

**«Современное язычество» скульптора Александра
Рукавишникова.**

И.Н. Седова

Государственная Третьяковская галерея
г. Москва, Россия

Аннотация: В статье рассматривается проблема взаимодействия современных формообразующих принципов в станковой пластике с мифологическими структурами древнеславянского и древнерусского язычества на примере творчества одного из ведущих мастеров Московской скульптурной школы Александра Рукавишникова. Также показаны варианты заимствования и художественной переработки скульптором отдельных характерных элементов декоративно-прикладного искусства Древних славян. Автором предпринята попытка выявления формалистических и образных составляющих сложившегося сугубо авторского пластического языка, тесно связанного с мифопоэтикой язычества Древних славян.

Ключевые слова: язычество, скульптура, Александр Рукавишников, богиня, мифология, форма.

Тема язычества в станковой пластике Александра Рукавишникова присутствует одновременно и как точка отсчёта, и как конечное состояние. Говоря об этом, мы имеем в виду не простое заимствование, ограничивающееся чисто формальной стороной, но отсылку к сложной внутренней проблематике этих работ, рожденной проникновением в богатую символикой мифологию язычества. С одной стороны – это чисто визуальная пластическая составляющая, переработанная в соответствии с авторским концептом. С другой стороны – глубинная образность языческой мифологии, лёгшая в основу смысловых контентов.

Образы язычества появляются в творчестве А.Рукавишникова достаточно рано – с 1979 года («Богиня, стреляющая из лука»).



А. Рукавишников. «Богиня, стреляющая из лука». 1979. Бронза, гранит

И вплоть до настоящего времени скульптор продолжает обращаться к языческой тематике то напрямую, то более опосредованно. Таким образом, преломление языческой образности в станковой пластике А.Рукавишникова происходит по двум параллельным, но отнюдь не схожим направлениям. Первое из них – это более открытая и явная апелляция к языческой символике, выраженная в заимствовании и переработке пластических элементов, характерных для образного строя древнего славяно-русского искусства. Работы, относящиеся к этой категории, как правило, имеют уже в названии либо само обозначение «язычество», либо определения, непосредственно отсылающие нас именно к языческому полю образности: «Языческая богиня», «Язычество», «Языческая пионерия», «Языческая богиня с птицами», «Богиня, стреляющая из лука», «Языческий храм», «Мавка» и другие.



А. Рукавишников. «Языческая пионерия».
1993. Дерево, бронза



А. Рукавишников. «Языческий храм».
1993. Бронза, мрамор

Совершенно иное направление представляет собой группа работ, где А.Рукавишников обращается напрямую к современности, наделяя своих персонажей языческой символикой, но уже применяя её не столь явно. В данном контексте скульптора интересует акцентирование определённых сторон создаваемого образа с помощью конкретных пластических элементов – отсылок к язычеству, либо очень завуалированно обращаясь для этого к характеристикам конкретного языческого божества. К разряду такого рода работ принадлежат «Женщина рубящая капусту»; диптих «Мясное животноводство» и «Молочное животноводство»; «Ручное доение», «Гоголь», «Портрет с мамой», «Ванная», «Как бы» и др.



А. Рукавишников. «Как бы». 2012.
Бронза



А. Рукавишников. «Ванная». 1989. Бронза,
дерево

Если говорить о конкретных пластических элементах станковых работ А.Рукавишникова, так или иначе коннотирующих с языческой символикой, то здесь мы можем наблюдать ряд определённых констант: кокошник, рыба, жидкость, лодка, птица, большая женская грудь, образ всадницы, а так же многоуровневость и зеркальность в построении композиции. Что касается непосредственного обращения скульптора к языческой мифологии, то здесь авторский интерес нередко сосредоточен как на образе языческой богини вообще, так и на попытках встроить черты конкретного языческого божества, а именно – Костромы, в систему своего собственного мировосприятия, выражаемого в пластике. Об этом можно судить, анализируя эскизы А.Рукавишникова к его скульптурным композициям. Но к этому вопросу мы вернёмся чуть позже. Здесь же необходимо отметить, что все вышеозначенные характерные признаки и пластических решений, и образных, так или иначе соприкасающихся с языческой мифологией, присущи обоим направлениям станковых работ языческой тематики А.Рукавишникова.

Одним из самых часто встречающихся мотивов в станковых композициях А.Рукавишникова, связанных с языческой тематикой, является т.н. «кокошник». В основе самой формы таких головных уборов

лежат всевозможные варианты *лунницы* – одного из наиболее популярных мотивов в древнерусском декоративно – прикладном искусстве. Имеется ввиду слегка изогнутая форма изделий, напоминающая серп луны, которая использовалась при изготовлении фибул, серёг, подвесок. С помощью этого мотива подвеска так же могла быть декорирована «топориками» с округлыми лезвиями. Очень нетривиально использовал мотив лунницы древний мастер в работе «кони Хорса» из клада села Мартыновка на реке Рось, решая декоративно гриву и копыта коней. Приведенные даже немногочисленные примеры показывают, что форма лунницы прочно вошла в практику древнерусских мастеров, а так же вполне естественно стала основой формы одного из самых популярных женских головных уборов русского народного костюма – кокошника. Несомненно одно, что лунный серп был связан в древнерусском искусстве с женским началом. Возможно потому, что у древних славян существовала связь между луной и одним из женских божеств. Вот что пишет В.М.Василенко в своей книге «Русское прикладное искусство. Истоки и становление»: «...Мокош, таинственное божество женщин, может быть связанное с почитанием Луны...» [1, с.77]. И вполне закономерно мы наблюдаем столь яркую переработку мотива лунницы, перманентно присутствующего в том или ином виде в женских образах, в творчестве современного художника, обращающего свой взор к языческому наследию искусства Древней Руси. Как правило, у А.Рукавишникова женский головной убор с использованием формы лунницы присутствует в двух вариантах: либо в виде полуовальной формы («Богиня, стреляющая из лука», «Женщина, весло, богиня, лодка», «Подсвечник с ножом», «Большая языческая богиня II», «Языческая пионерия», «Подсвечник», «Язычество III», «Женщина с рыбой», «Автопортрет с мамой»), либо наподобие шлема («Языческая богиня II», «Дочь комиссара»).



А. Рукавишников. «Женщина, весло, богиня, лодка». 1996. Бронза, гранит



А. Рукавишников. «Дочь комиссара». 1988
Бронза

В своих многочисленных эскизах скульптор довольно часто обращается к мотиву полуовальной формы и даже серьги у своих предполагаемых героинь он изображает именно в виде лунницы. Но, безусловно, данный мотив переработан скульптором, т.к. А.Рукавишников постоянно экспериментирует с формой. Он может сделать форму неправильной, с выщербленной поверхностью (подсвечники), может её геометризовать, добавляя всевозможные кубистические элементы («Автопортрет с мамой») или, например, железные винты («Женщина с рыбой»), может превратить в шлем («Дочь комиссара»). Всё это инварианты одного и того же формообразующего элемента, который прочно вошёл в знаковую скульптурно-графическую систему А.Рукавишникова.

В 90-е годы у А.Рукавишникова чётко прослеживается интерес к теме «Богиня с птицами»: «Богиня с утками», 1990; «Большая языческая богиня I», 1992; «Большая языческая богиня II»; 1991, «Язычество IV»; 1992, «Языческая богиня с птицами», 1993. Образ Богини-птицы, где, как пишет Б.А.Рыбаков «человеческое совершенно слито с птичьим...», [цитата по:1, с.21] один из наиболее часто встречающихся в древнерусском

декоративно–прикладном искусстве. Известен так же этот мотив и в мелкой пластике северо-востока Древней Руси. «В I-XIV веках нашей эры получили распространение мелкие культовые металлические фигуры. В изобразительном стиле того периода образовался даже особый вариант – пермский звериный стиль. Для него наиболее характерно сочетание в одной фигуре мотивов птицы и человека» [6, с.7]. По всей вероятности, богиня с птицами относилась к разряду берегинь, олицетворяющих доброе начало, оберегающее человека и являющимся его более поздним вариантом, т.к. данных о внешнем облике берегинь не сохранилось. Вот что пишет об этом Б.Рыбаков: «Позднейшие сирены с птичьим или рыбьим обликом, вероятно, являются уже некоторым видоизменением первоначальных представлений; об этом говорит и двойственность образа (девушка-птица и девушка-рыба), что являлось попыткой выразить, с одной стороны, родство со стихиями воды и воздуха, а с другой – родство с самим человеком» [4, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/01.php]. Это могла быть многорукая богиня-птица, или божество, у которого руки плавно переходили в птичьи головы, либо голова богини, к которой тянутся птицы. Безусловно, сама богиня, как и птицы, решены очень условно, с высокой степенью стилизации в традициях древнерусского декоративного искусства. Ни о каких реалистических тенденциях здесь не может быть и речи. Перетекание одного образа в другой, противоположный самому себе - человека в птицу или птицы в животное – есть свидетельство синкретического мышления древних славян. У А.Рукавишникова этот синкретизм, характерный для языческого мировоззрения, проявляется на уровне пластических поисков и сложных соединений деталей в скульптурных композициях. И каждый раз тема богини с птицами получает у скульптора совершенно иное воплощение.



А. Рукавишников. «Большая языческая богиня I». 1989. Бронза, дерево, гранит, мех



А. Рукавишников. «Большая языческая богиня II». 1991. Мрамор, медь, алюминий

В «Большой языческой богине I» помимо рук богиня имеет ещё и крылья, но достаточно стилизованные, огромные, служащие ей своеобразной опорой, словно два столпа, не похожие на обычные крылья птицы, а скорее, больше сходные с костями какого-то древнего животного. Сама же богиня внешне абсолютно схожа с нашей современницей. Здесь проявляется характерная особенность стилистики Рукавишникова, когда он соединяет элементы и черты, присущие разным эпохам. «Большая языческая богиня II» решена более декоративно и своей пластикой отсылает нас к древним архаичным образцам. Но в отличие от «Большой языческой богини I», она лишена рук и обладает лишь двумя крыльями, которые совершенно идентичны крыльям в предыдущей работе. Обе богини становятся своего рода реминисценцией изначального языческого образа богини с птицами, т.к. имеют за спиной некое, пусть и крайне стилизованное и условное подобие крыльев. Одновременно в этих богинях воплощён и древний языческий образ женского божества плодородия, т.н. Рожаниц, представляющих сонм верховных языческих божеств вместе с Родом – «всеобъемлющим и вездесущим богом..., вдувающим жизнь во

всё живое» [4, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/01.php], изображаемым в древности в виде фалла. Фаллические символы в этих двух композициях А.Рукавишникова словно пронзают снизу богинь, образуя многоступенчатую композицию, характерную для работ скульптора языческой тематики.

«Языческая богиня с птицами» представлена в виде большегрудой лежащей женщины, платье которой разрисовано орнитологически точными изображениями различных птиц. В работе «Богиня с утками» образ птиц выступает более явно: три утки, словно птица-тройка, везут некую ёмкость с водой, в которую погружена богиня. И ёмкость уже превращается в повозку. Вытянутые шеи птиц и часть их корпуса решены так, словно они становятся продолжением бёдер богини – женщины. В этом проявляется идея перетекания и синкретизма пластических форм. Линия ног богини перекликается с линией птичьих шей, хотя явно и не совпадает. Эти графически – формообразующие элементы позволяют как бы стягивать композиционную структуру, т.к. сам принцип построения композиции у А.Рукавишникова, как мы уже отмечали выше, центробежный. Т.е. скульптор стремится завоевать пространство, овладеть им в полной мере, но приём синкретического перетекания не даёт основной форме рассыпаться на части.

В скульптуре «Язычество IV» идея перетекания форм выявлена более откровенно - руки богини плавно переходят в шеи и головы птиц, а тело наездницы – в корпус коня. Конь, в свою очередь, являет в скульптуре фантастическое существо с крыльями. Это и человек-зверь, и богиня-птица, и конь-птица одновременно - отражение синкретизма, уходящего корнями в скифское искусство с присущей ему зооморфной тематикой. Здесь нельзя не отметить, что идея перетекания форм, идущая от языческой мифологии, используется скульптором и в тематически иных работах. Скульптура «Гоголь» построена целиком на этой пластической идее: руки писателя перетекают в маски с собственным лицом, поручни

кресла превращаются в головы птиц, покрывало на ногах Гоголя перетекает в кресло. Композиция скульптуры сложна и многоступенчата, но приём перетекания форм позволяет скульптору удержать её в едином блоке, не смотря на явную центробежность, впрочем, характерную для А.Рукавишникова.



А. Рукавишников. «Язычество IV». 1992.
Бронза, мрамор, гранит



А. Рукавишников. «Гоголь». 1986. Мрамор

Такие элементы скульптурных композиций А.Рукавишникова, как рыба, лодка, жидкость мы склонны объединить в одну категорию, принадлежащую водной стихии. Зачастую скульптор погружает своих богинь в жидкость, помещая их в некое подобие ванной: «Богиня с утками», «Женщина, весло, богиня, лодка», «Гребущая», «Ванная», «Подсвечник с ножом», «Языческая пионерия». По словам самого А.Рукавишникова, его богиня плывёт в гробу или в деревянной колоде по воде. Основным прообразом, к которому апеллирует скульптор, стала Кострома – в восточнославянской мифологии умирающее и воскресающее божество весны и плодородия. Хорошо известен языческий обряд «похороны Костромы» - потопляемой в воде соломенной куклы – отголосок приносимой природным силам человеческой жертвы. Таким образом, древние славяне пытались умиловить божество подземного

мира, влияющего на урожай. «В этих обрядах переплетались мужское, оплодотворяющее начало и женское вынашивающее и рождающее» [3, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/okkultizm/Rub_Jazuch/Jazuch_3.php].

В древности люди связывали беременность с процессом вызревания зерна в почве. Именно такое женское начало – вызревающее, рождающее – присутствует в языческих опусах А.Рукавишникова. Его языческие героини всегда обладают большой грудью. В скульптуре «Женщина, весло, богиня, лодка» - женщина беременна. И даже в таких работах, как диптих «Мясное животноводство» и «Молочное животноводство», где языческая линия завуалирована, идея женщины – рожаницы выявлена вполне конкретно. И одновременно, в этих же образах проявлена идея жертвы – голова быка в «Мясном животноводстве» и сабля в «Молочном животноводстве» - элементы жестокости, которое, по словам скульптора, свойственно любому виду животноводства.

Всё, что связано с понятием воды, представляет мощный пласт в верованиях древних славян. Это не только обряд потопления Костромы, но, так же моления о дожде, без которого земля не будет родить – плодоносить. «Женщина с рыбой», где рыба пластически решена наподобие коромысла, которое тоже связано с водной стихией, или «Подсвечник», где богиня, сидящая в лодке, зеркально отражается в водной глади – это всё образы одного и того же ряда, отсылающие нас своей символикой к древним обрядам, совершаемым язычниками во имя плодоношения земли. Образ Костромы присутствует и в тех работах, которые мы условно отнесли ко второй группе, где языческая тема выражена более опосредованно. «Женщина рубящая капусту» визуально демонстрирует синкретическое восприятие автора символов различных эпох: женщина в одежде нашей современницы с элементами эротики оперирует предметами из первой половины прошлого века – сечкой для рубки капусты и деревянной колодой. Но вдобавок, как становится ясно из эскизов автора к этой работе, сам образ основной героини связан

непосредственно с Костромой. Автор делает приписки к своим эскизам: «Элементы из богинь», «Капуста, похожая на Кострому».



А. Рукавишников. «Женщина, рубящая капусту». 2007. Бронза

Здесь естественным образом возникает вопрос – что значит «похожая». Безусловно, никаких сведений о внешних признаках языческих божеств не сохранилось. Вот что по этому поводу пишет Б.Рыбаков: «Едва ли нам следует давать научный «словесный портрет» первобытных сверхъестественных сил – обилие теорий по этому вопросу убеждает нас не в непознаваемости явления, а в трудности изложения на современном языке расплывчатой сущности явления» [4, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/01.php]. Безусловно, т.к. нет «портрета», то художник способен извлекать из этих древних представлений абсолютно любые визуальные эквиваленты. И, тем не менее, скульптор чувствует некую похожесть. Происходит это именно на уровне чисто внутренних интуитивных ощущений. Можно лишь предположить, что такие же ощущения в своё время посещали и язычника. И вот это внутреннее ощущение хтоничности («Имя Костромы обычно связывают с понятием косматости земли, покрытой растительностью»). Цитата по: 4,

http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/07.php), изначальности, непосредственной внутренней силы божества Костромы автор стремится передать в пластике, соединяя изящество форм героини с грубостью форм окружающих её предметов.

Ещё один часто встречающийся мотив у А.Рукавишникова, тесно связанный с восприятием язычества – образ богини-всадницы. Это либо женский торс и седло («Богиня, стреляющая из лука», обе «Языческие богини», «Молочное животноводство»), либо богиня, сидящая на коне без седла («Язычество II», «Язычество IV»). Образ живородящей природной силы не оставляет скульптора и воплощается в разных вариантах – это и большегрудые богини – современницы, и соединение женского начала и фаллических символов, и тема богини – наездницы, которая в язычестве непосредственно оказывается связана с идеей плодородия. Говоря о храмовых языческих постройках Б.Рыбаков обращает своё внимание на мотивы русских вышивок, где идол Макоши, древней богини земли и плодородия, располагающийся в центре под проемом крыши храма, был помещён между изображениями то ли всадников то ли *всадниц* (Курсив мой – И.С.). «...Весенние богини Лада и Леля (Лада и Леля – божества, принадлежавшие к разряду Рожаниц и выполнявшие особую функцию в верованиях древних славян. «Первыми появились в матриархальном земледельческом обществе женские божества – рожаницы, а бог-мужчина явился позднейшим наслоением». Цитата по: 4, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/04.php) на обрядовых полотенцах, предназначенных для празднеств встречи весны, изображались верхом, с сохами за седлом» [3, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/okkultizm/Rub_Jazuch/Jazuch_3.php].

Уже в одной из ранних языческих работ «Богиня, стреляющая из лука», 1979г., А.Рукавишников воплощает одну из своих основных идей работы с формой – попытку показать форму изнутри, её, как объясняет сам автор «недоделанность», то, как она «растёт». Именно отсюда – эти

выщербленные поверхности его скульптур, т.н. «корки», желание оставить «рваную прокладку», своеобразное окно в формообразующее начало. И чтобы усилить ощущение этой изначальности материала и работы с ним скульптора, Рукавишников соединяет в одной работе и форму законченную, и форму в зачатке, и форму в стадии образования. Эта чисто практическая идея самым естественным образом соединяется со смысловыми апелляциями, так как ощущение язычества самим автором связано с «отголосками нашего начала» (Из личной беседы с А. Рукавишниковым). Любое начало предполагает рождение и становление формы во всей её многосложности и многодельности.

Помимо такого рода экспериментов с формой А.Рукавишников создаёт в этих работах образы полиморфические, соединяя различные детали-символы (О пластическом синкретизме А. Рукавишникова мы подробнее писали выше). В работе «Молочное животноводство» скульптор использует как часть тела женщины фрагмент бидона от молока, а в качестве элемента, усиливающего жестокость образа – настоящую саблю. Ржавый, потрескавшийся, местами утраченный бидон очень хорошо визуально «уживается» с недоделанными «растущими» фрагментами формы. И в этом – гармония Рукавишникова, его собственное ощущение изящества формирующейся у нас на глазах скульптуры. Наиболее явно полиморфический принцип проявляется в сложноорганизованной работе «Язычество II». Подобие древнеязыческого идола, ориентированного на четыре стороны света, соединившего в себе мужское, женское и звериное начала, каждое из которых имеет, как это свойственно Рукавишникову, свои знаки. Плечи «перетекают» в огромные груди, те, в свою очередь, в символически обозначенное тело. Всё это становится своего рода надстройкой над изображениями символов животного мира. Многослойно выстроенная композиция обретает цельность из-за ассиметричного числового построения компонентов: 2-4-4-2-2-4. Имеется в виду два лица,

четыре груди, четыре стороны условного туловища, две человеческие ноги, два зверя, четыре ноги-символа человека-зверя.



А. Рукавишников. «Язычество II». 1989. Бронза, мрамор, гранит

Помимо полиморфического принципа, эта скульптура имеет ещё и многоуровневое построение по горизонтали, что характерно как для композиций, обнаруживаемых исследователями в редко сохранившихся каменных языческих идолах, так и в изделиях декоративно–прикладного искусства Древней Руси. Как правило, языческая символика таких артефактов включает в себе основные представления язычников о соотношении мира небесного, земного и подземного. Один из самых известных примеров – Збручский идол. «Деревянные идолы, по аналогии со Збручским каменным идолом и изображениями идов на серебряных браслетах XII в., могли быть многоярусными, и один столб мог нести изображения
несколько
божеств»[3,http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/okkultizm/Rub_Jazuch/Jazuch_5.php]. Так же известны, найденные в различных областях, многочисленные фибулы, которые исследователи склонны трактовать подобным образом. Мы не ставим своей целью проанализировать досконально языческую символику таких находок, для этого существуют

авторитетные источники. Нас же интересует, в каком ключе трактует данное композиционное построение скульптор.

А.Рукавишников, в отличие от произведений древнерусского искусства, где доминирует плоскостное, либо рельефное изображение, применяет принцип многоярусности в круглой скульптуре. Он работает с объёмами, решая, естественно, пластические задачи, а не символически-смысловые, которые доминировали в языческие времена. Однако образ живородящей Богини, как мы уже отмечали выше, имеет для скульптора непреходящее значение. И, как и в композициях фибул или всё того же Збручского идола, где богиня визуальна вознесена на верхнюю ступень, как принадлежащая к ряду верховных божеств – рожаниц, А.Рукавишников определяет своей богине главенствующее положение. Это очень ясно выявлено и в двух работах «Большая языческая богиня I» и «Большая языческая богиня II», где женское начало вознесено над мужским - фаллическим, а сами композиции трёхъярусны. И в цикле «Язычество» (II и IV), где богиня царит над хтоническим звериным миром. Многоярусность как принцип используется и в символической работе «Языческий храм», что позволяет скульптору в смысловом отношении решить композицию и как храм, и как жертвенник, соединяя детали, присущие и тому и другому и в то же время, не обозначая явно их принадлежности. В контексте многоярусности скульптор использует и принцип зеркальности в композициях, который был характерен для языческих произведений, как некий диалог между миром небесным и земным, или земным и подземным. (Работы «Подсвечник», «Торсы»). Именно многоярусное построение своих произведений позволяло людям языческого мира визуальна формировать целостное представление о мире. А.Рукавишникову же это даёт возможность создавать в пластике своё восприятие культуры языческого мира. Вот что говорит сам скульптор об этом: «Интересно, что мы питаемся крошками со стола, всё переломали и до сих пор так происходит. Поэтому мы руководствуемся в

представлениях о языческой культуре отрывочными моментами – это лошадиные сбруи, ювелирка, фундаменты капищ, каменные бабы. Но и эти крохи – представление о том, что это было красиво» (Из личной беседы с А. Рукавишниковым). Из этих слов мы можем сделать вывод, что для А.Рукавишникова язычество – это, прежде всего, красота. Красота форм (когда он говорит о чисто визуальном восприятии произведений языческого периода), красота миропонимания и общения с окружающей природой язычника, внутренняя красота языческой женщины. «У меня нет желания сказать то, что видят люди малоискушенные в моих произведениях. Им хотелось бы больше изящества. Я воспринимаю изящество по-другому. Современная женщина воспринимается, к сожалению, так, как диктуют глянцевого журналы. Я этого побаиваюсь. Языческая женщина – она наполнена верой в красоту сама в себе» (Из личной беседы с А. Рукавишниковым).

Обращение к языческой тематике Александра Рукавишникова никоим образом не воспринимается как автоматическое заимствование. Это попытка художника вернуться в осмыслении истории русской культуры к её корням, ликвидировать искусственно созданный когда-то историко-культурный разрыв. «От традиции надо отойти, чтобы потом к ней вернуться с новой энергией. Такой ход обещает скачок, решительную перемену» [5, с.42]. Совершённый когда-то насильственно отрыв от традиций языческих верований, вдруг в XX-XXI веках дал своеобразные плоды в фигуративной станковой пластике А.Рукавишникова. Скульптор никогда не идёт по пути пресловутых прямых реконструкций. Заимствуя из языческого арсенала символику, связанную с некоторыми основами миропонимания человека той формации, Рукавишников вплетает её в собственное понимание образа современника, а конкретнее – современницы. Красота его языческих героинь не имеет ничего общего с внешней красотой. Многодельная пластическая символика, выливающаяся в сложнопостроенные композиции, призвана показать

внутреннюю наполненность жизни человека Древней Руси (язычника), его неподдельную любовь к окружающему миру и попытку войти в истинную гармонию с ним. «Язычество» А.Рукавишникова программно, но программа эта не имеет ничего общего с конкретикой повествовательности. Это, своего рода, «программная пластика», где существует набор символов, наделённых глубоким смыслом, связанным с верованиями языческих народов. Но эти символы могут соединяться в скульптурах Рукавишникова в произвольном порядке, коннотируя тем или иным способом с ликом современницы. Здесь попытка художника вернуть своего современника к его истокам, к культурным основаниям, показав в пластике всю полноту чувствований человека времён язычества, первоизданную глубину его ощущений.

Безусловно, из всей этой сложной системы символики, отсылающей к языческим истокам, рождается абсолютно авторский стиль, со своей спецификой пластических взаимоотношений, где в рамках обозначенной тематики скульптор ищет, прежде всего, новые взаимоотношения форм друг с другом и формы с пространством, выражающиеся в попытках показать «растущую форму» в различных её стадиях. В образном отношении в языческих скульптурных композициях А.Рукавишникова господствует женское живородящее начало, обозначаемое посредством некой символической Богини, прообразом которой может быть языческое божество Кострома, либо это становится всеобъемлющим отвлечённым понятием богини вообще. Женщина Рукавишникова – это некая исполненная внутри себя богиня-дева, несущая во чреве своём. Синкретизм же, свойственный языческому мировоззрению, у скульптора многогранен и проявляет себя и в пластическом и в образном планах.

Во всех работах А.Рукавишникова, связанных с язычеством, присутствует сюрреалистическая эстетика, предполагающая своего рода «сон наяву». Именно в русле этой эстетики языческая богиня может обладать внешностью современной дивы, или скакать на фантастическом

крылатом коне с коромыслом за плечами, или «плыть» в гробу, влекомой тройкой птиц. Возвращаясь к истокам сюрреализма важно отметить следующее, что некоторые из художников, «с сюрреалистической точки зрения, обладали общей способностью к смещению нормальных условий времени и места относительно реальности» [2, с.23]. Такого рода смещения постоянно происходят в «языческих» работах А.Рукавишникова. И так как в скульптуре, в отличие от живописи, невозможно указывать конкретное место действия, то все смещения мы угадываем благодаря конкретной предметной символике, взятой из разных эпох и совмещенной в одной композиции.

Не нужно искать жёсткие параллели язычеству в чистом виде у А.Рукавишникова. Это скорее праисторические аллюзии, интерпретируемые автором в современности, как попытка доискаться истины историко-культурной и духовной. Язычество Рукавишникова – чистой воды эксперимент – образно-формалистический. «...Центральными и системообразующими были в XX веке художники острые и экспериментальные, систематически работавшие над проблемой допустимости смыслов и языков искусства, проблемой границ возможностей искусства. Или, если угодно, проблемой расширения границ и проблемой пределов такого расширения» [7, с.65]. Данное определение, на наш взгляд, вполне применимо к векторам поисков в русле языческой тематики в станковой пластике А.Рукавишникова. Расширяя эти границы, он переходит со своим авторским пластическим языком из XX в XXI век, формируя уже собственную семантику языческой символики, опирающуюся, однако на изначальные смыслы Древнеславянской и Древнерусской языческой мифологии.

Библиографический список:

1. Василенко В. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. М.:Искусство, 1977

2. Лесли Р. Сюрреализм. Мечта о революции. БЕЛФАКС, 1997
3. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. М.: Изд-во «Наука», 1987
4. Рыбаков Б. Язычество древних славян. М.: Изд-во «Наука», 1981
5. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980
6. Серебренников Н. Пермская деревянная скульптура. Пермское книжное издательство, 1967.
7. Якимович А. Двадцатый век. Три лика мистерии//Собрание, 2011, №1.