

ЯЗЫЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГОЛУБКИНОЙ И А.И. РУКАВИШНИКОВА. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

И.Н.Седова

Миф, как устойчивая форма восприятия действительности, существовал в тех или иных вариантах с древнейших времён. «Миф – один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности»¹. Не взирая на то, что миф изначально является элементом коллективного сознания, именно в XX веке он становится буквально прибежищем для творческого индивидуума, то есть художника. Двадцатое столетие – время ремифологизации, которая связана с практическим завершением секуляризации сознания, а, соответственно, с разочарованием в позитивистских и рационалистических устремлениях, в техническом прогрессе, приведшем к мировым войнам и антропологической катастрофе. В подобной ситуации миф вновь обретает себя благодаря своей особенности гармонизировать окружающую действительность и объяснять неподвластное рационалистическому осмыслению. Е. Мелетинский отмечает тот факт, что некоторые черты мифологического мышления, помимо массового сознания и политических идеологических систем, сохраняются и в художественной фантазии². Этот акцент важен для понимания возникновения специфической образности в художественном творчестве, отсылающей нас к конкретным мифологическим системам.

Именно такого рода линии могут быть прослежены у двух крупнейших мастеров в области станковой пластики, которых отделяет друг от друга почти вековой промежуток – это А.С. Голубкина и А.И. Рукавишников. Их творчество приходится на периоды рубежных эпох – для Голубкиной это был стык XIX-XX веков, для Рукавишникова – XX-XXI. В обоих случаях это время сложных неустойчивых социальных конструкций и общественных потрясений, хотя и глубоко различных между собой. В качестве духовной опоры для формирования своего художественного пространства каждый из этих двух художников идёт к мифу, который в основе своей имеет один и тот же корень – древнеславянское и древнерусское язычество. Однако надо чётко различать специфику эстетического мировоззрения эпохи модерна и постмодернизма, которые диаметрально противоположны. Именно в области этих полюсов, основанных, прежде всего, на кардинальном отличии картины мира в каждую конкретную эпоху, строится система образно-пластического выражения художника.

Оба скульптора принадлежат к Московской скульптурной школе. Их связывает многолетняя художественная традиция, которая выражается не только в наследовании МГАХИ им. Сурикова (в котором учился и преподает А. Рукавишников) Московскому училищу живописи ваяния и зодчества, (где осваивала мастерство скульптуры А. Голубкина)³, но и в той личностной преемственности, идущей от Анны Голубкиной и Сергея Конёнкова, которые вместе учились в МУЖВЗ и Академии художеств в Петербурге, очень ценили и уважали творчество друг друга. Дед А. Рукавишникова – Митрофан Рукавишников, как известно, работал в мастерской С. Конёнкова. Оба скульптора были равнодушны в своём творчестве к мифологической тематике, создавая своеобразные образы фантазийных языческих божеств и лесных духов. По всей видимости, это мифологическое восприятие действительности существует не только в виде традиции, но и передавалось на генетическом уровне, как способ творческого мышления скульптора, в том числе и в семье Рукавишниковых.

Знаменитые станковые работы отца Александра – Иулиана Рукавишникова, созданные им в последние 15 лет жизни, свидетельство погружения и растворения скульптора в эстетике и мифологии природного мира. Изначальность природы, тонкое чувство значимости её зарождающихся форм, связанных с земным хтоническим первоисток, стали точкой отсчёта в этой уникальной серии скульптур И. Рукавишникова. Творчество Александра Рукавишникова – это преемственность не только в отношении школы, мастерства, общей скульптурной традиции, но и в плане мифологического мироощущения, подтверждением чему стало его многократное обращение к языческой тематике.

Здесь мы позволим себе небольшое отступление относительно специфики мифологического сознания отдельно взятого художника. В этом отношении обращает на себя внимание рассказанный С.Б.Базазьянц⁴ эпизод из жизни С.Т.Конёнкова – художника, обладавшего ярким мифологическим мышлением. Базазьянц описывает спор Конёнкова с поэтом Кручёных, когда последний доказывал Сергею Тимофеевичу, что у женщин волосы длиннее и пышнее, чем у мужчин. На что Конёнков привёл ему в пример библейского героя Самсона. Базазьянц поразило, что Сергей Тимофеевич говорил о Самсоне, как о близком человеке. Вот что она пишет дальше: «Но много лет спустя <...> я поняла своеобразную особенность личности скульптора, его способность ощущать историческое время как время ныне существующее, сегодняшнее»⁵. Нам представляется, что данный вывод может быть применим ко всякому художнику, который на протяжении длительного времени обращается к той или иной мифологической системе. Иначе говоря, мифологическое сознание художника определяется отношением к определённому

историческому времени, которое он воспринимает как своё. Этот феномен, на наш взгляд, характерен как для А. Голубкиной так и для А. Рукавишникова. Их многолетняя апелляция к мифологии древнеславянского и древнерусского язычества, говорит об устойчивом восприятии языческого прошлого, как «своего». Но это «своё» у каждого из них разительно отличается друг от друга при общих истоках и порой обнаруживающихся тематических параллелях.

Родившись в небольшом провинциальном городе Зарайске (бывшая Рязанская губерния), Анна Голубкина с детства вместе с матерью трудилась на земле. Дед, Поликарп Сидорович, вводил маленькую Аню в мир сказки и народной мудрости, тесно связывая его в своих рассказах с окружающей природой, среди которой девочка росла. Оттого обыденное и сакральное не имело для Голубкиной чёткого разделения, как, например, для человека индустриализированного общества. Она войдёт в это общество позже, перебравшись в городское пространство лишь в 25 лет⁶. Соответственно, в какой-то мере синкретическое восприятие окружающей действительности создавало благодатнейшую почву для формирования у Голубкиной особенностей мифологического мышления. И, что очень важно, было для неё абсолютно естественным, слитым с её человеческой природой, о чём убедительно повествует 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»⁷. 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 русском фольклоре. Сохраняясь в сказках и преданиях, которые скульптор так любила, отголоски языческих верований органично встраивались в художественный образный строй Голубкиной.

Александр Рукавишников, родившийся и выросший в Москве, в отличие от Голубкиной, в полной мере дитя современного города, индустриализированного общества, где сакральное и профанное имеют чёткое разделение. Оттого его вхождение в мир представлений языческого прошлого происходило иными путями, нежели у Анны Семёновны, через знакомство с научно-этнографической литературой по древнеславянскому и древнерусскому язычеству, а так же с артефактами декоративно-

прикладного искусства того времени. И, по всей видимости, именно эта особенность восприятия культуры языческого наследия, продиктовала совершенно особую формознаковую пластику А. Рукавишникова, заключающуюся в его обращении к конкретным визуальным и понятийным элементам языческой мифологии и их переработки в соответствии с образно-смысловыми задачами. За счёт этого у скульптора сформировалась сложная система символов, реализуемая им в тех или иных формах и сочетаниях в скульптурных композициях, связанных с языческой тематикой. К ним следует отнести: кокошник, рыбу, жидкость, лодку, птицу, большую женскую грудь, образ всадницы, а так же многоуровневость и зеркальность в построении композиции.

Характерно, что у Голубкиной мы такой чёткой системы не встретим. Её образность исходит из естественного восприятия природной стихии, как олицетворения живого начала, существующего в неразрывном контакте со стихией человеческого бытия. Однако не взирая на все пластические и образные различия, есть общая особенность, характеризующая специфику раскрытия языческой темы в творчестве обоих скульпторов. Это хтоническое⁸ начало.

Хтоника Голубкиной – это земля и всё, что с ней связано – растительность, сказочное зверьё, обитающее на болотах и в лесных зарослях. Иными словами - земная природа, наделяемая Голубкиной человеческими качествами. Она – первый, и, пожалуй, единственный скульптор в России, кто с такой непосредственностью осмелился «очеловечить» природу, показав её антропоморфный лик. Знаменательно, что у скульптора есть работа, которая имеет название «Земля» (1904. Бюст. Гипс тонированный. 68x98x53. Инв. МГ СК-201), представляющая собой огромный бюст могучей, растущей из недр первобытной формирующей силы. О том, что Голубкина воспринимала землю, как истинно живое существо с человеческими чертами, свидетельствует небезызвестное её высказывание: «...чтобы увидеть настоящее *лицо земли* (курсив мой. - И.С.), надо выйти в открытое поле, когда солнце уже закатилось, на горизонте виден только зеленоватый холодный свет, а земля уже вся темная, широкая»⁹. Интересно наблюдать как Голубкина шла к созданию образа земли, анализируя её эскизы в гипсе к этой работе. Характерно, что она искала именно лицо, делая его, то более похожим на человеческое, минимизируя при этом количество природной массы; то придавая лицу символические черты, свойственные по типу первобытным изображениям. Она даже пыталась изобразить землю в виде лежащей обнаженной женской фигуры, однако такой эскиз единичен. Персонификация – представление природных явлений в образе человека – одна из основополагающих особенностей мифа - была в полной мере характерной чертой древнеславянского язычества и органично вошла в творчество Голубкиной. К работам

такого рода мы относим вазу «Кувшин с изображением растений и шести детских обнаженных фигур» («Нежить»)¹⁰, (1898г. Гипс. 34x12. МГ ВХ 20), вазу «Туман» (около 1899г. Гипс. 58x35x32. Инв. МГ СК-81), композицию для камина «Огонь» (1900. Гипс тонированный. Мужская фигура 58x50x49. Инв. МГ СК-19; Женская фигура. 61x52,5x35. Инв. МГ СК-121), вазу «Кочка» (1904. Бронза. 60x64x54. Инв. МГ СК-4), горельефы «Кочка» (1904г. Гипс тонированный. 75x67x37. Инв. МГ СК-118 КП-118), «Кустики» (1908г. Группа. Гипс тонированный. 57x50x33. Инв. МГ СК-129), «Лужица» (1908. Композиция. Бронза. 43x29x26. Инв. МГ СК-32), эскиз к одноименной композиции «Волна» (1909г. Гипс тонированный. 30x45x25. МГ СК-58 КП-58), композицию «Птицы» (1910г.), барельеф «Болото» (1911. Мрамор. 29,5x51x4. Инв. МГ СК-35), декоративную композицию «Кариатиды» (1911. Дерево. Мужская фигура 150x60x60. Инв. МГ ВХ-1; Женская фигура 150x60x60. Инв. МГ ВХ-2), статую «Берёзка», (1927. Бронза. В. 99. Инв. МГ СК-51).

Хтонизм А. Рукавишникова иной природы. Во-первых, в его основе лежат два конкретных начала: образ Богини-матери-прародительницы, который изначально хтоничен, т.к. всегда в мифологиях связан с землёй, как с живородящим началом; и образ языческого божества Костромы. О хтоничности последней вполне ясно высказывается в своей работе «Язычество Древних славян» Б.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»¹¹. Если у Голубкиной происходит типичная персонификация природы, то у Рукавишникова – нечто сродни олицетворению, когда предметам неодушевлённым приписываются свойства одушевлённых. Дело в том, что языческие верования имели форму обряда утопления Костромы, где божество Кострома представала в виде куклы и символизировала умирание и воскрешение природы. «У русских известны похороны Костромы, т.е. <...> соломенной куклы, потопляемой в воде неделю спустя после летнего солнцестояния на петров день, 29 июня»¹². Кострому, так же, как и других кукол, разрывали на части, а потом топили и оплакивали»¹³. У Александра Рукавишникова Кострома¹⁴ приобретает облик реальной женщины. Либо это образ богини, плывущей в гробу («Богиня с утками» («Язычество III»). 1990. Бронза, мрамор, гранит. 120x90x50; «Языческая пионерия». 1993. Дерево, бронза. 80x107x62; «Женщина, весло, богиня, лодка». 1996. Подсвечник. Бронза, гранит. 60x60x47), либо она становится нашей современницей («Женщина рубящая капусту». 2007. Бронза. 100x60x45; «Вселенная». 2013. Бронза, дерево. 220x70x70; «Женщина в лодке», 2008. Бронза, дерево. 200x160x160 и др.).

Необходимо отметить, что образ Костромы и матери-прародительницы сливается 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.

Ещё один мотив, связанный у А. Рукавишникова с хтоникой – мотив «великой жертвы». В работе «Языческий храм» (1993. Бронза, мрамор, бирюза. 70x45x45.) образ храма решён в виде жертвенника. Композиция «Финки» (2007. Бронза. 220x170x80) демонстрирует, как мать и дочь, уже наши современницы (судя по одежде), стоят над останками сожженного жертвенного животного. В «Мясном животноводстве» (2008. Дерево, бронза, кожа. 220x60x60) между ног женщины помещена голова быка, как символ жертвоприношения животному насыщению человека.

Средства, которыми пользуются оба скульптора для создания своих собственных «языческо-хтонических мифологий» достаточно своеобразны. И в том, и в другом случае налицо полиморфизм¹⁵, как в образном, так и в пластическом отношении, но опять же, в индивидуальной трактовке у каждого. У Голубкиной происходит, как уже говорилось выше, соединение природной стихии и внешних черт, присущих человеку. В пластике это проявлено в сочетании двух контрастирующих формообразующих начал: некой субстанциональной материальной массы, которой условно обозначена природная стихия, и более выявленных, графически обозначенных, форм лиц (иногда рук), каковыми маркировано человеческое начало. Наиболее явно полиморфизм такого рода проявился в её работах «Туман», вазе, а так же горельефе «Кочка», в композициях «Птицы», «Кустики», эскизе «Волна», скульптуре «Земля». Именно с помощью массы Голубкина создаёт форму, что непосредственно влияет на образность. И уже из этой массы, скомпонованной всегда как единый блок, начинают проявляться нужные элементы, которые, тем не менее, не носят характера кардинального вычленения из этой субстанции, а зачастую и вовсе лишь угадываются (копыта в «Лужице» и «Кустиках», руки в «Кариатидах» и композиции «Огонь», крылья в «Птицах» и т.д.). При этом сама по себе масса никогда не имеет «выглаженной» поверхности. Это - дышащая ткань, взрыхлённая, стихийная, как сама поверхность земли, которая и рождает существ, воссоздаваемых скульптором.

Именно такой подход к работе с материалом, жёстко завязанный на создании вполне определённого образного ряда, создаёт и композиционные особенности мифологических

скульптур Голубкиной. Композиция Голубкиной центростремительна, сжата, если попробовать мысленно оконтурить её работы, то в большинстве случаев – это треугольник с достаточно широким основанием. То есть скульптор формирует один определённо читаемый объём.

Если говорить об образной стороне полиморфизма, то у Голубкиной антропоморфное тесно переплетено с фитоморфным («Земля», «Туман», «Кочка», «Болото») и зооморфным («Лужица», «Кустики», «Птицы»). В этих работах природные, зверо- и птицеподобные существа обращены к нам человеческими лицами. Что характерно, во многих Голубкинских произведениях такого рода эти существа обладают характерной позой, присущей именно человеку: согнутая в локте рука с опирающимся на неё подбородком. Эта поза наиболее явна в одной из известных её работ, не связанных с мифологической тематикой - «Портрет Никифоровой» (1908. Бюст. Бронза. 46x36x46. Инв. МГ СК-52). Вариант этой позы мы наблюдаем в скульптуре «Старость» (1898. Сидящая фигура. Гипс тонированный. 91x54x66. Инв. МГ СК-210), а так же в портрете Льва Николаевича Толстого (1927. Гипс тонированный. 70x86x92. Инв. МГ СК-117 КП-117) – согнутая и поддерживающая голову правая рука писателя. Это же движение Голубкина повторяет в своих мифологических персонажах: одна из женских фигур, олицетворяющих туман в рельефе «Болото», существо из композиции «Кустики», сидящий козлёнок в «Лужице», один из образов в работе ваза «Туман», ребёнок в вазе и горельефе «Кочка», женская фигура композиции «Кариатиды». Мотив сложенных на груди или сцепленных рук волнует Голубкину с самых первых работ: «Молящаяся старуха» (1889. Гипс тонированный. 17x7x11. Инв. МГ Ск-81 КП-81), несохранившаяся работа «Старик и слепой Захар» (1893г., Б/Н). Этот мотив она повторяет и в своей мифологической серии: «Земля», женская фигура из композиции «Огонь», мужская фигура из композиции «Кариатиды».

Если задаться вопросом, какое из начал преобладает в мифологических образах Голубкиной, то, безусловно, природное, т.к. человеческие черты лишь проглядывают и только пытаются выкристаллизоваться из природной массы. И даже у, казалось бы, человекообразных существ в работе «Кустики» на поверку оказываются вместо ступней копытца. А у мужской фигуры из декоративной композиции «Огонь» форма руки сходна с подобием копыта, а нога и вовсе зверообразная. В женской же фигуре из той же композиции лицо чем-то напоминает один из типажей в работе «Птицы». Пожалуй, единственная работа, где образ природы окончательно очеловечился и предстал в образе девушки – это последняя её скульптура «Берёзка». Но даже здесь образ человеческий дан

как сросшийся с землёй в своём основании – ступни девушки не отделены от природной земной субстанции.

В языческих образах Рукавишникова также соединяется антропоморфное начало – женщина-Богиня и зооморфное – птицы («Языческая богиня с птицами». 1993. Дерево, роспись. 70x145x40; «Богиня с утками»; «Большая языческая богиня I». 1989. Бронза, дерево, гранит, мех. 220x115x80; «Большая языческая богиня II». 1991. Мрамор, медь, алюминий. 231x137x70); образ коня, иногда данного в качестве означаемого в виде седла («Молочное животноводство». 2010. Дерево, бронза, фрагмент бидона, сабля. 150x150x80; «Богиня, стреляющая из лука». 1979. Бронза, гранит. 132x70x70; «Язычество II». 1989. Бронза, мрамор, гранит, дерево. 100x60x60; «Язычество IV». 1992. Бронза, мрамор, гранит. 103x97x33; «Языческая богиня». 1989. Бронза, кожа, мех. 57x22x22), образ рыбы (Подсвечник «Женщина, весло, богиня, лодка»; «Женщина с рыбой». 2008. Бронза. 50x70x40; «Мафка». 2013. Бронза, дерево. 300x150x80).

Здесь хотелось бы отметить, что когда Борис Рыбаков говорит о полиморфизме древнеславянских берегинь, он упоминает девушку-птицу и девушку-рыбу, происхождение которых «... являлось попыткой выразить, с одной стороны, родство со стихиями воды и воздуха, а с другой – родство с самим человеком»¹⁶. В отличие от Голубкиной в скульптурных композициях Рукавишникова преобладает не антропоморфное, а конкретно женское начало. Выявлено оно очень ярко – это нарочито большая женская грудь, а, например, в работах «Вселенная» или «Большая языческая богиня» - беременность героини. Как известно, ещё с эпохи неолита земля отождествлялась с женщиной, а беременность уподоблялась вызреванию зерна в почве¹⁷.

Пластический подход Рукавишникова принципиально различается с методами Голубкиной. Если у неё это блок единой массы, из которого еле вычленимы элементы лиц и рук персонажей, то у него - сочетание чётко обозначенных объёмов, разнонаправленных и разномасштабных («Богиня с утками», «Финки», «Женщина, весло, богиня, лодка», «Большие языческие богини», «Ручное доение №4» (2011. Бронза, керамика, металл. 270x300x140), «Женщина в лодке», «Женщина рубящая капусту» и др.). Такой подход к формообразованию связан с образностью, создание которой диктуется обращением к визуальным образцам языческого прошлого, их соединением и своеобразным «жонглированием». Рукавишников работает с каждой скульптурой, как со знаком, где главную роль играют чёткие линии, их сочетания, пересечения. Отсюда и специфичность композиции в его работах – она центробежна, т.е. рассчитана на завоевание, захват пространства.

Поскольку в рамках данной статьи невозможно провести анализ всех работы представленных авторов, нам хотелось бы показать взаимосвязь формообразующих и композиционных начал с хтоно-языческими мотивами в творчестве обоих скульпторов на примере темы соединения человека и птицы. И у Голубкиной, и у Рукавишникова – птица существо изначально хтоническое. У А. Рукавишникова птица всегда сопряжена с образом богини, которая обладает чертами и Костромы и матери-прародительницы. Истоки этого персонажа – богини с птицами – в языческом прошлом древних славян. Это один из часто встречающихся мотивов в древнерусском декоративно-прикладном искусстве. Но если там это носит плоскостно-декоративный характер, то у Рукавишникова – это стилизованные объёмные утиные головы («Богиня с утками») или очень условно решённый мотив птицы на стыке двух видов – скульптуры и декоративной росписи. Его «Богиня с птицами», сделанная из дерева, расписана орнитологически точно воспроизведёнными подвидами птиц. А две «Большие языческие богини» обладают подобием огромных крыльев за спиной, больше похожих на кости каких-нибудь древних животных.

У Голубкиной в её двухчастной композиции «Птицы» воспроизведена стая птиц, которые абсолютно не похожи на существа небесные. Здесь мы бы хотели обратиться к исследованию А.В.Гуры «Символика животных в славянской народной традиции», где он рассматривает связь различных подвигов животного мира с небесным и хтоническим началами. «Хтонизм, как признак, характерный, прежде всего, для гадов, в той или иной степени присущ и некоторым птицам...»¹⁸. То есть, создавая такой образ птиц, Голубкина вполне находилась в русле традиции. Птицы Голубкиной словно вырастают из первородной магмы. Что это за субстанция, мы до конца не можем понять: то ли это вздыбившаяся поверхность земли, то ли взметнувшаяся волна. Никакого намёка на птичьи тела или оперение, крылья продолжают оставаться в ореоле первородной материнской субстанции. Но при этом явно и отчётливо проявляются лица птиц с абсолютно невидящими глазами, залепленными чем-то вроде бляшек¹⁹, или с пустыми глазницами,²⁰ под стать слепой хтоничной стихии, которая их породила.

Иное решение хтонической образности, связанной с птицами, демонстрирует Голубкина в рельефе «Болото». Попытка скульптора соединить два мира – верхний, который представлен в виде персонифицированной (в образе женщин²¹) воздушной стихии – тумана и нижний, хтонический, изображённый как водная стихия – болото со спящими птицами. Духовная гармония между двумя мирами достигается не только образным, но и композиционным решением, т.к. графически верхняя (небесная) и нижняя (болотная) линии образуют практически равнобедренный треугольник, где вершина маркирована

одним из женских образов. То есть в рельефе, как и в круглой скульптуре, Голубкина следует тому же принципу построения формы – она её замыкает всеми возможными способами, используя всё ту же конструкцию треугольника.

В этой работе у Голубкиной очень ярко выступает мифологема водного пространства, как границы между тем и этим миром, чётко отделяемо состояние дремлющего хтонического мира. У Рукавишникова та же самая мифологема визуально ассоциируется с Костромой. В работах «Женщина, весло, богиня, лодка» и «Богиня с утками» сама богиня лежит с закрытыми глазами. Здесь она выступает в том своём качестве, которое символизирует умирание природы. В «Богине с утками» автор погружает её в жидкость, знак того, что она плывёт в гробу по реке. В первой же работе он маркирует водное пространство знаками лодки и рыбы. Символика воды превращается, таким образом, в знак границы между миром живых и миром мёртвых.

Анализируя мифологическую линию в творчестве А. Голубкиной и А. Рукавишникова, мы приходим к выводу, что их обращение к области мифологического можно воспринимать как систему. Существующий со времен верхнего палеолита синкретический комплекс, состоящий из трёх компонентов — миф, изображение, ритуал, в особом переработанном виде присутствует в художественном творчестве. Если говорить о мифологии Анны Голубкиной, то её миф — это народные предания и сказания, тесно переплетенные со свойственным деревенскому жителю XIX века, непосредственному, идущему от язычества, восприятию природы, как духовно близкой стихии. Из воспоминаний Л.А. Губиной²² мы узнаем: «Иногда ходили в лес <...>. Иногда прогулки давали тему для скульптуры. Как-то бродили в лесу, вышли на поляну, поросшую молодыми берёзками. Солнце только что закатилось, и освещенные яркой зарей деревья бросали слабые тени. Лес затихал и становился таинственнее. Остановившись около старого, поросшего молодыми побегами пня, Анна Семеновна сказала: «Вот тут должны прятаться лесные духи»²³. Мифология Рукавишникова рождена острым переживанием интеллектуально отрефлексированного разрыва в культуре, связанного с уничтожением памятников языческих верований. Изображением в случае и Голубкиной и Рукавишникова всегда становилось скульптурное произведение, ритуалом же — процесс творчества.

Только если в отношении Голубкиной творческий процесс мог быть ею переживаем подобно ритуалу, исходя из её отношения к работе как служению, и к мастерской как к храму²⁴, то в случае с Рукавишниковым мы понимаем ритуал — как постоянное сознательное обращение к теме язычества, т.к. ритуал — есть повторение²⁵. (По словам самого скульптора, именно творческий процесс как таковой им не переживается как

ритуал). Ритуал Рукавишникова – повторение сотворения образа языческой женщины. Своё переживание и рефлексию по поводу культурного разрыва поколений скульптор реализует пластически, через скульптурную форму прежде всего, но образно идя через сакральную доминанту своего восприятия язычества, т.е. через тему языческой женщины.

Безусловно, говоря о языческих мотивах в творчестве А.Голубкиной и А.Рукавишникова, нельзя забывать о некоторых важных стилеобразующих влияниях, оказавших воздействие на этих мастеров. В случае с Анной Голубкиной мы имеем в виду, прежде всего, течение символизма. Очень подробно об этом пишет в своей монографии «Скульптор Анна Голубкина» Ольга Калугина, обобщая традицию символистских исканий, к которым была далеко небезучастна Анна Семёновна: «В целом же явные пантеистические тенденции в творчестве русских символистов хорошо вписываются в эстетическую программу их ведущего теоретика В.С.Соловьёва, конечной целью искусства признававшего именно «<...> одухотворение природного мира, создание “вселенского духовного организма”»²⁶. Именно эта черта, обозначенная Соловьёвым – «одухотворение природного мира», без труда определяема в работах мифологической тематики скульптора. Но, как мы уже отмечали выше, изначальным посылом к персонификации природных сил стало непосредственное восприятие Анной Голубкиной природы как своей.

В случае с А. Рукавишниковым, одним из направлений, повлиявшим на его образность, стал сюрреализм. Именно сюрреалистическая эстетика, позволяющая работать с фантомной образностью сновидческого характера, даёт возможность автору мигрировать из одной исторической эпохи в другую, создавая авторские временные кластеры. Вкупе с языческими мотивами это дало ту своеобразную пластику с ярко индивидуальным смыслонаполнением, которая стала «визитной карточкой» в вопросе о стилеобразовании в творчестве А. Рукавишникова.

Сравнение двух столь диаметрально противоположных художников позволяет определить не только принципиальное различие пластических и образных средств, используемых художником модерна и постмодернизма при обращении к одной мифологической системе, но и выявить важное качество: цельность мифологического сознания художника, что обуславливает последовательность подхода в многочисленных творческих произведениях, (в данном случае – скульптурных), в рамках конкретной мифологической системы. К тому же, именно сравнительный анализ даёт возможность проследить формирование у художника параллельного пласта: своего рода «авторской мифологической надстройки». В случае с А. Голубкиной и А. Рукавишниковым – это

создание своих собственных хтоно-языческих мифологий, апеллирующих к одним и тем же древнеславянским и древнерусским корням.

Примечания:

¹ Мелетинский Е.М. Миф и 20 век. <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>. Дата обращения 08.05.2013

² Там же

³ Споры о термине «Московская скульптурная школа», равно как и о преемственности МГАХИ им. Сурикова от МУЖВЗ, ведутся достаточно давно. Вопрос формирования Московской школы скульптуры, как истока пластических новаций прежде всего, в недрах МУЖВЗ, подробно рассматривается в монографии О.В.Калугиной «Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы», (М.: Галарт, 2006), а так же в её докторской диссертации (Калугина О.В. «Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX-начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ». Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М.:2012). Исследователь последовательно доказывает, что такие яркие фигуры как А. Голубкина, С. Коненков, Н. Андреев, А. Матвеев пребывают в истории отечественной скульптуры не сами по себе, как до сих пор принято считать в некоторых искусствоведческих кругах, а являются теми художниками, которые непосредственно находились у истоков формирования новой пластики Московской скульптурной школы. Все они впоследствии осуществляли преподавательскую деятельность, что способствовало сохранению и передаче традиций. Немаловажным фактом в этом отношении явилось и то, что 21 мая 1934 года в Москве был открыт Музей-мастерская А.С.Голубкиной. С.П. Домогацкая в своей статье «Собрание скульптуры первой половины XX века в Государственной Третьяковской галерее» (ГТГ, Скульптура второй половины XX века, каталог собрания, серия «Скульптура XVIII-XX веков» т.2, М.: Красная площадь 2002) ярко и убедительно обрисовывает отличительную специфику Московской скульптурной школы по отношению к Петербургской. О Московской традиции в русской скульптуре так же пишут Л.В. Марц и Н.А. Ермолаев (Марц Л.В., Ермолаев Н.А. Собрание скульптуры второй половины XX века в Государственной Третьяковской галерее// ГТГ, Скульптура второй половины XX века, каталог собрания, серия «Скульптура XVIII-XX веков» т.3, М.: Красная площадь, 1998). Нельзя сбрасывать со счетов и то, что ныне активно работающие московские скульпторы ощущают несомненную традицию существования Московской скульптурной школы. Мы позволим себе привести цитату из вступительной статьи З.К. Церетели к каталогу одного из знаковых скульпторов – современников Леонида Баранова: «Московская школа скульптуры имеет славные, большие традиции. Ей свойственны свобода художественного мышления, умение создавать каноны и их же разрушать. ...Учились они [скульпторы – разрядка моя, И.С.] <...> духу свободного искусства. И хотя потом они все искали своё, этот дух, как я думаю, был им свойственен. Прошли годы, но он не исчезает. Он в самой Москве, и поэтому тут так много интересных, блестящих мастеров». (Леонид Баранов. Книга о скульптуре и скульпторе Леониде Баранове написанная его друзьями по случаю шестидесятилетия мастера и иллюстрированная им самим». М.:2004). Показательно и то, что МГАХИ им. Сурикова считает себя непосредственным продолжателем традиций МУЖВЗ: «Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова по праву является преемником и наследником Московского училища живописи, ваяния и зодчества». (<http://surikov-vuz.com/institute/history/>, дата обращения 08.05.2013).

⁴ Базазьянц, Стелла Борисовна, искусствовед

⁵ Конёнков С.Т. Встречи. Воспоминания современников о скульпторе. М., 1980. С.150

⁶ В 1889г. А.С.Голубкина поступила в Классы изящных искусств художника-архитектора А.О.Гунста в Москве

⁷ Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.: Галарт, 2006. С.106

⁸ Хтонизм, хтоническое – «хтоническое» (от греч. – земля, почва) начало связано с идеей могилы и возрождения, тления и произрастания, с принципом «смерти», снятой в круговороте времен; хтонизмом иногда именуется также ранняя стадия мифологии античных народов (следы которой сохраняются сколь

угодно долго), характеризующаяся чудовищными образами порождений земли; хтоническими именуются подземные боги, противопоставленные «светлым», олимпийским божествам. (Электронный архив Ольги Михайловны Фрейденберг, <http://freidenberg.ru/Tags/Terminy/UFXCChShShhJeJuJa/Xtonizm>. Дата обращения: 15.05.2013).

⁹ Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С.147

¹⁰ Название данной работы в инвентарной книге Музея-мастерской А.С. Голубкиной «Кувшин с изображением растений и шести детских обнаженных фигур». Именованная ваза «Нежить» закрепилось в обиходе музея-мастерской в связи с упоминанием этой работы в воспоминаниях Н.Н.Алексеевой, подруги А.С. Голубкиной: «Любила она [Голубкина – разрядка моя, И.С.] и уходящий сказочный мир: образы русалок, лешего, водяного действовали чарующе на ее фантазию. По народному поверью, вся эта «нежить» выходит на поверхность земли в тот час, когда люди погружаются в сон. В вазе «Нежить» Анна Семеновна воплощает в сказочных образах это народное поверье». (Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С.183)

¹¹ Рыбаков Б.А. Язычество Древних славян. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/07.php. Дата обращения: 07.05.2013

¹² 12 июля по новому стилю

¹³ Рыбаков Б.А. Указ. соч. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/07.php. Дата обращения: 07.05.2013

¹⁴ О том, что отсылки к языческой Костроме достаточно конкретны, свидетельствуют не только умозаключения самого скульптора, изложенные им в личных беседах с автором данной работы, но и его рисунки, где вполне конкретно упоминается именно Кострома

¹⁵ Полиморфизм - от греч. poly — «много» и morphe — «форма»

¹⁶ Рыбаков Б.А. Указ.соч. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/01.php. Дата обращения 07.05.2013

¹⁷ Рыбаков Б.А. Там же. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/04.php. Дата обращения 07.05.2013

¹⁸ Гура. А.В. Символика животных в славянской народной традиции. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/gura/03.php. Дата обращения: 02.05.2013

¹⁹ Похожий пластический приём мы наблюдаем в работе А.С. Голубкиной «Лужица», где у змееподобного существа глаза залеплены подобными «бляшками».

²⁰ В эскизе А. Голубкиной «Волна» глаза персонажей так же невидящие, т.е., мы можем сделать вывод, что приём «невидящих» или «залепленных» глаз у существ в работах хтоно-языческой тематики не случаен.

²¹ По аналогии с «Птицами» это только лица и руки, тела же не сформированы – они слиты со стихией воздуха.

²² Губина Любовь Андреевна – художник, училась вместе с А.С.Голубкиной в МУЖВЗ

²³ Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С.145

²⁴ Вот что пишет об этом А.С.Голубкина в своей книге «Несколько слов о ремесле скульптора»: «К технике можно отнести и настроение мастерской <...> Когда мы учились <...> наш глубокопочтимый Сергей Иванович называл мастерскую храмом и в этом смысле ревниво оберегал её достоинство. <...> Там, где работают сосредоточенно и серьёзно, ничто нарушать настроения не должно. Стук, разговоры, своеволие

моделей, приход посторонних посетителей и т.д. абсолютно недопустимы». (Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С.121-122)

²⁵ Здесь необходимо уточнение: ритуал есть акт повторения сотворения мира (в древних верованиях, системах)

²⁶ Калугина О.В. Указ.соч. С.193