в этом жанре, а именно – бюст с руками или полуфигуру.



А.С. Голубкина. «Земля». 1904, гипс.

К похожему приему скульптор прибегает в композициях «Лужица» (1908. Композиция. Бронза. 43x29x26. Инв. МГ СК-32), «Кустики» (1908г. Группа. Гипс тонированный. 57x50x33. Инв. МГ СК-129), вазе «Туман» (около 1899г. Гипс. 58x35x32. Инв. МГ СК-81), статуе «Березка» (1927. Бронза. В. 99. Инв. МГ СК-51), где каждая из названных природных субстанций «одушевляется», будучи наделена «получеловечьим» обликом. Вместо рук или ног у человекоподобных существ появляются копытца («Кустики»), у козленка и свернувшейся клубком змееподобной твари вдруг обнаруживаются абсолютно человеческие лица с довольно проникновенным выражением («Лужица»). В вазе «Туман» вообще, кроме лиц и клубящейся фактуры, призванной символизировать воздушную субстанцию, нет даже намека на какое бы то ни было выражение телесности.



А.С. Голубкина. «Кустики».

1908, гипс



А.С. Голубкина. «Лужица».

1908, бронза



А.С. Голубкина. Ваза «Туман». Ок.1899, гипс

«Березка», олицетворяющая собой образ юной девушки, обладает изначально чисто природной ипостасью, так как ноги ее вросли в землю, соединившись с ней незримыми узлами, что окончательно оформлено в незавершенном варианте фигуры из цельного деревянного блока (ГРМ) в полторы натур. Возникший образ воспринимается уже не просто как юная дева, а как свершившееся чудо превращения дерева в девушку с ликом чистоты и целомудрия. В этой работе, подобно вышеописанному бюсту «Земля», Голубкина ищет *лицо* своего непростого и не совсем конкретного персонажа. Екатерина Цубербиллер<sup>4</sup> вспоминает: «Помню, как она [А.С. Голубкина – И.С.] рассказывала, что ей долго не

удавалось найти натуру, которая бы дала возможность воплотить ее замысел. Наконец, с фигурой справилась, но *лицо*<sup>5</sup> ей никак не дается» (Голубкина, 1983, с.371).



А.С. Голубкина. «Берёзка». 1927, бронза

Интересна и неоднозначна история возникновения и становления образа, лёгшего в основу работы «Кочка»<sup>6</sup>. В воспоминаниях Любови Андреевны Губиной, подруги Анны Семеновны, есть рассказ о легенде, на которую, как она утверждает, и сделана эта скульптура (скульптуры): «Есть в Рязанской губернии такое сказание, что души умерших некрещеных детей бродят в мире бесприютные, их не принимает ни ад, ни рай» (Голубкина, 1983, с.146). В воспоминаниях же племянницы Голубкиной, Веры Николаевны, мы находим свидетельство о реальном событии, которое послужило основой композиции «Кочки». Это случай в бане, когда Вера с сестрой, будучи совсем маленькими, сидели намыленные на полке и тёрли кулачками глаза, а Анна Семеновна стояла рядом и смотрела на них. Эта поза, по словам Веры Николаевны, и была воспроизведена впоследствии Голубкиной в композиции вазы «Кочка» (Голубкина, 1983, с.267).



А.С. Голубкина. Горельеф «Кочка».  
1904, гипс.



А.С. Голубкина. Ваза «Кочка».  
1904, бронза.

Возникает сложная дилемма для исследователя, заключающаяся в том, насколько портретна эта работа, имеющая название, явно апеллирующее к мифологическому мировосприятию художника. О.В. Калугина, указывает на несомненное портретное сходство одного из персонажей «Кочки» с Санчетой – Александрой Николаевной Голубкиной, племянницей Анны Семеновны. Однако исследователь не сводит возникновение такого рода работ исключительно к прозе подсмотренного бытового эпизода. Речь здесь идет о сложности становления образа внутри сознания самого художника: «...Без сложной личностной переработки скульптором в своем творческом сознании повседневных впечатлений, накоплений памяти и собственных переживаний такие работы, безусловно, не могли бы появиться на свет» (Калугина, 2006, с.115).

Имеет ли значение в этой ситуации конкретное лицо, то есть вопрос в том, насколько важна в такой работе изначальная функция портретности? Иными словами, могла ли Голубкина в этом мифологизированном образе изобразить каких-либо других детей или вообще сделать эту скульптуру абстрагированно от конкретной личности? Безусловно, Голубкина изначально замысливала не портрет этих детей, да, возможно, она не думала в тот момент, когда смотрела на детей, и о создании именно этой скульптуры. Но в какой-то момент лица и позы Веры и Санчеты, соединившись в одно целое с мифологией природных начал в ее творческом воображении, дали внутреннюю идею, ставшей основой двух одноименных произведений «Кочка».

Скульптура, в результате, портретна и не портретна одновременно. И в этом случае мы снова сталкиваемся с размыванием границ чистого жанра портрета, когда формально есть

лицо, соответственно, изображаемый персонаж присутствует. «Жанровая структура скульптуры в отличие от жанровой структуры живописи вообще строится не по принципу предмета изображения, а в соответствии с задачей и подходом к предмету». (Сарабьянов, 1989, с.322). Однако основная идея композиции заключена не в создании портрета конкретного лица, а в попытке персонифицировать природный образ, придав ему человеческие черты, наделив его душой и всеми подобающими человеческими качествами, то есть, сделав природу равной человеку и наоборот. «Русская художественная культура начала XX столетия насквозь мифологична <...> На скрещении самых различных путей мифологизации действительности оказались представления о личности, о реальных способах ее существования и о формах ее представительства в искусстве. Нет потому ничего удивительного в том, что портретные замыслы того времени часто оказывались погруженными в поэтический мир мифа. Бывало и так, что портретные произведения непосредственно творили легенду, связывая вымысел с жизнью, населяя мифологическое смысловое пространство конкретными живыми людьми» (Алешина, Стернин, 2005, с.35).

Именно этот диалогизм внутренней работы художника с неодолимой силой искренности и естественности проявился в творчестве Анны Голубкиной. Она наделяет лицом стихию, подразумевая в ней человеческую душу, видя в ней равного. Скульптор и природа, во всем своем многообразии, словно говорят на одном языке. Стихии земли, воздуха, воды, огня и их персонификация – это мифологическое пространство Голубкиной, в котором она существовала вполне естественно, воспринимая его, что называется, «в лицах». Анна Голубкина, по сути, стала первооткрывателем в области нетривиального подхода к осмыслению лица в русской скульптуре.

Линия сложного восприятия лица, как одной из составляющих образно-пластического комплекса скульптуры, получила свое мощное развитие на современном этапе эволюции Московской скульптурной школы. Причём это не обусловлено работой того или иного мастера внутри какой-либо конкретной мифологической системы. Широкое использование возможностей символики лица, а также его отсутствия (в прямом и переносном смысле), позволяет скульпторам расширять и даже разрывать границы жанровых основ скульптуры.

«Игры с лицом» - одна из важных особенностей в творчестве Виктора Корнеева, мастера, сформировавшегося в контексте Московской скульптурной школы. Хотя символом для отображения богатейшего спектра человеческих эмоций и состояний для него является, прежде всего, человеческое тело, однако весь парадокс состоит в том, что именно лицо позволяет телу и его пластике главенствовать в выражении авторского замысла. В работе «Изгнание» (1994, дерево), где однозначно прочитывается мотив библейского мифа об Адаме и Еве, лицо героини присутствует и отсутствует одновременно. Скульптор использует

мощную метафору – он закрывает половину лица модели её рукой. Жест отчаяния и осознания содеянного словно лишает женщину лица, она перестаёт быть избранной. И в этом случае функцию лица берет на себя тело, где грудь становится прообразом глаз. Метафора «потери лица», решенная посредством определенного жеста, даёт возможность «заговорить» телу.



В. Корнеев. «Изгнание». 1994, дерево

На символическом диалоге двух лиц строится композиция скульптуры «Общение» (2007, гранит). Лица обращены друг к другу, но у одного из них завязаны глаза, у другого – рот. Первый может только говорить, и, возможно, слышать сам себя и никого больше. Второй внимлет говорящему и смотрит на него. Но не может ничего ответить. Лицо выступает как метафора сложной взаимнесогласованности, выливающейся в полное непонимание друг друга в результате невозможности полноценного контакта.

В рассмотренных работах речь шла о не портретном символическом образе. Однако, обращаясь к портрету, В. Корнеев может полностью лишить его основного жанрового признака – лица. Таков его «Портрет. Человек-невидимка» (2005, гранит), представляющий собой бюст в шляпе без лица, отсутствие которого превращается в свою противоположность. Мы не видим персонаж, имея возможность созерцать лишь его внешнюю оболочку – одежду, но воспринимаем образовавшийся пустой проём как некое человеческое присутствие внутри материальной атрибутики. Именно поэтому в названии работы скульптор употребляет определение «портрет».

Один из часто используемых Корнеевым приёмов работы с образом – трактовка лица как его отсутствие. То есть, в такого рода работах принцип портретности сведён к нулю. Нивелировка черт достигает максимально возможного уровня, и тогда модели наделяются



сходными между собой внешними признаками: прямые носы в форме треугольника, близко посаженные глаза, сделанные зачастую в виде щелей, рот «ниточкой» или с «надутыми губками». («Головная боль», 2005, гранит; «Влюблённый», 2006, гранит; «Карнавал», 2006, гранит; «Скромная», 2001, мрамор; «Золотая баба», 1999, камень, дерево; «Торговля», 1997, бронза; «Пловчиха», 2005, бронза; «Мне нечем утешить тебя», 1997, бронза; «Прикосновение», 1993, дерево; «Весна», 2007, дерево, «Полнолуние», 1997, дерево и др.) Уход от лица, его выражения, характерных особенностей для выявления внутренней сути образа даёт возможность пластике тела возобладать и начать «говорить» в полную силу.



В. Корнеев. «Полнолуние». 1997,  
дерево



В. Корнеев. «Торговля». 1997,  
бронза

Не менее сложные процессы в отношении образно-пластической трактовки лица мы встречаем в такой разновидности портретного жанра, как автопортрет. Казалось бы, именно здесь идея демонстрации лица должна превалировать для скульптора. Однако и в этом случае мы наблюдаем своего рода размывание роли лица при создании образа. «Автопортрет» Виктора Корнеева (2007, дерево) – это не попытка самопознания, а образ – воспоминание, так как перед нами ребенок 3-4-х лет. Но у этого малыша отнюдь не детское лицо, которое, в свою очередь, детально не проработано, отсутствуют зрачки, глаза лишь слегка намечены. Скульптор, действительно, словно пытается «вспомнить себя». И речь здесь не совсем о внешнем виде. «Вспомнить себя» в данном случае означает возродить что-то главное, данное человеку от рождения, вернуться к своему естеству. Оттого и черты лица, как в тумане, словно сквозь дымку памяти пытаются прорваться из-под резца скульптора.



В. Корнеев. «Автопортрет». 2007, дерево

Один из ярчайших представителей Московской скульптурной школы, активно работающий в области станковой пластики, Александр Рукавишников, неоднократно обращался в своем творчестве к теме автопортрета. Его «Автопортрет с мамой» (1990, мрамор) – это тоже образ из детства. Однако в этой работе личность самого автора уходит на второй план, будучи полностью подчиненной материнскому началу. Скульптор вписывает себя – лежащего ребёнка в структуру «позы лотоса», в которой сидит мать. Портретные черты у обоих героев, безусловно, присутствуют, но лицо, как визуально-смысловая компонента, не является главным в этом автопортрете. Подобие шлема-кокошника на голове у матери – деталь, используемая в так называемой «языческой серии» А. Рукавишникова, создаёт образ праматери-воительницы. А лежащий, как в люльке, в её ногах ребенок, будет защищён ею всегда. Таким образом, «Автопортрет с мамой» - это образ-символ матери, оберегающей своё дитя, где лицо носит достаточно условный характер и не является основой характеристики личности портретируемого.



А. Рукавишников. «Автопортрет с мамой». 1990, мрамор

Ещё более символический характер имеет скульптура А. Рукавишникова, где он посредством форм и материалов попытался осмыслить себя как личность. Официальное название этой работы – «Автобиографический мотив» (1989), однако сам скульптор зовёт её «автопортретом». Сделан он из шести различных материалов – бронза, алюминий, известняк, керамика, гранит, мрамор. Как признался сам автор в личной беседе, «шесть материалов – это то, из чего состою я». Имея форму треугольника, автопортрет, словно мозаика, собирается из шести кусков. Каждый из них символизирует то, что близко самому А. Рукавишникову: искусство, Родину, боевые искусства, которым он посвятил большую часть жизни и так далее. Эта идея отражена не только в формах предметов, на которые здесь как бы намекает автор: фрагмент шлема русского воина, часть мотоциклетного шлема, рука скульптора и др. Разные свойства материалов, из которых «собран» автопортрет, призваны стать своеобразным свидетельством сложности личности скульптора. Мягкий белый известняк – материал для строительства русских церквей; в противовес ему – чёрный гранит, самый жёсткий из всех, символ непобедимости; алюминий – как говорит сам автор «помойка из каких-то деталей», которая присутствует в жизни каждого в виде определенных мыслей и поступков. Бронза – символ древнерусских чудес, когда при попадании на неё света, она словно загорается по велению свыше. Мрамор – пожалуй, самый «благородный» скульптурный материал и, своего рода, «начало пути» для А. Рукавишникова. Именно из мрамора он создал в юности одну из первых своих работ, «Микеланджело Буонарроти» (1972, мрамор), после которой о нём заговорили, как об уже состоявшемся мастере.



А. Рукавишников. «Автобиографический мотив». 1989, бронза, алюминий, известняк, керамика, гранит, мрамор

Однако весь парадокс описываемого «Автобиографического мотива» в том, что это автопортрет без лица! Это, пожалуй, один из самых показательных вариантов символической

скульптурной композиции, в основе которой, тем не менее, лежит древняя как мир, идея изображения человеком самого себя. А раз человек, ещё в далеком прошлом, пытался себя неким способом визуализировать, значит, пусть в минимальной форме, но уже тогда присутствовал элемент личного в изображении, соответственно, хотя бы какого-то подобия лица, не в плане анатомическом, а в плане образном.

Безусловно, произведения авторов, принадлежащих к первобытным культурам, не носили портретного характера, а служили, по мнению исследователя В.Б. Мириманова, для осуществления так называемой «коммуникативно-мемориальной функции»: «<...> связь между поколениями осуществляется через ту же систему обрядов посвящения (инициации), через сохранение родовой преемственности (культ предков), в которых фиксирующим элементом являются *маски, статуи*<sup>7</sup> и другие “изобразительные символы”» (Мириманов, 2009, с.52). В случае с «Автобиографическим мотивом» мы можем видеть, как в качестве обобщающего начала проявляет себя принцип маски, превращающейся в свою антитезу. То есть скульптор, не желая показать своё лицо, пытается скрывать его под маской многосоставной символики и атрибутики. Но именно посредством создаваемых символов он, одновременно, обнажает свой внутренний мир, то есть свое подлинное лицо.

Итак, маска явилась одним из первых ритуальных предметов, связанным непосредственно с лицом и ставшим прародительницей портрета. В современной скульптуре маска рассматривается как одна из возможных форм портретирования, наряду с такими его видами, как голова, бюст, погрудное изображение, полуфигура и полнофигурное изображение.

Тема маски в фигуративной станковой пластике мастеров Московской скульптурной школы породила сложные смысловые вариации. Это зачастую происходит как в обыденном восприятии, когда изображается персонаж в маске, так и при сложном переосмыслении по принципу «лицо-маска». «Маска – это инструмент преобразования или метаморфоз. Инструмент таинственный и древний. Она родилась вместе с культурой. Значения и толкования ее безграничны, одновременно размыты и конкретны» (Волкова, 2013, с.229). Маска в качестве предмета проявила себя в искусстве в двух вариантах: как атрибут театрального действия и мифологической мистерии. Именно два этих вектора, порой в сильно переработанных вариантах, направляют творческую мысль мастеров современной пластики.

Мистериальный характер внутренне сложновыстроенных образов скульптора Дмитрия Тугаринова обусловлен карнавальная эстетикой, характеризующей его творчество в целом. Это всегда «мир наизнанку», где под личиной добра скрывается зло или светлый образ детства рождает невидимую фигуру смерти, наивное оборачивается глубокомысленным, а пафос превращается в ничтожество. По сути, все его работы – смысловые маски. Однако в

1986 году он соорудил (тут вряд ли можно употребить слово «создал») некий предмет-облачение специально под свои собственные размеры – «Набор для дуэли» из четырех предметов, включающий в себя два шлема и две сабли. Интересно, что оба шлема сделаны в виде масок. Один отлит из бронзы. Здесь маска предстает в своем традиционном виде – как предмет с прорезями для глаз и рта, однако при этом точно повторяя все нюансы черт лица автора. Это, по сути, ещё одно нетривиальное решение взаимоотношений художника с темой собственного изображения, рождающее подвид автопортрета – автопортрет-маску. В нем скрыто главное – то, что определяет лицо человека – глаза, их выражение. Мы видим только железные глазные прорези и рот, растянутый в кажущейся улыбке. Второй так называемый шлем ещё более загадочен. Он представляет собой каркас из стали, внутри которого располагается чулок с прорезями для глаз – своеобразный вариант балаклавы.

По сути, предметы, обозначаемые автором как шлемы, мало на них похожи. Это маски в чистом виде. Если говорить о внутренних импульсах, которые двигали автором при создании этой работы, то здесь имело место непосредственное впечатление, полученное Д. Тугариновым в одном из оружейных музеев Дрездена. Впоследствии эти эмоции переплелись с услышанным скульптором четверостишием Новеллы Матвеевой: «Насажу во славу Божью я соперника на шпагу». Как результат, чисто мужской интерес к оружию, будучи «сдобрен» такой жесткой формулировкой поэтессы, рождает образ с характерной карнавальной эстетикой, где меняются местами верх и низ, а, соответственно, вступает в свои права мотив двойничества. Человек в маске, имеющей черты его лица, но скрывающей глаза, и подчеркивает индивидуальность, и, одновременно, скрывает ее. Ведь хотя и «во славу Божью», но, по сути, человекоубийство. Балаклава же в каркасе – предмет, полностью скрывающий истинные черты лица, нивелирующий личность до манекенообразного состояния.



Д. Тугаринов. Набор для дуэли. 1986, бронза



Д. Тугаринов в маске из «Набора для дуэли»

Перед нами яркий пример того, как обыгрывание лица, попытка его сокрытия, представления маски в качестве автопортрета, создает для скульптора возможность перемещаться между жанрами, эпохами, стилями. Эластичность материала «балаклавы» контрастирует с жесткостью стального каркаса, формируя образ агрессивного начала, и, в то же время, лицо, облеченное в такую «маску», остается абсолютно незащищенным. Через большие прорезы каркаса возможно любое проникновение колюще-режущего предмета. Попытка же скрыть лицо под бронзовой маской – неудачное решение. Маска всё же выдает ее владельца, имея черты его лица. Мы видим, как Д. Тугаринов, благодаря этим приемам смело стирает грани между жанрами, апеллируя к семантике лица и меняя образ до неузнаваемости.

Александр Цигаль, также представитель Московской скульптурной школы, в 1991-1992 годах создает серию работ под названием «Маски». Это две двухфигурные композиции, представляющие собой вариации темы деревенского праздника. В обеих работах маска использована в качестве карнавального атрибута, которую один из друзей прикладывает к лицу другого. Но если в скульптуре «Друзья» (бронза, 1991) этой серии под маской козла мы явно ощущаем человека, так как присутствует «читаемый» объём, к тому же эти двое держатся за руки, и у человека, скрытого под маской мы видим обычные голые ступни, выглядывающие из-под штанов. То во второй работе серии, носящей название «Масленица» (бронза, 1992), под маской козла, так же приставляемой одним из персонажей к лицу другого, скрывается обыкновенный манекен. Он абсолютно плоский, тонирован серым по контрасту с развеселым мужиком цвета золотистой бронзы, пляшущим рядом. Но главное – у человека-манекена нет лица. Это какая-то странная игра на грани фантомности и реальности изображаемого персонажа, которому, к тому же, пытаются присвоить маску, то есть чужое лицо. Но тут речь даже и не о лице в привычном его понимании, а о морде зверя, представленного в виде маски. Происходит не просто временная смена или замена

реального персонажа на игровой, карнавальный. Это попытка замещения того, кто остался без лица, на другую сущность, попытка насильственного присвоения иной ипостаси: был когда-то человеком, сейчас стань зверем. Снова перед нами карнавальная эстетика «мира наоборот», где полюса меняются местами и верх становится низом: человеческий фантом, лишенный лица, на наших глазах превращается в зверя. Ещё мгновение, и маска станет с ним одним целым.

Друзья 1991  
из серии Маски  
Высота: оригинала 40,0x31,0  
материал: бронза - авторский  
макет



А. Цигаль. «Друзья». 1991, бронза

Масленица 1992  
2-я фигура композиции  
из серии Маски  
Высота: оригинал 40,0x31,0  
материал: бронза  
- авторский макет



А. Цигаль. «Масленица». 1992, бронза

По всей вероятности, во всех этих примерах, маска влечет художника как возможность создания переходного символа, балансировки между мирами, культурами, смыслами, воплощениями. Это та самая грани, которая неодолимо влечет человека, наделенного творческой интуицией. Ведь именно в области интуитивного находятся импульсы возникновения той или иной образности: «<...> Творческая личность – художник или ученый – отмечает в себе особое свойство собственного *творческого восприятия*, когда накопление информации вдруг неожиданно приводит к состояниям, которые описываются как “наитие”, “прозрение”» (Калугина, 2005, с.77-78).

Маска в качестве своей иной интерпретации, а именно как «лицо-маска», имеет более сложную внутреннюю функциональную вариативность. Близкий по смыслу прием мы наблюдали у Виктора Корнеева, когда нивелировка портретных черт, превращая лицо в подобие маски, дает возможность «говорить» пластике тела. Однако в этом случае речь о лице-маске, в прямом смысле, не идёт. Иная ситуация складывается в скульптурах Александра Рукавишникова, когда он обращается к образам, связанным с древнеславянскими и древнерусскими мифологическими истоками. В основе произведений этой тематики лежат два начала: «...Образ Богини-матери-прародительницы, который изначально хтоничен, так как всегда в мифологиях связан с землей, как с живородящим началом, и образ языческого божества Костромы, о хтоничности которого вполне ясно высказывается Б.А. Рыбаков: «Имя Костромы обычно связывают с понятием косматости земли, покрытой растительностью. В таком случае его, очевидно, следует расчленять так:

“Костро-ма”, т.е. “поросшая земля”» (Рыбаков, электронный ресурс) <...> «Необходимо отметить, что образ Костромы и образ Богини –матери-прародительницы сливаются у скульптора в некий всеобъемлющий образ женщины-универсума, внутренне наполненного и глубокого. Обладая хтонической изначальностью, выраженной в избыточной мощи форм, специфическом выражении лица-маски, маркеров необузданности, стихийности, и, отчасти, жестокости (кнут, сабля), она становится языческой богиней вообще, объединяя в себе и образ Костромы, и идею богинь-рожаниц, и живородящей единой праматери» (Седова, 2014, с.344). («Языческая пионерия», 1993. Дерево, бронза; «Мясное животноводство», 2008. Дерево, бронза, кожа; «Вселенная», 2013. Бронза, дерево; «Женщина с рыбой», 2008. Бронза; «Молочное животноводство». 2010. Дерево, бронза, фрагмент бидона, сабля и др.).



А. Рукавишников.  
«Молочное животноводство».  
2010, дерево, бронза, фрагмент  
бидона, сабля



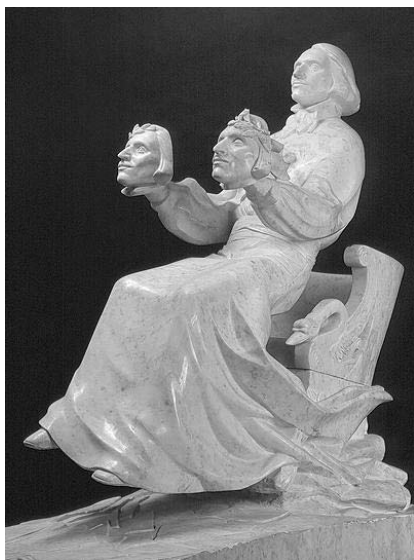
А. Рукавишников. «Женщина с рыбой».  
2008, бронза

То есть в этом случае лицо-маска становится одним из элементов, с помощью которого производится своеобразная унификация-превращение в визуальный символ представления скульптора о божестве, сведений о внешнем виде которого мы не имеем. И, тем не менее, это божество приобретает для А. Рукавишникова вполне конкретные очертания, связываясь в его творческом воображении с языческой Костромой. «Вначале внимание человека и его искусство были обращены к ближайшим предметам, которые предстают перед человеком как таинственные символы, значение которых должно быть раскрыто <...> Этими первыми объектами <...> были животные <...> и женщина – хранительница очага, продолжательница рода» (Мириманов, 2009, с.51). И здесь, так же как в ситуации с «Автобиографическим мотивом» А. Рукавишникова, можно провести аналогии с традиционным искусством, правда, с одной, но существенной оговоркой. В случае с современным автором, живущим и



творящим на рубеже XX-XXI веков, обращение к такого рода образно-пластической лексике, отсылающей к древнеславянским и древнерусским мифологическим корням, происходит абсолютно сознательно, как следствие интеллектуального типа познания мира, в отличие от образного – интуитивного, являющегося основополагающим в искусстве древних народов. Однако наше замечание не распространяется на суть художественного творческого акта. Последний целиком лежит в зоне бессознательного и, не взирая на вполне осознанные внешние импульсы, зачастую являющиеся отправными точками в создании образа, целиком остается тайной, как для самого творца, так и для стороннего исследователя, уходя корнями в древние глубины подсознания. «Современный человек, естественно, уже не истолковывает действия по созданию произведений искусства напрямую как сакрально окрашенные. Однако пути достижения искомого состояния порою находят прямые аналогии с практиками глубочайшей древности, поскольку четко осознается невозможность рационально контролировать эти глубинные процессы» (Калугина, 2005, с.77).

Лицо-маска, как основной пластической и, одновременно, образный прием присутствует в работе А. Рукавишников «Гоголь» (1986, мрамор). Именно она (лицо-маска) становится доминантой, вокруг которой аккумулируются возможные смыслы. Перед нами то ли три лица самого писателя, то ли три театральные маски, то ли портретное полнофигурное изображение Гоголя с двумя масками: игровой – подмигивающей и посмертной – с закрытыми глазами. Автор скользит на грани правды и вымысла, не давая точки опоры. Смысловое перетекание дано в пандан с перетеканием форм: руки Гоголя «вливаются» в лица-маски. Рука, как таковая, заканчивается в области кисти, а вместо ладони с пальцами возникает лицо-маска. Помимо напрашивающихся ассоциаций, рожденных этим приемом, а именно – «Гоголь и театр», «Гоголь и образы потустороннего мира», присутствует и более сложный подтекст: это театрально-потустороннее пространство является и лицом, и рукой писателя, которой водит некая невидимая сила.



А. Рукавишников. «Гоголь». 1986, мрамор

В такой образно-пластической трактовке ясно прослеживается мотив двойничества, являющийся столь характерным для русской культуры. Одним из основных признаков двойнической пары является бинарность. Именно идея бинарных оппозиций представляет основу образной составляющей этой работы А. Рукавишникова. Гоголь представлен в качестве некоего мифологического существа, взлетающего на кресле – «птице-Тройке», с лицами-масками вместо рук. Эти лица-маски - абсолютные двойники изображенного лица писателя, но символизирующие иные миры, которые имеют в основе своей различные начала. Сам Гоголь представлен скульптором как когда-то жившая реальная личность, два же его лица – как символы: смерти – в антитезу жизни, и игры – в антитезу реальности. «Весьма показательно, что двойничество всегда балансирует на грани смешного и трагического, жизни и смерти» (Агранович, Саморукова, 2001, с.15). Эти лица-руки-двойники, обладающие противоположным знаком по отношению к портретному изображению писателя, позволяют говорить, с одной стороны, о типе двойничества, имеющем в своей основе идею «Двойников-антагонистов». «Контрастность социума и «двоемирие» в широком смысле слова, понимаемое как конфликт ценностных полюсов, является характерным признаком антагонистического типа двойничества» (Агранович, Саморукова, 2001, с.12-13). С другой стороны, откровенное присутствие маски, (ведь руки Гоголя – это всё же не его портреты в чистом виде, а некое подобие предметов, которые он держит в руках, а именно – собственные маски), отсылает нас к эстетике карнавала, где возможно замещение на свою противоположность, игра во «вторую натуру», где Я вовсе уже и не я.

Во многом карнавал в этом смысле соприкасается с театром. Человек – обладатель маски живет одновременно в двух мирах – своем и не своем. Это своеобразное двоемирие породило в культуре тип двойников – дублеров, которые, в свою очередь, сложились в так называемые «карнавальные пары»: «Двоемирие в случае двойников-дублеров приобретает особый характер. Один из двойников генетически восходит к архаическому представлению о мире живых, другой же выступает как субститут мира смерти. Двойники-дублеры, не вступая в прямое единоборство, существуют как бы на грани этих миров. Один из двойников - комический дублер («шут») замещает серьезного героя в злоключениях смерти» (Агранович, Саморукова, 2001, с.30). Гоголь А. Рукавишникова, обладая масками-антагонистами, как бы получает своих «заместителей» в мире мертвых и мире театральной игры, где тоже есть место «умиранию» играющего при переходе его в состояние изображаемого героя. Таким образом, в анализируемой работе мы наблюдаем «смешанный» тип двойничества, который включает в себя проявление, как типа «Двойников-антагонистов», так и типа «Карнавальные пары».

В задачу данного исследования не входит подробный анализ творчества Н.В. Гоголя, хотелось бы лишь отметить немаловажную деталь: сам Гоголь считается одним из первых русских писателей, в чьем творчестве непосредственно проявился мотив двойничества в русской литературе. Поэтому, на наш взгляд, образ, созданный А. Рукавишниковым вполне убедителен и, если здесь уместно это выражение, достоверен.

Проанализировав скульптуру «Гоголь» А. Рукавишникова, можно сделать вывод, что появление темы двойника в произведении пластики позволяет его герою выйти за свои границы, в результате чего возникает символический аспект в работе, позволяющий выявить в ней скрытые смысловые пласты. Именно благодаря такому глубокому образному приему скульптор «стирает» привычные рамки портретного жанра, превращая его в портрет-символ или портретно-символическую композицию.

В результате проведенного нами исследования, можно сделать вывод, что человеческое лицо в станковой пластике XX-XXI веков, побуждает скульпторов Московской школы к многообразию эксперимента в сфере образности. Именно лицо зачастую может становиться тем импульсом, исходя из которого, полностью преобразуется взгляд автора на основную идею создаваемой работы. Естественным образом вытекающим из этого фактором является размывание, а зачастую и смелая ломка скульпторами привычных жанровых рамок, в результате чего скульптурные композиции приобретают символическое значение, вмещая в себя многообразие смыслов и подтекстов.

---

<sup>1</sup> В 1889г. А.С.Голубкина поступила в Классы изящных искусств художника-архитектора А.О.Гунста в Москве

<sup>2</sup> Губина Любовь Андреевна – художник, училась вместе с А.С. Голубкиной в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

<sup>3</sup> Курсив мой – И.С.

<sup>4</sup> Цубербиллер Екатерина Владимировна - библиограф

<sup>5</sup> Курсив мой - И.С.

<sup>6</sup> У Голубкиной есть две работы с таким названием: Горельеф «Кочка», Ваза «Кочка», обе – 1904г.

<sup>7</sup> Курсив мой – И.С.

#### Список литературы:

1. Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Изд.: Самарский университет, 2001
2. Алешина Л.С., Стернин Г.Ю. Образы и люди Серебряного века. М.:2005
3. Волкова П. Мост через бездну. М.:2013
4. Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983
5. Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.: 2006
6. Калугина О.В. Художник в момент творческого акта: проблема измененных состояний сознания//Метаморфозы творческого Я художника. Сборник статей. М.:2005

- 
7. Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. М.: 2009
  8. Рыбаков Б.А. Язычество Древних славян.  
[http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Relig/Rubak/07.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/07.php).
  9. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. М., 1989
  10. Седова И.Н. Языческие мотивы в творчестве А.С. Голубкиной и А.И. Рукавишникова. К постановке проблемы//Третьяковские чтения 2013. Материалы отчетной научной конференции. М.:2014

Седова Ирина Николаевна. Научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи. [ira-sedova@mail.ru](mailto:ira-sedova@mail.ru)