

Пластическое и вербальное в русском символизме. Творческие параллели Анны Голубкиной, Алексея Ремизова и Митрофана Рукавишникова.

И.Н. Седова

Когда речь заходит о традиции Московской скульптурной школы нужно всегда помнить, что сама по себе традиция передается не только и не столько благодаря непрерывному существованию во времени определенных учебных заведений (институций). Традиция – это, прежде всего, люди, мастера пластики, чей творческий опыт становился залогом непрерывного развития обретенных открытий в области скульптуры. В этом русле мы вполне закономерно можем рассматривать династическую профессиональную преемственность, как одну из основополагающих составляющих при анализе проблемы сохранения традиции.

В связи с этим представляется важным провести анализ взаимодействия родоначальника одной из крупнейших скульптурных династий – Митрофана Сергеевича Рукавишникова, как с основоположниками новой Московской пластической школы рубежа XIX-XX веков, так и той культурной средой, внутри которой разворачивалась их творческая деятельность. Хорошо известно, что Митрофан Рукавишников являлся отцом Иулиана Рукавишникова, одного из выдающихся скульпторов советского периода, и, следовательно, дедом Александра Рукавишникова. Последний, в свою очередь, известен не только как крупнейший скульптор – монументалист современности и мастер, активно работающий в области станковой скульптуры, но и как преподаватель МГАХИ¹ им. Сурикова – одного из ведущих художественных ВУЗов страны, считающего себя преемником МУЖВЗ², учебного заведения, где формировались основы Московской скульптурной школы.

Тем более что разнообразное по жанрам и тематике творчество А. Рукавишникова является одним из знаковых явлений современной отечественной пластики, а активная преподавательская деятельность скульптора на протяжении почти уже четверти века свидетельствует о накопленном немалом опыте передачи определенной скульптурной традиции.

Как уже говорилось, родоначальником скульптурной династии Рукавишниковых явился Митрофан Сергеевич Рукавишников, родившийся в 1887 году в Нижнем Новгороде в семье известного новгородского купца Сергея Михайловича Рукавишникова. В 1907 году он заканчивает Нижегородский Дворянский институт императора Александра

II. В свое время его выпускниками стали люди, составившие славу русской науки и искусства: русский композитор, пианист, дирижер, глава «Могучей кучки» Милий Алексеевич Балакирев; русский историк, один из основоположников отечественной школы источниковедения Константин Николаевич Бестужев-Рюмин; русский советский скульптор-монументалист, график, художник-иллюстратор Андрей Викторович Кикин и другие. Во время учебы в институте Митрофан не проявляет особых способностей в науках. Однако после окончания учебы он ещё колеблется в выборе дальнейшего пути. Объяснение этому факту мы находим в его автобиографии: «В годы первого сознательного пробуждения в жизнь, в юношеские, гимназические годы, полюбив все виды искусства и в особенности синтезирующие их формы, я считал свои первые творческие опыты перед лицом предчувствуемой громады единого искусства, дилетантизмом и решил идти по пути точных наук»³. Особенно важно для темы нашего исследования упоминание самим скульптором о своих «первых творческих опытах». Были ли они целиком самостоятельными или он имел каких-либо учителей, остается пока невыясненным. Ясно одно – будучи ещё, по сути, гимназистом⁴, Митрофан Рукавишников уже грезил большим искусством и пытался пробовать свои силы в различных его областях.

Тем не менее, не взирая на столь сильную тягу к творчеству, он делает попытку связать свою жизнь с юридическими науками⁵ и в 1909 году оказывается в числе студентов юридического факультета Императорского Московского Университета. Однако такой путь, как пишет сам скульптор, вызвал в нем «внутренний разлад», конец которому положила «сильная дружественная рука». Эдвард Гордон Крэг, английский актер, театральный и оперный режиссер, крупнейший представитель символизма в искусстве европейского театра рубежной эпохи, стал первой знаковой фигурой на пути искусства в жизни Митрофана Рукавишникова. Крэг, близкий друг Айседоры Дункан, познакомившей его с К.С. Станиславским, был приглашен в МХТ на постановку Шекспировского «Гамлета». Так с 1908 года начались его посещения Москвы, где, вероятней всего, и произошла встреча режиссера и будущего художника. Это знакомство было достаточно близким, так как Митрофан Сергеевич пишет о «встречах и беседах» со знаменитым режиссером, соответственно, они провели вместе достаточно количество времени, чтобы Эдвард Гордон мог рассматриваться как личность, повлиявшая не только на мировоззрение М. Рукавишникова, но своим художественным авторитетом в определенном смысле изменившая его жизненный путь. Из воспоминаний М.С. Рукавишникова: «Первый учитель и друг – мощный, бурный, честный, - он вывел меня на путь искусства...»⁶

Воззрения Крэга, режиссера-символиста, на искусство были созвучны устремлениям юного тогда еще Митрофана, мечтавшего о синтезе всех видов искусств: «Он (Крэг) всю свою долгую жизнь грезил об идеальном театре будущего, где правда навечно соединится с красотой, о театре, таящем в себе огромные духовные силы, оказывающем магнетическое воздействие на зрителей, о театре, в котором все искусства, управляемые волей демиурга-режиссера, сольются в одно нерасторжимое целое, достигнув новаторского по своей природе синтеза»⁷. Встреча с Крэгом, результатом которой стал «конец внутреннего разлада» Митрофана, повлекла за собой достаточно скорое расставание М. Рукавишника с университетом: он, «как не внесший части платы (в пользу преподавателей) в осеннем полугодии 1909 года из Московского Университета был уволен»⁸.

С этого момента начинается сознательный путь Митрофана Рукавишника в искусстве, где первым и мощным шагом стало поступление в ученики к Сергею Тимофеевичу Коненкову, выпускнику МУЖВЗ, то есть к одному из тех, кто стоял у истоков Московской скульптурной школы и принадлежал тому поколению художников, которое, как пишет О. Калугина, «совершит подлинный переворот в искусстве скульптуры»⁹. Характерно, что М.С. Рукавишников выбирает для обучения ваянию именно Московскую школу (в лице С.Т. Коненкова), сумевшую соединить в себе к тому времени, с одной стороны, серьезную профессиональную выучку, а с другой - ориентированную на поиск индивидуального «авторского почерка» творческую подготовку скульптора. Одновременно Митрофан Сергеевич реализует характерную для рубежа XIX-XX веков программу получения художественного образования, включавшую в себя достаточно гибкую стратегию, выразившуюся в самостоятельном выборе руководителей, а так же стажировках в различных творческих мастерских¹⁰. О сознательном выборе такого пути свидетельствуют его собственные слова: «В период разлагавшейся царской академии, разбившей коненковского Самсона, я был тогда всецело, по юношески, охвачен идеей учителя и ученика»¹¹.

Примерно с 1907 по 1911 годы С. Коненков занимал мастерскую в Нижне-Кисловском переулке в Москве. Занятия Коненкова и Рукавишника пришлось как раз на тот период, когда Сергей Тимофеевич увлекся работой по дереву и, как он сам выражался, «пошел на зов природы». Скульптор ощущал этот совершенно новый поворот в своем творчестве сродни снизошедшему на него просветлению: «Спала пелена с глаз, и обнаружило себя внутреннее зрение»¹². За короткое время появляется целый ряд его работ, которые Сергей Глаголь¹³ характеризует как образы ожившей древней славянской мифологии: «Старенький старичок», «Великосил», «Стрибог», «Старичок-полевичок».

При этом названия работ, перечисленных М. Рукавишниковым в своей автобиографии, как созданных им в период учёбы у С. Коненкова, с 1909 по 1911гг., говорят сами за себя: «Голова слепого певца», «Голова ведьмы», «Свист – голова» (всё - дерево), «Луна» (мрамор), «Домовой». Новое творческое направление, захватившее Коненкова, напрямую оказало мощнейшее влияние на Митрофана. Во-первых, многие работы сделаны им так же из дерева. Очарование этого материала, который с такой любовью и знанием использовал в своих работах С. Коненков, подействовало и на ученика. Он сумел прочувствовать дерево, сполна использовав его природные качества для отражения образной специфики своих персонажей.

Необходимо отметить, что проникновенное отношение к дереву, как скульптурному материалу не являлось на тот момент чем-то неожиданным. Об этом, рассматривая пути формирования московской скульптурной школы, пишет О.В. Калугина: «...работа в дереве имела в творчестве молодых ваятелей новой школы важное значение, поскольку, как правило, была связана с поиском поистине своеобразных решений, не известных ранее практике русского, а порой и европейского ваяния в целом»¹⁴. Дерево в работе скульпторов Серебряного века приобретает самодостаточность. Сам характер материала, ассоциирующийся с национальной традицией, а так же оригинальные возможности обработки поверхности дерева позволяли скульпторам смело выражать свое творческое видение, в том числе и в контексте мифологической образности Древней Руси. «Юношей, поглощенным дремучей прелестью коненковской сказки»¹⁵ называет себя в тот период сам М. Рукавишников.

Во-вторых, тема, раскрывающая образы древнеславянской мифологии, оказалась близка и Митрофану, он в ней реализовал себя достаточно убедительно, воплотив ярких, внутренне близких, но, тем не менее, не похожих на коненковских сказочно-мифологических персонажей. Не вызывает сомнений, что учеба у Коненкова не только развила чисто профессиональные навыки М. Рукавишникова, но и под воздействием этого гения формировалось символическое мировосприятие молодого художника, начало которого было заложено Эдвардом Гордоном Крэггом.

Однако, безусловно, не только две эти фигуры оказывали влияние на Митрофана Рукавишникова, но и вся та культурная среда, внутри которой он существует в эти годы. Мы вполне можем допустить, что Митрофан Сергеевич встречался и с Анной Семеновной Голубкиной. Дело в том, что абсолютно новые по своему образно-пластическому строю скульптуры были показаны С. Коненковым в 1910г. на рождественской выставке Союза русских художников, открывшейся в залах Исторического музея.

Митрофан Рукавишников, находясь в Москве и обучаясь у Коненкова, вряд ли мог пропустить такое яркое событие в художественной жизни Москвы. Мы допускаем вероятность его встречи на этой выставке с А.С. Голубкиной, которая не просто была на вернисаже, а являлась участником экспозиции¹⁶ и восхищалась коненковским «Старичком-полеви́чком». Вскоре, спустя несколько дней после открытия, Анна Семеновна посетила мастерскую С. Коненкова на Нижней Кисловке. Вот как описывал этот визит Голубкиной сам Сергей Тимофеевич:

«-Коненков, - едва переступив порог, ласково окая, начала она своим певучим голосом, - хороши у вас скульптуры из дерева. Хороши! А можно мне попытать счастья?

-Пожалуйста, Анна Семеновна, - говорю я.

-Так я посижу у вас. Понаблюдаю, как вы работаете.

И молча уселась в сторонке»¹⁷.

Такие посещения Коненкова Голубкиной были нередки. «В Коненкове Голубкина видела гениального человека <...> В минуту сомнений или большой радости она говорила: «Пойдемте к Коненкову», или: «Позовем его сюда». Коненков с глубоким уважением относился к Анне Семеновне»¹⁸. Мы так же с большой долей вероятности можем предположить, что в моменты таких встреч в мастерской Коненкова присутствовал и Митрофан. И, конечно, не вызывает сомнения, что он был знаком с работами Анны Семеновны, которые так же вполне могли оказать довольно сильное влияние на молодого скульптора, в том числе и в плане формирования символического мировосприятия. Тем более что к тому времени большинство ее скульптур «мифологической серии»¹⁹ были уже созданы, и главное - установлен «Пловец»²⁰ над входом в МХТ.

В связи с этим мы хотели бы остановиться на одной из работ М. Рукавишникова, которая заметно отличается от созданных им в период учебы у С. Коненкова, и по образному строю и по материалу, и на наш взгляд, могла быть создана под впечатлением от одной из скульптур А.С. Голубкиной – вазы «Туман». Вероятней всего, Митрофану Сергеевичу и понадобился здесь иной материал, так как он существенно отошел от сказочно-мифологической идеи и воплотил чисто символистский образ²¹. Работа М. Рукавишникова «Луна», созданная им в период 1909-1911 гг., представляет собой голову слепого старца, вписанного в нарочито необработанный массив мрамора. Как характерный для эпохи модерна прием используется контраст фактур – грубо обработанный камень обрамления головы старца и его лик, решенный текучестью и плавностью «мраморных волн», ассоциирующийся с холодным блеском ночного светила.

Разница фактур, с одной стороны, призвана оттенить одна другую, с другой стороны, работает на создаваемый скульптором образ, на основную идею, рождая

ощущение *оппозиции* земного и небесного, грубого и нежного, струящегося, невесомого. Обращение М. Рукавишника к образу луны и ночного пространства лежит исключительно в плоскости эстетики символизма: «"Метаморфозная" сущность символистской природы, основанная на стремлении увидеть за внешним покровом телесности эфирный сверхчувственный пласт бытия, неизбежно обращала внимание художников на те архетипы вневременной и вместе с тем живой одухотворенной силы, которые наглядно раскрываются в атмосферных образах пространства – в воде, небе, свете <...> И в метафорическом, и в буквальном смысле художники-символисты всматривались в небо напряженно и длительно»²². Образ луны антропоморфизируется скульптором, вмещая в себя и божество в образе человека, которому, возможно, поклонялись наши предки, и само представление о луне, как таинственном ночном светиле, обладающим магической силой. Благодаря такой трактовке в скульптуре «Луна» проявляются мотивы двойничества, которые так характерны для символизма вообще и творчества А.С. Голубкиной в частности.

На тот момент современникам А. Голубкиной уже была хорошо известна одна из ее знаковых символистских работ ваза «Туман» (вариант в гипсе - ок. 1899г.; в мраморе – ок. 1908г.). Эту скульптуру мы причисляем к работам мифологической тематики, где также ярко претворяется мотив двойничества. Но если в большинстве работ художница реализует бинарную оппозицию человек/природа («Земля», «Кустики», «Кочка», «Лужица», «Горгона»), то «Туман» по типологии образности, безусловно, выбивается из этого ряда работ, так как здесь бинарная оппозиция приобретает новую интерпретацию: не человек/природа, а человек/небесная стихия. Образная бинарность подчеркивается бинарностью в подаче материала, а именно в столкновении двух прямо противоположных способов обработки мрамора, а изначально-гипса: выглаженной поверхности лиц персонажей и взрыхленных клубящихся форм фактуры, символизирующей воздушную стихию. Близкий по смыслу голубкинскому прием использует в «Луне» М. Рукавишников. Вполне вероятно, что скульптор мог видеть вазу «Туман» на одной из выставок²³, в которых принимала участие Анна Семеновна. Диалог этих двух скульптур, как нам представляется, не случаен. «Луна» достаточно сильно выделяется из ряда так называемых «сказочных» работ, созданных Митрофаном в период 1909-1911 годов. В «Луне» явно ощущаются влияния, не связанные со сказочно-мифологическими реминисценциями коненковских персонажей из дерева. Такого рода образность, если говорить о скульпторах рассматриваемого периода, мы встречаем лишь у Голубкиной.

Помимо вышеперечисленных аспектов, обнажающих двойническую природу созданного образа, абсолютно явственно и пластически естественно в «Луне» выступает

характерная для эпохи модерна тема волны, а точнее ее «мотивный агент, мотиватор»²⁴: это волнообразная борода слепца и контур мраморной массы, сделанный в форме волны. Семантику мотива волны в искусстве модерна подробно рассматривала Н. Злыднева. По сути своей структура волны как изобразительного мотива, «с одной стороны, реализует принцип спонтанности в произвольности формообразовательных механизмов, а с другой – несет в себе начало регулярности в идее периодического повторения»²⁵, то есть уже внутри своей структуры волна обладает признаками двойственности. Это ее качество проявляется и в том, что с одной стороны волна внефигуративна, с другой – «эксплицирует конкретный объект изображения»²⁶, а так же в том, что «волна совмещает в себе ... два принципа расположения формы в пространстве – горизонталь и вертикаль»²⁷. Эти качества мотива позволяют нам рассматривать волну как один из аспектов двойничества. Двойственность, заключенная в мотиве волны, дает возможность внутренними, неявными, глубинными средствами передавать и двойническую сущность образа.

Мотив волны в творчестве А.С. Голубкиной проявил себя ярко и мощно, и не только в работах мифологической тематики. Она смело пользовалась этим приёмом в некоторых из созданных ею портретов, выявляя с помощью пластики внутренне скрытую сущность модели, ее неподвластную беглому бытовому взгляду сложную природу. Таковы портреты Лидии Ивановны Сидоровой (Бюст. 1906. Мрамор. 42x30x21,5, ГТГ Инв. 4037); Андрея Белого (Голова. 1907. Гипс тонированный. 43x40x37,5, МГ СК-132, МГ КП-132); Алексея Ремизова (Бюст. 1911. Гипс тонированный. 62x54x33, МГ СК-82, МГ КП-82); Льва Толстого (Полуфигура. 1926. Гипс. 70x100x92, МГ СК-117; МГ КП-117).

Волна в качестве своих «мотиваторов» присутствует так же в некоторых работах мифологической тематики М. Рукавишникова периода учебы у С. Коненкова. В скульптуре «Свист-голова» (1910-1911гг., дерево) борода волнообразно закручена вокруг сказочного персонажа наподобие корней дерева. В работе «Дерево-демон»²⁸ (1910-1911гг., гипс) борода и волосы персонажа имеют волнообразную поверхность. К тому же здесь скульптор делает недвусмысленный акцент на складчатости кожи, что, согласно Н. Злыдневой, тоже имеет непосредственное отношение к мотиву волны: «Помимо собственно водных коннотаций *волна* допускает и ряд более частных прочтений, позволяющих наметить дополнительные – антропологические изменения мотива. А именно мотив *волны* имеет ясно очерченную сферу отсылок к человеческой телесности. Так, складчатость пространства, которую волна имплицитно, можно – по законам метафоры и метонимии – перенести и на складчатость кожи»²⁹.

В описываемых скульптурах интересны сами названия – через дефис: «Свист-голова» и «Дерево-демон», что уже предполагает их изначальную неоднозначность, двойственную природу. Автор явно чувствует, что работа вышла по внутреннему наполнению сложнее, чем ее внешнее воплощение. Любопытно, что у скульптуры «Дерево-демон» есть и второе название – «Леший». В этом случае вспоминается опыт А.С. Голубкиной, когда она не могла точно определиться с названиями своих работ: «Сирень» как альтернатива «Портрета Никифоровой» (1909г.); «Раб» - «Ломовика» (1909г.); «Старая» - «Парки» (1903г.); «Пловец» - «Моря житейского» (1902г.). Это отнюдь не случайность, так как Голубкина была в абсолютной мере человеком своего времени и очень тонко чувствовала и умела воспроизвести в пластике суть символистской природы художественного произведения, которая заключается в том, что истинный символ не имеет однозначной трактовки, он содержит в себе мощную обобщающую структуру. О. Калугина рассматривает в качестве ключевой особенности работ А. Голубкиной «способность в исключительно конкретной, глубоко индивидуальной форме выразить идею большого обобщающего смысла»³⁰. М. Рукавишников, испытавший непосредственное влияние двух крупнейших личностей, связанных с миром символистов – Э.Г. Крэга и С. Коненкова, обладая сам тонкой творческой и поэтической натурой, безусловно пережил символизм как глубоко личностное, близкое своему внутреннему «я» явление.

Все эти тонкие, эмоционально-творческие взаимовлияния в художественной среде рубежа веков выводят нас ещё на одну параллель, которая прослеживается в жизни обоих художников – М. Рукавишникова и А. Голубкиной. Это фигура писателя-символиста, одной из самых загадочных личностей той эпохи – Алексея Ремизова. Оба скульптора были хорошо с ним знакомы и в творческой судьбе обоих он сыграл определенную роль. Как известно, А.С. Голубкина в 1911г. исполняет портреты А. Ремизова – сначала в гипсе (ММГ), а затем и в дереве (ГТГ). Вероятно, показанные Коненковым, на открывшейся в залах Исторического музея рождественской выставке СРХ 1910г., скульптуры из дерева, где он воплотил фантазийные образы языческой природы, и впрямь произвели на Анну Семеновну сильное впечатление, т.к. именно 1911-й год стал наиболее плодотворным для нее в плане создания ею работ именно из этого материала. Выше мы приводили так же свидетельство современника³¹ о том, как Голубкина смотрела на работу Коненкова по дереву в его мастерской.

Портрет А. Ремизова стал одной из лучших работ скульптора в этом жанре, а значит было что-то, что сильно привлекало и задевало Анну Семеновну в образе писателя. В одном из своих автобиографических произведений Алексей Михайлович оставил достаточно характерную запись об этом портрете: «Анна Семеновна Голубкина

представила меня деревянным лесовиком – по моей «Посолони» - в Третьяковской галерее пугаю любопытных обозревателей русского искусства»³². «Посолонь» - книга так называемых сказок А. Ремизова, написанных на основе богатейшего материала русской народной мифологии, почерпнутого автором из обрядов, примет, пословиц, заговоров, апокрифов и т.д. Отдельные рассказы появлялись в периодической печати³³, а сама книга целиком вышла в 1907г. в издательстве «Золотое Руно». Несомненно, А.С. Голубкина была знакома с этим (и не только с этим) произведением А. Ремизова, так как она внимательно следила за литературными новинками и в ее библиотеке всегда были журналы, публикующие произведения писателей и поэтов – символистов. В самом подходе к мифу, как своему исконному наследию, которое надо сберечь, Голубкина и Ремизов были очень близки. Образность Голубкинских работ, связанных непосредственно с обращением к мифологическим мотивам, таких как ваза «Нежить», ваза «Туман», горельеф и ваза с одноименным названием «Кочка», композиции «Огонь», «Земля», «Кустики», «Лужица», «Кариатиды» и некоторых других, перекликалась с впечатлениями от сказок, мифов и легенд, услышанных ею в детстве. Эти сказания были пропитаны отголосками древней языческой Руси, еще жившими во второй половине XIX века в народной среде, когда люди мыслили себя как единое целое с окружающим миром. Анна Семеновна, подобно им во многом, воспринимала природу как своё, создавая собственное мифологическое пространство и именно так воплощала эти образы в творчестве.

Сходные биографические мотивы мы можем наблюдать и в творчестве А. Ремизова. В своей автобиографии он пишет: «У меня было две няньки: первая нянька – тульская, <...> вторая – зарайская <...>. От них-то я впервые и услышал чистый русский говор, от них я узнал русские сказки...»³⁴ Нельзя не обратить внимания на эти, кажущиеся на первый взгляд случайными, совпадения, которые на самом деле, проливают свет на истоки внутренней близости двух художников, которыми питалась впоследствии их творческая фантазия. Нянька из Зарайска у Ремизова и родина Голубкиной – город Зарайск. Сказки, услышанные обоими в детстве, чистота и своеобразие русского языка, за которые ратовал в своем творчестве Ремизов и от которых, будучи уже взрослой, не хотела отказываться Голубкина. Ее подруга А.А. Хотяинцева вспоминает: «...все у нее было по- своему! Даже говорила по-своему, по-рязански.

-Я знаю, что плохо говорю. Конечно, могу выучиться говорить по-вашему, да не хочу, пусть! Как говорила, так и буду говорить!»³⁵ - отвечала на это Голубкина. «В речи она часто любила приводить народные пословицы и поговорки»³⁶.

«В своем программном «Письме в редакцию»³⁷ Ремизов предлагал обратиться к народному мифу, который артикулирует архаические формы социальной и культурной

жизни, «воссоздать» его полный «текст», реконструировав утраченные фрагменты по сохранившимся фольклорным и этнографическим материалам, а затем ввести в актуальный культурный оборот, восстановив тем самым связь современности с традицией»³⁸. Цикл литературных сказок «Посолонь», которые сам Ремизов называет своим «литературным родословием»³⁹, среди прочих, воспроизводит множество образов мифологии Древней языческой Руси. Это прослеживается не только в текстах, но уже в самих названиях Ремизовских сказок. Например, в основу сказки «Борода» лёг древний жатвенный языческий обряд, совершавшийся в последний день жатвы, называемый дожинками, зажинками, обжинками⁴⁰ и носивший название «Завивание бороды» Велесу (Волосу), Спасу Илье, Николе или Козлу. «Ведогонь» навеяна древнеславянским поверьем, встречающимся у сербов, черногорцев и поляков⁴¹. Есть сказка, рассказывающая о Костроме – одном из многочисленных языческих божеств. У Древних славян известен обряд «Похороны Костромы», предстающий как отголосок когда-то приносимой природным силам человеческой жертвы. Встречающиеся в литературном цикле А. Ремизова Мокуша, Мавки, наконец, само название цикла «Посолонь»⁴² - понятия того же ряда. Писатель был, что называется, «пропитан насквозь» отголосками языческой мифологии, и этим, как нам представляется, очень близок А.С. Голубкиной. Созданный ею портрет произвел на него, судя по всему, сильное впечатление, так как он возвращается к разговору о нем ещё в одной своей автобиографической книге «Иверень»: «А.С. Голубкина представила меня лесовым, который леший подслеповато высматривает из своего дупла: людям жутко, а для детей сказки»⁴³.

В портрете Алексея Ремизова мотив волны с его потенцией двойнической структуры проявляет себя достаточно зримо. Голубкина словно погружает писателя в пучину волны, внутри которой бездна – так она трактует воротник его пальто. Из бездны вырастает немного подслеповатый, тщедушный, но притягивающий к себе глубиной и остротой взгляда образ писателя. Волна выступает в качестве символа мощи духа Ремизова; бездна, образуемая условно водной стихией, - знаком того ужаса, который таился в недрах его писательской фантазии. Голубкина воплощает несколько уровней личности А. Ремизова, накладывая их один на другой и обозначая метафорически в пластическом эквиваленте. О том, что ей удалось осуществить визуально-смысловую полифонию в портрете Ремизова, говорит отзыв об этой работе М. Волошина: «...в первый момент бюст Голубкиной удивляет своим несходством, но потом невольно соглашаешься, что именно это и есть настоящее лицо Ремизова и в нем разгадка всех противоречий его творчества»⁴⁴.

Портрет А. Ремизова Голубкина создавала в 1911 году, когда Митрофан Рукавишников находился в Москве, обучаясь у С. Коненкова. Он мог видеть и этот портрет, создаваемый скульптором, и общаться с Ремизовым. О контактах Митрофана Сергеевича и Алексея Михайловича с большой долей вероятности можно говорить, исходя из известного факта: отец Ремизова был владельцем нескольких крупнейших галантерейных лавок в Москве и Нижнем Новгороде⁴⁵. А, как известно, династия купцов Рукавишников родом из Нижнего Новгорода. Соответственно связь их семей, пусть даже на уровне торгово-деловых отношений, вполне вероятна. О тесных и дружеских взаимоотношениях Ремизова и семьи Рукавишниковых так же свидетельствует обнаруженное в архиве коллекционера Моисея Семеновича Лесмана письмо⁴⁶ А. Ремизова от 20 июня 1918 г. к начальнику Петроградского историко-революционного Архива П.Е. Щеголеву с просьбой откомандировать его (Ремизова) в Нижний Новгород, «для устройства музея». Речь идет о музее, который устраивали братья Иван (известный поэт-символист) и Митрофан Рукавишниковы в своем нижегородском доме, полученном по наследству и переданном ими государству в «народное пользование». В основу коллекции музея легло собрание произведений искусства, принадлежавшее семье Рукавишниковых. Это событие вызвало деятельный интерес А. Ремизова, так как он упомянул о нем даже в одном из своих произведений – рассказе «Жизнь бессмертная»: «И сейчас же ответ в Петербург дали, да еще и с указанием, что и музей устраивается»⁴⁷. Далее цитируем по примечанию к рассказу: «...музей устраивается... - этот мотив рассказа напрямую соотнесен с личностью и деятельностью Ивана Сергеевича Рукавишникова – поэта, прозаика и главы московского Дома Искусств в 1919-1920гг., который вместе со своим младшим братом, художником Митрофаном Сергеевичем Рукавишниковым, в Нижнем Новгороде, в доме, полученном по наследству, устроил музей и передал его в «народное пользование»⁴⁸. Да и в Доме (во Дворце) Искусств братьев Рукавишниковых в Москве Ремизов появлялся неоднократно. Из воспоминаний Марины Ивановны Миллиоти⁴⁹: «...писатель Алексей Ремизов. Вот он маленький, согнутый, весь сказочный, весь в стиле своего письма»⁵⁰. Все эти факты подтверждают, что общение Алексея Ремизова с братьями Митрофаном и Иваном Рукавишниковыми было достаточно тесным и, что немаловажно, длительным, по всей вероятности, вплоть до отъезда Ремизова за границу в 1921 году.

После отъезда из Москвы в 1911г., Митрофан Рукавишников дважды бывал за границей с целью «изучения теории искусства, <...> рисунка и формы», для чего в 1913г. он становится вольнослушателем Римского Университета. В Риме Митрофан Сергеевич продолжает свои опыты, связанные с идеей синтеза искусств, завладевшей им еще в

гимназические годы. «К этому времени, - пишет он, - относятся мои композиционные рисунки и картоны по анатомии хорео движений, как живой скульптуры танца⁵¹ и театрального движения вообще в применении к монументально-синтетическому театру»⁵². Характерно, что углубляясь в изучение движения применительно к театру, Митрофан и здесь мыслит как скульптор. Он словно пытается оживлять застывшие изваяния для некоего впечатляющего действия. Затем, пройдя в качестве бойца Юго-западный фронт армии Временного правительства, он возвращается в конце 1916-начале 1917 гг. на свою историческую родину – в Нижний Новгород, где и организует вместе с братом вышеназванный музей.

Впоследствии, обосновавшись в Москве, в 20-е гг. Рукавишников начинает работу над проектами монументальных театральных постановок, где он даёт «как изобразительные и литературные части, так и сливающие все в одно целое литературные указания музыке и режиссуре»⁵³. Таких работ было всего четыре, и одной из них стал проект постановки по пьесе А. Ремизова «Царь Максимилиан»⁵⁴. Характерно, что из всех пьес писателя М. Рукавишников для воплощения своих замыслов выбирает именно эту. В основу «Царя Максимилиана» легла народная драма с одноименным названием, возникшая на Руси в начале XVII века и построенная целиком на фольклорном материале. «В своих выступлениях и статьях начала 20-х годов Ремизов настойчиво повторял, что «Царь Максимилиан» стоит «отдельно» от других его театральных опытов, что он создан целиком по фольклорным записям»⁵⁵. Мастерски созданный Ремизовым так называемый «художественный пересказ» истории о борьбе язычника Максимилиана и христианина Адольфа эхом отозвался в душе Митрофана, в свое время создавшего скульптурную галерею языческо-мифологических персонажей в бытность его учебы у С. Коненкова.

К сожалению, от этих проектов сохранилась лишь небольшая часть рисунков М. Рукавишникова к предполагаемым монументальным постановкам. Но даже они демонстрируют нам яркий многогранный талант Митрофана Сергеевича. Он безупречно владеет линией, и это проявляется в точно найденном характерном движении, передающем внутреннюю суть персонажа настолько убедительно, что это воспринимается как готовый эскиз для воплощения образа в каком-либо из скульптурных материалов. В этих эскизах Рукавишников продемонстрировал также талант архитектора, который даст о себе знать впоследствии в его многочисленных архитектурных проектах, большинство из которых так и не будет воплощено в жизнь. Столь печальная судьба постигла и его монументально-театральные проекты, и многие скульптурные, что стало одной из драматических страниц жизни этого незаурядного художника. Эта мысль ясно выражена в воспоминаниях живописца Николая Ефимовича Кузнецова, работавшего с

Митрофаном Рукавишниковым в 20-е-30-е годы в Москве: «К сожалению, многие его проекты, осуществленные в прекрасных макетах, остались невыполненными в натуре, а жизнь ему мелкие бездарные сошки отравляли»⁵⁶.

Эпоха символизма, на которую пришлось формирование мировоззрения М. Рукавишникова, с ее знаковыми личностями, наложила глубокий отпечаток на его творчество. И, не смотря на то, что в дальнейшем он посвятил себя жанру в основном исторического портрета в скульптуре, обращаясь в большинстве работ к классическим нормам пластического языка⁵⁷, тем не менее, временами мир образов символизма и соответствовавшая ему характерная манера работы с материалом давала себя знать. Таков «Портрет Карла Маркса» (2-я половина 20-х гг., местонахождение неизвестно), где Рукавишников прибегает к тому же способу обработки мрамора и сопоставления антропоморфного начала со вздыбленной необработанной массой материала, что и в скульптуре «Луна». Совершенно неожиданной для этого периода его творчества (конца 20-х - начала 30-х годов) становится работа «Зеркало» (местонахождение неизвестно), где возникает образ двойника, столь популярный в эпоху символизма. Или скульптура «Девушка с попугаями»⁵⁸ (1932г.), вызывающая своей пластикой ассоциации с мифологическим образом женщины-птицы и отсылающая к прообразами языческих богинь.

Важно отметить, что символическое мировосприятие было неотъемлемой частью творческой природы Митрофана Сергеевича. Поэтому и создаваемые им скульптурные портреты, невзирая на классическую подоснову пластических приемов, несут в себе дух символистской эпохи. В этом отношении М. Рукавишников – продолжатель традиций Московской скульптурной школы, у истоков которой стояла А. Голубкина. Будучи абсолютно, что называется, человеком своего времени, символистом по духу, Анна Семеновна, в то же время, вполне реалистично воспринимала окружающую действительность. И при этом она была тонким психологом, что позволяло ей глубоко проникать в потаенные миры людей, портреты которых она создавала. Голубкина сумела соединить два полюса: психологизм, свойственный русскому реалистическому искусству и символ, как аккумуляцию смыслов и подтекстов. Она говорила: «Вы смотрите на человека, какой он каждый день, а это не важно, Вы смотрите, в чем суть его»⁵⁹. Скульптор наставляла своих «учеников и учениц», что «надо быть умелым и свободным, чтобы брать у природы целиком то, что у нее есть только в возможности»⁶⁰.

Вот это умение «брать у природы то, что есть только в возможности» и есть способность мастера к созданию символа, где участвуют все необходимые для этого пластические средства: утрировки, фактура, внутреннее или внешнее движение,

вариативность подхода в области формообразования, авторские решения относительно свето-цветовых нюансов и т.д. Так выявляется невидимая, скрытая от взора внутренняя сущность модели, из которой рождается скульптурный образ. О даре «двойного зрения», как о способности «видеть за феноменальным ноуменальное, за явлениями повседневности – сущности духовного порядка, о котором Вяч. Иванов говорил как об обязательном свойстве художника символизма...»⁶¹, пишет Т.В. Галина, характеризуя творческий метод Голубкиной. И парадокс заключается в том, что психологизм реализма и символизм в творчестве мастера настолько переплелись, что «на свет появилось» нечто третье, «гибридный» стилиевой феномен, объединяющий два этих понятия и обладающий чертами обоих направлений. Вот как свои художнические задачи в этом отношении представляла сама Анна Семеновна: «Выявление идеи сущности посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирование деталей реальной повседневности, конечно, не есть ложь, а высший реализм»⁶². И как оказалось, с понятием «высшего реализма по Голубкински» способен справиться только символ. Эта новая стилистика, сплавленная из двух полюсов, стала определяющим вектором в развитии Московской скульптурной школы. Вслед за Голубкиной по этому пути пойдут С.Т. Коненков, Н.А. Андреев, С.Т. Матвеев, В.Н. Домогацкий и др. Не стал исключением в этом смысле и Митрофан Рукавишников, создав ряд выдающихся, выходящих за рамки банального портретирования, образов, в которых скульптор пытался воссоздать дух той или иной эпохи, избирая в качестве символа конкретную историческую личность.

Есть основания предполагать, что Митрофан Сергеевич имел у себя в мастерской один из отливов портрета Карла Маркса работы А.С. Голубкиной⁶³. Это только подтверждает высказанное нами предположение о том, что их общение имело место быть. Остается невыясненным был ли бюст Маркса приобретен самим М. Рукавишниковым или подарен ему кем-либо. Однако учитывая особенности личности этого серьезного, чуткого и, безусловно, очень талантливого художника, можно с уверенностью говорить, что наличие этого портрета среди его работ в мастерской отнюдь не случайно. Этот факт - ещё одно доказательство того, что скульптура Голубкиной была М. Рукавишникову не просто знакома, а волновала его, вызывая определенного рода художническую реакцию.

Мы можем сделать вывод, что та специфическая культурная среда, в которой формировалась Московская скульптурная школа, была полностью «освоена» Митрофаном Рукавишниковым. А принципы и приемы скульпторов, определивших векторы новой пластики Московской скульптурной школы, он воспринял и применил в большой мере в собственном творчестве. Таким образом, рассматривая поэтапно становление и развитие столь мощной скульптурной династии, как династия Рукавишниковых, мы можем делать

выводы об одной из линий эволюции Московской скульптурной школы на протяжении столетия.

¹ МГАХИ – Московский государственный академический художественный институт

² МУЖВЗ - Московское училище живописи, ваяния и зодчества

³ Творческая автобиография советских художников. Художник-скульптор М.С. Рукавишников. Архив семьи Рукавишниковых. С.2. (далее - Архив семьи)

⁴ До 1844 года Дворянский институт был Благородным пансионом при Нижегородской гимназии

⁵ Такое решение М.С. Рукавишников, возможно, мог принять по совету одного из старших братьев – Николая, который был юристом по образованию.

⁶ Архив семьи. С.2.

⁷ Образцова А.Г. Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга. http://teatr-lib.ru/Library/Craig/vosp/#_Точ336608764

⁸ Выписка из «Аттестата зрелости» Митрофана Рукавишникова от 1 декабря 1911 года, приписка. Приписка датирована 1.12.1911. Разница в 2 года между уходом М. Рукавишникова из Университета и датировкой, по-видимому, связана с его отъездом за границу в 1911г. Вероятно, ему необходимо было уточнить сведения об образовании и получить на руки соответствующий документ. Архив семьи Рукавишниковых.

⁹ Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. М.:2013. С.45 (далее – Калугина О.В. Русская скульптура)

¹⁰ Подробно о получении художественного образования в России на рубеже XIX-XX вв. см.: Калугина О.В. Русская скульптура//Часть I.

¹¹ Архив семьи. С.3.

¹² Коненков С.Т. Мой век: воспоминания. М.: 1988. С.158

¹³ Сергей Глаголь - псевдоним Голоушева Сергея Сергеевича. Художник, художественный и театральный критик.

¹⁴ Калугина О.В. Русская скульптура. С. 227

¹⁵ Архив семьи. С.3.

¹⁶ У А.С. Голубкиной на VII выставке СРХ была показана работа «Девочка» (Манька). Голова. Мрамор. 1904г.

¹⁷ Коненков С.Т. Указ. соч. С.162

¹⁸ Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С.333 (далее – Голубкина А.С. Письма)

¹⁹ (Нежить) Кувшин с изображением растений и шести детских обнаженных фигур. 1899. Гипс; Горгона. 1899. Гипс; Ваза «Туман». 1899. Гипс; Женская и мужская фигуры для камина «Огонь». 1900. Гипс тонированный; Пловец. Горельеф. 1903. Гипс тонированный; Земля. Бюст. 1904. Гипс; Кочка. Группа. Горельеф. 1904. Гипс тонированный; Ваза «Кочка». Композиция. 1904. Гипс тонированный; Волна (Композиция из Двух Фигур). Этуд. 1905. Гипс; Кустики. Композиция. 1908. Гипс; Луjiца. Композиция. 1908. Гипс тонированный.

²⁰ Пловец. Известен также под названиями «Волна», «В волнах», «Море житейское». Горельеф. Гипс. 300x380x100.

²¹ Не секрет, что образ луны волновал многих представителей поэзии серебряного века. Среди них А. Ахматова, М. Волошин, Г. Иванов, И. Бунин, Б. Садовской, О. Мандельштам и др.

²² Давыдова О.С. Эстетическая топография модерна// Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века. М.:2013. С.188 (далее – Символизм)

²³ Ваза «Туман» до 1909г. экспонировалась на следующих выставках: 19-я МОЛХ 1899-1900; «Мир искусства» 1900, С.-Петербург; «Мир искусства» С.-Петербург

²⁴ Злыднева Н.В. Мотив волны в искусстве модерна//Европейский символизм. СПб.: Алетей, 2006. С.426

²⁵ Злыднева Н.В. Указ. соч. С.424

²⁶ Злыднева Н.В. Указ. соч. С.425

²⁷ Там же

²⁸ Скульптура «Дерево-демон» по версии семьи Рукавишниковых датирована 1920-ми годами, однако мы склоняемся к версии иной датировки – 1910-1911 гг., т.к. по тематике, манере исполнения это соответствует именно этому периоду

²⁹ Злыднева Н.В. Указ. соч. С.428

- ³⁰ *Калугина О.В.* Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.: Галарт, 2006. С.107
- ³¹ Имеется ввиду свидетельство З.Д. Клобуковой (скульптор, занималась в мастерской А.С. Голубкиной).
- ³² *Ремизов А.М.* Собрание сочинений. Т.10. Петербургский буерак. М.:2000. С.198
- ³³ Журнал «Золотое руно» 1906 г. № 7-9, №10; 1908г. №1
- ³⁴ *Ремизов А.М.* Указ. соч. Т.4. Автобиографии. М.:2000. С.457
- ³⁵ *Голубкина А.С.* Письма. С.194
- ³⁶ *Голубкина А.С.* Письма. С.154
- ³⁷ Опубликовано в журнале «Золотое Руно». 1909. №7-8-9. с. 145-148
- ³⁸ *Ремизов А.М.* Указ. соч.Т.2/О сказках Алексея Ремизова. М.:2000. С.612
- ³⁹ *Ремизов А.М.* Указ. соч. Т.8. М.:2000. С.127
- ⁴⁰ Примечания, сделанные самим А.М. Ремизовым к своим сказкам.
http://modernlib.ru/books/remizov_aleksey_mihaylovich/posolon/read_11
- ⁴¹ Там же
- ⁴² «По солнцу, по течению солнца, как ходит колесо года — с весны на зиму». Примечания, сделанные самим А.М. Ремизовым к своим сказкам.
http://modernlib.ru/books/remizov_aleksey_mihaylovich/posolon/read_11. В самом образе посолони, а так же в построении цикла сказок А. Ремизов использовал принцип т.н. «народного календаря», предполагающий отсутствие времени исторического и наличие времени мифологического, т.е. идущего по кругу, «закольцованного».
- ⁴³ *Ремизов А.М.* Указ. соч. Т.8. С.383
- ⁴⁴ *Максимилиан Волошин.* Выставки. Цитата по: Алешина Л.С., Стернин Г.Ю. Указ. соч. С.106
- ⁴⁵ *Гречишкин С.С.* Архив А.М. Ремизова // Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1975 г. Л., 1977. С.21
- ⁴⁶ Письмо А. Ремизова к П. Щеголеву опубликовано в виде фотографии в журнале «Наше наследие», 1990, №3. С.32//Статья Н. Князевой «Каждый день и всю жизнь».
- ⁴⁷ *Ремизов А.М.* Указ. соч. Т.3// Жизнь несмертельная. С.394
- ⁴⁸ *Ремизов А.М.* Указ. соч. Т.3// Жизнь несмертельная. С. 650-651
- ⁴⁹ *Миллиоти Марина Ивановна (1900-1971),* актриса. Посещала Дворец Искусств в 1920г.
- ⁵⁰ Встречи с прошлым. Выпуск 8//Евстигнеева А.Л. Особняк на Поварской. С.130
- ⁵¹ Курсив мой – И.С.
- ⁵² Архив семьи. С.11
- ⁵³ Архив семьи. С.13
- ⁵⁴ «Имеются сведения лишь об одной постановке пьесы в 1920 г. самодеятельным театром петроградских железнодорожников в Доме просвещения. Другие намечавшиеся постановки осуществлены не были». Цитата по: Розанов Ю.В. Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века// Глава V. Опыт реставрации народной драмы.
<http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/5.htm>
- ⁵⁵ *Розанов Ю.В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века// Глава V. Опыт реставрации народной драмы.
<http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/5.htm>
- ⁵⁶ Воспоминания Н.Е. Кузнецова о М.С. Рукавишникове. 14.IV.1965. С.8 ГТГ. Отдел рукописей. Ф.122, ед. хр.160. Машинописная копия
- ⁵⁷ Вероятно, сказалось влияние Рима и его школы в процессе выбора М.С. Рукавишниковым стратегии получения образования.
- ⁵⁸ В семье Рукавишниковых находится, по всей видимости, повтор скульптуры «Девушка с попугаями», так как он имеет некоторые отличия от одноименной работы, изображение которой обнаружено в личном фотоархиве Митрофана Рукавишникова. Повтор является авторским, так как на работе стоят характерные инициалы скульптора «М.Р.»
- ⁵⁹ *Голубкина А.С.* Письма. С.371
- ⁶⁰ Там же. С.116
- ⁶¹ Галина Т.В. Символизм в творчестве А.С. Голубкиной//Символизм. С.234)
- ⁶² *Голубкина А.С.* Письма. С.118
- ⁶³ Среди фотографий работ М.С. Рукавишникова, сделанных в его мастерской, обнаружена и фотография портрета Карла Маркса, автором которого является А.С. Голубкина. (Архив семьи Рукавишниковых).