

Седова И.Н.

Скульптор Митрофан Рукавишников. Станковая пластика послереволюционного периода. (1920-1930-е годы)

Аннотация: В качестве объекта исследования выступают произведения М.С. Рукавишникова, созданные в период 1920-1930-х годов. Предметом исследования явилась реализация творческой судьбы мастера в контексте отечественной художественной культуры в указанный период. Особое внимание уделено реакции со стороны критики тех лет на станковое творчество М.С. Рукавишникова, участию созданных мастером работ в различных, в том числе, знаковых для того времени, выставочных проектах, а также тематике выполненных в этот период произведений. Автор не просто рассматривает встраиваемость М.С. Рукавишникова в современный ему художественный процесс, но выявляет степень его востребованности в качестве скульптора-станковиста в период 1920-1930-х годов наряду со знаменитыми современниками. Основными методами исследования явились историографический и источниковедческий методы, необходимые при изучении архивных документов, анализа откликов на творчество М.С. Рукавишникова прессы соответствующего периода, каталогов выставок, справочных изданий; историко-культурный метод, позволяющий проанализировать и выявить место М.С. Рукавишникова в художественной культуре эпохи. Результатом исследования является вывод о том, что М.С. Рукавишникову удалось достаточно ярко и убедительно проявить себя в качестве скульптора-станковиста, заслужив достойную оценку своего творчества в художественных кругах. Новизна исследования определяется тем, что извлекая из небытия многочисленные факты жизни и творчества М.С. Рукавишникова, используя многочисленные архивные данные, публикуемые впервые, мы тем самым раскрываем и дополняем новыми гранями представление об эпохе, выстраивая представление об ее художественном процессе наиболее полноценно.

Ключевые слова: Митрофан Рукавишников, скульптура, станковая, портрет, произведения, монументальность мышления, Всекохудожник, династия, пластика, культура.

Review: The object of the research is Mitrofan Rukavishnikov's artwork created during the period since 1920 till 1930s. The subject of the research is the artist's creative life in terms of Russian artistic culture of the aforesaid period. Special attention is paid to critical responses to Mitrofan Rukavishnikov's easel artwork as well as his participation in various (including momentous) exhibitions and topics and themes his artwork of that period was devoted to. In her article Sedova does not only view Mitrofan Rukavishnikov's artwork as part of the artistic environment of that time but also defines his popularity as a sculptor during the period since 1920 till 1930s along with famous artists of that period. The main research methods included historiographic methods used to study archive documents, analysis of responses to Mitrofan Rukavishnikov's easel graphics of that period, exhibition catalogues, reference books, and historical-cultural method allowing to analyze and define the place of Mitrofan Rukavishnikov in the artistic culture of the epoch. The result of the research is the conclusion that Mitrofan Rukavishnikov managed to show himself as a brilliant sculptor of easel plastic arts and his artwork was highly approved by artistic societies. The novelty of the research is caused by the fact that analyzing numerous facts from Mitrofan Rukavishnikov's personal and creative life and appealing to rich archive data never published before, the author of the article reveals and completes our views on that epoch and gives us a better insight into the artistic process of that period.

Keywords: Mitrofan Rukavishnikov, sculpture, easel, portrait, artwork, thinking monumental-ity, Vsekokhudozhnik (All-Russian Union of Artworkers' Society), dynasty, plastics, culture.

Митрофан Сергеевич Рукавишников является основателем одной из крупнейших династий, составивших славу московской скульптурной школы. Тяжело переживая, как и многие

современники, потрясения эпохи конца XIX – начала XX веков, он никогда не отступал от своих творческих установок, стараясь всеми возможными способами реализовывать поставленные перед собой задачи. Митрофан

Рукавишников принадлежал к той плеяде молодых скульпторов, которые, вслед за Сергеем Ивановичем Ивановым, основателем скульптурного класса МУЖВЗ (Московское училище живописи, ваяния и зодчества), формировали костяк абсолютно нового явления русской художественной культуры – московской скульптурной школы. И хотя М. Рукавишников не являлся слушателем МУЖВЗ, однако его становление как скульптора происходило под руководством одного из самых ярких выпускников этого учебного заведения – Сергея Тимофеевича Конёнкова, в мастерской которого он обучался. Важно отметить, что имена учеников С.Т. Конёнкова так и остались неизвестны искусствоведческому сообществу. М.С. Рукавишников является единственным, о ком мы имеем достоверные сведения, как об ученике великого мастера.

До недавнего времени сведений о самом Митрофане Рукавишникове, практически, не было. Из бесед с членами семьи скульптора удалось узнать лишь несколько разрозненных фактов о жизни их предка, никаких профессиональных исследований творчества мастера до сих пор никем не было проведено. За несколько лет кропотливых изысканий нам удалось восстановить творческую биографию М.С. Рукавишникова, составить полный список его работ, уточнить даты создания многих из них. Выяснилось, что Митрофан Сергеевич был знаком и общался с передовыми представителями культуры своего времени, выполнил значительное количество талантливых скульптурных произведений, являлся активным членом различных творческих союзов. Все эти, ставшие теперь доступными для широкого профессионального круга исследователей, сведения явились неоценимым дополнением в понимании художественного облика эпохи. В данной статье мы не имеем возможности осветить все грани разносторонней деятельности М.С. Рукавишникова, поэтому остановимся на одном из важных периодов его творчества 1920-1940-х годов, когда он ярко заявил о себе, как о мастере станковой скульптуры.

Митрофан Сергеевич Рукавишников родился 24 мая 1887 года в Нижнем Новгороде в семье Сергея Михайловича Рукавишникова – сына известного нижегородского купца – предпринимателя Михаила Григорьевича Рукавишникова. Закончив в родном городе Нижегородский Дворянский институт императора Александра II, юноша уезжает в

Москву с целью поступить в Императорский Московский Университет на юридический факультет. Однако встреча с английским актером, театральным и оперным режиссером, крупнейшим представителем символизма в искусстве европейского театра рубежной эпохи Эдвардом Гордоном Крэгом заставила Митрофана поверить в свои творческие силы. В результате, он, в первый же год оставив университет, поступает в ученики к выдающемуся скульптору Сергею Тимофеевичу Конёнкову и начинает активно работать в области станковой пластики.

Произведения начинающего скульптора, созданные в период 1909-1911 годов, были уже достаточно зрелыми с точки зрения профессионального мастерства. Однако в них еще в большой мере ощущалось влияние учителя. Впоследствии, побывав в Италии и определившись с вектором наиболее близкого для себя стилистического направления, которым стала классика, Митрофан Сергеевич, по возвращении из-за границы, выполнил две полнофигурные статуи волжских грузчиков. Интерес к художественному направлению символизма, с которым Рукавишников столь тесно соприкоснулся, обучаясь в мастерской Конёнкова и создавая своих мифологических героев, постепенно уступает место классицистическим тенденциям в творчестве мастера.

После того, как Митрофан Рукавишников закончил статуи грузчиков, он целиком погружается в работу по созданию передвижной фрески. Тема волжских грузчиков, так захватившая скульптора и опробованная им в полнофигурной статуе, получила своё продолжение в монументальном произведении фресковой живописи «Отдыхающие грузчики», работе над которым он посвятил более десяти лет. Возможно, именно поэтому мы не встретим у Митрофана Сергеевича ни одной станковой скульптуры в период с 1913 по 1925 годы. Эксперименты М. Рукавишникова в области разработки технических возможностей показа монументальной живописи имели успех, о чем писали советские газеты, но, по словам самого скульптора, из-за «отсутствия соответствующих производственных условий» [1, с.7] он был вынужден прекратить эти опыты.

В 1923 году Рукавишников продолжил поиски в области монументального искусства, обратившись к театральнo-сценическому искусству. И лишь, начиная с 1924-1925 годов, он вновь возвращается к станковой скульптуре

и создаёт ряд портретов исторических личностей разных эпох. Этот «творческий возврат» был связан с началом работы Митрофана Сергеевича в качестве сотрудника музея института Маркса и Энгельса в Москве. Анализируя творческий путь мастера, необходимо отметить, что Митрофан Рукавишников являлся художником с ярко выраженным целеполаганием, что даёт возможность систематизировать его работы и объединить их в тематические блоки. Определённо, такой подход может быть со всем основанием назван творческим методом мастера, который позволяет четко структурировать работу, связанную с анализом его творчества. Эти выводы можно в полной мере отнести как к творчеству художника в целом, так и к станковой пластике в частности.

Первая группа созданных М.С. Рукавишниковым портретов относится к периоду 1925-1930-х годов и посвящена в основном деятелям революции. Прежде всего, это представители французского революционного движения: «Марат» (1925-1930), «Дантон» (1925-1930), «О. Бланки» (1926). Портреты, прекрасно выполненные с точки зрения профессионального мастерства, тут же занимают достойное место на соответствующих тематических выставках, о чем известно из центральных газет того времени. Так, «Правда» за 24 октября 1928 года публикует статью Н. Лукина-Антонова (Лукин Николай Михайлович, псевдоним – Н. Антонов; советский историк-марксист, с 1929 года – академик АН СССР) о выставке «Парижская коммуна 1871г.», проходившей в Доме Красной Пресни Института Маркса и Энгельса: «В первом зале вы знакомитесь по диаграммам и гравюрам с состоянием французской промышленности, положением рабочего класса и рабочим движением при Второй империи, с идеологическими течениями, господствовавшими среди тогдашнего французского пролетариата. Особенно бросаются в глаза прекрасный бюст Бланки работы Рукавишникова и редкий портрет Прудона, сделанный художником-коммунаром Курбе» (Гюстав Курбе. «Портрет Пьера Жозефа Прудона» 1865г.) [2, с.4]. Симптоматично, что бюст работы М. Рукавишникова экспонировался вместе с полотном выдающегося живописца и был особо отмечен Н. Лукиным-Антоновым.

Годом раньше в газете «Известия» [3, с.5] Эдмондо Пелузо (итальянский революционер-коммунист, журналист-антифашист.

Приехал в 1927 году в СССР, принял советское гражданство и вступил в ВКП(б)) попытался сделать некое подобие критического анализа работ М. Рукавишникова, представленных на выставке (выставка проходила в музее Института Маркса и Энгельса и была посвящена 133-ей годовщине казни первого коммуниста Гракха Бабефа), рассказывающей об истории французской революции: «... здесь выставлен также бюст Марата работы молодого русского скульптора М. Рукавишникова, несколько идеализированный и, пожалуй, не дающий правильного представления об исключительно сильном характере Марата. Гораздо удачнее сделан тем же скульптором бюст Дантона, где великолепно переданы физическая мощь и ораторская сила Дантона. В вестибюле этот же скульптор выставил мощную голову Карла Маркса, высеченную из мрамора».

«Карл Маркс» М. Рукавишникова, также принадлежащий к серии портретов деятелей революции, созданных до 1930 года, заслуживает особого внимания. Мастер заканчивает его в гипсе в 1926 году и в том же году переводит в мрамор (датировки создания и перевода в мрамор работы М.С. Рукавишникова «Карл Маркс» уточнены автором при анализе откликов прессы того времени на эту работу). Скульптура выполнена в свободной темпераментной манере: из глыбы необработанного материала словно рождается мятежный образ революционера. Спустя несколько лет скульптор уже вряд ли смог создать такого рода работу, где ярко проявил себя свободный творческий поиск. Дело в том, что в 1930-е годы стали «отсекаться эксперименты с гиперболой, экспрессивностью, абстракцией, фактурой материала» [4], мастера скульптуры уже были поставлены в достаточно жёсткие стилистические рамки. А в работе «Карл Маркс» Рукавишников словно возвращается к своим опытам символистской направленности, когда им была выполнена в подобной же манере работа в мраморе «Луна». Но, безусловно, по своей внутренней мощи «Карл Маркс» превосходит всё созданное мастером до этого в станковой скульптуре.

И, видимо, не случайно эта работа обратила на себя внимание журналистов ещё в период работы над ней скульптора. В 1926 году в газете «Вечерняя Москва» появляется заметка под названием «Новый бюст Маркса»: «Московский скульптор М.С. Рукавишников работает сейчас над бюстом Карла Маркса по заказу института Карла Маркса и Ф. Энгельса

при ЦИК СССР. Скульптор работает по редким иконографическим материалам, приобретенным Институтом за границей (Синтаксис и орфография оригинала). Бюст лепится из гипса. Впоследствии, когда будет получен хороший мрамор, у скульптора явится возможность изваять мраморный бюст Маркса» [5, с.3]. Видимо, мрамор, (достаточно редкий материал по тем временам), был предоставлен Рукавишникову практически сразу, так как уже в следующем году журнал «Новый зритель» публикует статью об уже законченном портрете Маркса, выполненном в этом материале. Мы намеренно приводим её целиком, так как это пока единственный известный нам пример относительно развёрнутого художественного анализа произведения мастера: «Новый бюст Карла Маркса, исполненный скульптором-художником Митрофаном Рукавишниковым, для института Карла Маркса и Фридриха Энгельса при ЦИКе СССР, является неожиданным просветом в художественной иконографии Маркса. Все мастерство скульптора, по-видимому, было направлено на то, чтобы поднять задуманный образ над теми бесчисленными трафаретными изображениями Маркса, которым, к сожалению, у нас не даётся должной “оценки” с художественной точки зрения. В работе Митрофана Рукавишникова перед нами смелое смешение, на первый взгляд исключая друг друга, художественных методов, слившихся в одной порывно-мощной композиции. Композиция бюста синтетически обобщает Маркса философа и Маркса революционера. Экспрессионистичность деталей лица успокоена классическим обобщением их. Чисто же импрессионистическое движение всей глыбы уравнивает скульптурную массу в целом» [6, с.8].

В этом описании, которое можно с полным основанием назвать рецензией, автор оперирует такими понятиями, как «экспрессионистичность» и «импрессионистическое движение». Пройдёт несколько лет и эти слова станут считаться чуть ли не ругательными, будучи употреблены по отношению к любому художественному произведению. Но пока, до наступления 1930-х годов, некоторые вольности в трактовке образов художниками были допустимы. Достаточно обратиться к Условиям конкурса-заказа Московскому профессиональному союзу скульпторов-художников в рамках Ленинского «Плана монументальной пропаганды»: «В условиях оговаривались и творческие моменты... Художнику-скульпто-

ру представлялась “полная свобода выразить идею памятника в виде бюста, фигуры или барельефа, а также соотношение между постаментом и бюстом этой фигуры...”» [7, с.34].

То же, по всей видимости, относилось и к манере исполнения – даже беглый взгляд на изображения скульптурных произведений тех лет позволяет оценить их стилистическую разноликость: «Памятник Бакунину» Б. Королёва, выполненный в стилистике кубизма; вылепленный в импрессионистической манере «Памятник Радищеву» Л. Шервуда; изваянный в традициях древнерусской почвенной деревянной скульптуры «Памятник Разину» С. Конёнкова и т.д. Эта относительная свобода творчества еще имела место на протяжении всех 1920-х годов. Однако последующее десятилетие уже «заковало» скульпторов в жесткие стилистические рамки: «Тридцатые годы XX века в Москве стали отражением сущности новой эпохи: ее созидательной энергии и беспощадной жестокости» [8, с.111]. (Безусловно, у этих процессов, затронувших, прежде всего, архитектуру, были свои предпосылки, но их анализ не входит в задачу настоящего исследования). Поэтому «Карл Маркс» М.С. Рукавишникова представляет большой интерес для нашего изыскания как пример, пока ещё свободного, обращения скульптора с формой, фактурой материала и вольной трактовки образа одной из ключевых фигур мирового коммунистического движения.

В связи с этим обращает на себя внимание интересный факт. Среди фотографий произведений М. С. Рукавишникова, находящихся в архиве семьи Рукавишниковых и сделанных, по-видимому, самим Митрофаном Сергеевичем, нами было обнаружено скульптурное изображение К. Маркса работы Анны Семеновны Голубкиной. О возможности общения двух скульпторов – молодого начинающего Митрофана и уже известной на тот момент (Речь идет о времени периода обучения М.С. Рукавишникова у С.Т. Конёнкова, т.е. о 1909-1911 годах) Анны Голубкиной – мы писали достаточно подробно в статье «Пластическое и вербальное в русском символизме». Вполне возможно, что портрет Маркса, выполненный Голубкиной в характерной для неё импрессионистично-экспрессионистичной манере, мог живо интересовать М. Рукавишникова, когда тот находился в поисках образа «своего Маркса».

Отдельную группу, созданных М. Рукавишниковым до 1930 года работ, составляют портреты ученых и мыслителей: «Спиноза»

(1925-1930, гипс); «Гегель» (1928, мрамор); «Адам Смит» (1925-1930, мрамор). Однако сведения об участии этих работ в выставках отсутствуют.

Много произведений было создано М.С. Рукавишниковым под эгидой членства во «Всекохудожнике» (М.С. Рукавишников имел членский билет под № 0472) – «Всероссийском кооперативном союзе работников изобразительных искусств», просуществовавшем с 1928 по 1953 год. Это была достаточно мощная организационная структура, ставившая перед собой задачи не столько идеологического характера, но, что было крайне важно для работавших в те годы художников (в особенности скульпторов), обеспечения членов организации необходимыми материалами и условиями для работы, а также создания возможностей предложения и сбыта готовых произведений.

Приблизительно к концу рассматриваемого нами периода относится «Переходящий приз для ОКДВА» (1929-1932, собрание семьи Рукавишниковых), созданный скульптором в рамках конкурса, объявленного «Всекохудожником» для частей Особой Дальневосточной Красной армии. Во вступительной статье известного искусствоведа А. Бакушинского к каталогу «Скульптура “Всекохудожника” 1929-1932», выпущенного с целью презентации итогов трехлетней работы организации, есть знаковые слова: «Призы для частей Особой Дальневосточной Красной Армии представляют собою конкурсное выполнение лучшими современными мастерами “малой скульптуры” особого назначения» [11, с.23]. То есть, по мнению знаменитого критика, М.С.Рукавишников принадлежал к числу «лучших современных мастеров», наряду с такими выдающимися мастерами пластики, принявшими участие в конкурсе, как В.А. Андреев, И.С. Ефимов, Б.Д. Королев, Н.В. Крандиевская, Г.И. Мотовилов, И.М. Чайков, И.Д. Шадр. Работа Митрофана Сергеевича получила достойную персональную оценку А. Бакушинского: «Группа М.С. Рукавишникова – драматический эпизод борьбы красного конника с пешим врагом. Она полна напряжения и боевого подъема» [11, с.24]. И далее критик дает краткую формальную оценку работе скульптора в сравнении с другими экспонатами выставки: «Если у Мотовилова и Рукавишникова главное средство воздействия – скульптурная масса, то у Мограчева – выисканная острая линия...» [11, с.24-25].

В этом же каталоге опубликована ещё одна работа М.С. Рукавишникова – настольная лампа «На страже», где изображен часовой со штыковым ружьем на посту под фонарем. В те годы в задачу «Всекохудожника» входил поиск новых тем для так называемой массовой скульптуры, предназначенной «для частного быта, для украшения рабочих жилищ» [11, с.27]. А. Бакушинский отмечает ее как удачную в ряду подобных. Принимая во внимание то, что каталог вышел в июле 1932 года, можно сделать вывод, что все работы М.С. Рукавишникова, размещенные в этом издании, были выполнены им, соответственно, раньше.

Однако на сегодняшний день существует знаменитое произведение под названием «Часовой» (Л.В. Шервуд. «Часовой». 1933, бетон. Первоначально была установлена в парке Центрального Дома Советской Армии имени М. В. Фрунзе в Москве. Вариант в бронзе находится в парке Музеон перед ГТГ), созданное в 1933 году, автором которого является Л.В. Шервуд. Поразительным образом пластический мотив данной работы, практически, полностью повторяет малую скульптуру М.С. Рукавишникова «На страже»: персонаж одет в будёновку и шинель, в руках у него штыковая винтовка. Воин находится в статичной позе напряженного наблюдения. Голова повернута влево, руки, сжимающие винтовку, расположены правая над левой. Шинель в обоих случаях трактована как единый массив, что придает образу монументальность и значительность. Разнятся две работы лишь в небольших деталях: буденовка персонажа Рукавишникова в поднятыми «ушками», в варианте Шервуда они опущены; у Рукавишникова часовой в varejках, у Шервуда – без них; есть расхождения в решении мехового воротника шинели; у Шервуда правая нога часового слегка согнута в колене и стоит на приступке, у Рукавишникова – монолитная фигура воина представлена как единое целое; слегка отличается лицо – у персонажа Шервуда оно более юное и аккуратно вылепленное, у Рукавишникова же жесткие черты лица воина даны более обобщенно. Немалое значение имеет и тот факт, что в фотоархиве М.С. Рукавишникова нами было обнаружено изображение часового, послужившее иконографическим материалом для скульптора.

В этом свете представляется небезынтересной история создания Л.В. Шервудом работы «Часовой»: «Получив приглашение участвовать на выставке, Шервуд предполагал вы-

полнить композицию из трех фигур, изображающую жанровую сцену отдыха: солдат и матрос играют в шахматы, а физкультурник наблюдает за ними. Но стремление к выражению глубокой, обобщающей идеи толкало на поиски образа большей емкости. Скульптор отказывается от изображения бытового эпизода и задумывает статую часового, охраняющего социалистическую стройку... В короткий срок фигура была закончена. Образ часового, охраняющего стройку, в процессе работы обогатился новым содержанием: теперь это был советский воин, охраняющий завоевания великой пролетарской революции» [12].

Исходя из этих фактов становится очевидным, что замысел Шервуда претерпел кардинальные изменения по сравнению с первоначальным, приобретая все более монументальные черты, тогда как у М.С. Рукавишников в скульптуре «На страже» этот характер был заложен изначально даже в произведение малой скульптурной формы, что и было им продемонстрировано в работе, датированной 1929-1932 годами. Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что образы, создаваемые М.С. Рукавишниковым, оказывали сильное воздействие на его знаменитых современников. Представленная Шервудом в Москве в 1933 году на выставке «XV лет РККА», скульптура «Часовой» стала со временем, (делая скидку на традиционную риторику этой эпохи), «классикой соцреализма» [12].

Как уже отмечалось, многие работы, созданные Митрофаном Сергеевичем в 1920-е годы, были выполнены им в мраморе: «Марат», «О. Бланки», «Гегель», «Карл Маркс». Но уже для следующего десятилетия мрамор становится достаточно редко используемым скульпторами-станковистами материалом. М.С. Рукавишников не стал исключением: он работает преимущественно с гипсом.

В 1930-е годы Митрофан Сергеевич создаёт не так много станковых произведений – будучи по духу художником-монументалистом, пытаясь реализовать свои юношеские мечты о синтезе искусств, мастер все силы отдаёт работе над монументальными архитектурно-скульптурными проектами. Однако обойти вниманием станковое творчество этих лет нельзя, так как М. Рукавишников выполнил ряд очень интересных работ.

Этот период отмечен созданием портретной серии военачальников и русских царей: «М.И. Кутузов», «П.С. Нахимов», «Иван Грозный», «Пётр Великий». Выбывается из

этого ряда одна из знаковых работ в творчестве мастера – «Н. Г. Чернышевский защищает диссертацию» (1938), выполненная в мраморе по заказу музея-усадьбы Н.Г. Чернышевского в г. Саратове, где она находится по сей день. Повествовательность сюжета, заданная столь развёрнутым названием и способная сегодня показаться достаточно назидательной, была достаточно характерной чертой для произведений 1930-х годов. Станковая скульптура изобиловала сюжетностью, пластический мотив как таковой, без привязки к актуальной теме или знаковому персонажу, терял свою ценность [4]. Но М. Рукавишникову, как ни парадоксально, удалось избежать повествовательности в самом изображении, оставив её лишь в названии. Ярко выраженная монументальность мышления не позволила ему углубиться, что называется, в «скульптурный рассказ». Мастером использован тот же прием, что и в работе «Маркс»: фигура Чернышевского словно вырастает из глыбы мрамора. Формы предельно обобщены и геометризованы, детали сведены к минимуму. Фактура волос героя перекликается с фактурой необработанной мраморной глыбы, контуры которой за спиной Чернышевского напоминают очертания его согнутой руки. Все эти нюансы имеют большое значение в достижении необходимого обобщения, сообщающего монументальность представленному скульптурному образу.

Для создания портрета Н.Г. Чернышевского М. Рукавишников снова использовал разнообразный иконографический материал: в архиве семьи Рукавишниковых нами были обнаружены несколько фотографий-портретов писателя в разном возрасте. Также, по видимому, при работе над этой композицией Митрофан Сергеевич пользовался и воспоминаниями очевидцев: в архиве ОР ГТГ [13], а также в архиве семьи мы обнаружили похожие фотографии, на которых изображены М.С. Рукавишников, сотрудник института Маркса и Энгельса и секретарь Н.Г. Чернышевского Константин Михайлович Федоров (К.М. Федоров после революции 1917 года работал в институте К. Маркса и Ф. Энгельса). Они сфотографированы во время беседы, вероятно, в квартире Митрофана Сергеевича.

Среди других произведений, выполненных Митрофаном Сергеевичем в эти годы на столь же высоком уровне, что и предыдущие, необходимо отметить «Голову молодого свана» (1934, гипс), представленную мастером на от-

четной выставке произведений художников, командированных Совнаркомом РСФСР, Наркомпросом, «Всекохудожником» и МОССХ по СССР в 1933 году. М.С. Рукавишников был отправлен на Кавказ. При создании этой работы скульптор, также как и в случае с «Марксом», использовал разнообразный иконографический материал: в архиве семьи Рукавишниковых нами была обнаружена фотография молодого человека в характерном сванском головном уборе, который являлся моделью будущей скульптуры.

М.С. Рукавишников не являлся непосредственным участником выполнения «Плана монументальной пропаганды» в 1918 году, так как находился на родине в Нижнем Новгороде и занимался организацией «Народного исторического музея» в бывшем родовом особняке Рукавишниковых, а также принимал активное участие в деле сохранения культурных ценностей Нижегородской области. Однако показательно, что тематика первых станковых работ, выполненных им в Москве после длительного перерыва, следует утверждению в 1918 году «списку революционеров и общественных деятелей, писателей и поэтов, философов и ученых, художников, композиторов и артистов, которым предполагалось установить памятники в 1918-1919 годах в соответствии с решением Совнаркома от 30 июля 1918 года» [7, с. 90]. Имена Карла Маркса, Огюста Бланки, Дантона, Жана Поля Марата, М. Щепкина фигурировали в этом документе. Будучи выполнены в качестве станковых, а не монументальных произведений, эти работы, а также некоторые другие, тотчас обратили на себя внимание профессиональной художественной среды. Об этом свидетельствуют многочисленные публикации в прессе изображений созданных им в эти годы скульптурных исторических портретов.

Так, в 1925 году журнал «Эхо» публикует на обложке сразу двух своих изданий работы М.С. Рукавишникова: изображение скульптуры «Марат» [14] и голову «Дантона» [15]; в том же году журнал «Рупор» [16] размещает на своих страницах фототипию с гипсового рельефа скульптора под названием «Сгонщики плотов»; в 1926 году в газете «Вечерняя Москва» [17] появляются фототипии с мраморных бюстов М. Рукавишникова – «О. Бланки» и «Марат», а в «Вестнике работников искусств» [18] того же года – «Луи Огюст Бланки». В 1927 году журнал «Новый зритель» [19] опубликовал фототипию с бюста

«О. Бланки», а в 1931 году на обложке достаточно серьезного издания «Вестник знания» [20] появляется перерисовка с мраморного бюста Рукавишникова «Гегель». В первом издании Большой Советской энциклопедии, выходящей с 1926 по 1947 годы, статья о Гегеле проиллюстрирована перерисовкой портрета философа с мраморного бюста работы М.С. Рукавишникова [21, с. 767]. И это ещё не полный список изданий, где публиковались фотографии и перерисовки работ Митрофана Сергеевича.

Также в архиве семьи Рукавишниковых нами были обнаружены несколько открыток из набора, изданного «Всекохудожником» в 1933 году, где под номером 14 опубликована работа И. Шадра «Сезонник», а под номерами 11 и 12 – соответственно «Марат» и «Огюст Бланки» М. Рукавишникова. Все эти факты могут свидетельствовать о том, что Митрофан Сергеевич Рукавишников входил в круг наиболее известных и востребованных временем скульпторов-станковистов периода второй половины 1920-х – конца 1930-х годов.

Нетрудно заметить, что, практически, все внимание М. Рукавишникова в станковой пластике, начиная с середины 1920-х годов было сосредоточено на портретных бюстах, что являлось характерной чертой того времени. Все эти работы он выполнил, преимущественно, по заказу. Но наряду с официальной тематикой в творчестве скульптора появляются, словно отголоски «конёнковского периода», работы с символическим подтекстом. Мы имеем ввиду произведения «Зеркало» (гипс, зеркало, инкрустация; точная дата создания и местонахождение неизвестны) где возникает образ двойника, столь популярный в эпоху символизма, и «Девушку с попугаями» (до 1934 г., гипс, местонахождение неизвестно. Бронзовый отлив (вариант) – собрание семьи Рукавишниковых (утрачена птица над головой девушки)), вызывающую своей пластикой ассоциации с мифологическим образом женщины-птицы и отсылающую к прообразам языческих богинь.

Говоря о М. С. Рукавишникове, как о скульпторе-станковисте, нельзя обойти вниманием его активную выставочную деятельность. Свои работы он начал показывать практически сразу, как только окончательно вернулся в Россию из-за границы примерно в середине 1917 года. 7 ноября 1918 года открылась его персональная выставка в Нижнем Новгороде (мы не располагаем точными сведе-

ниями о том, какие конкретно произведения М.С. Рукавишникова экспонировались на его персональной выставке в Нижнем Новгороде), а зимой 1919-го он участвует своими скульптурными произведениями в Первой выставке картин членов Союза художников Нижнего Новгорода и заслуживает самые восторженные отклики в местной прессе. Его называют «талантливейшим представителем в скульптуре» [22, с.1-2], акцентируют внимание на его скульптурных работах, производящих, по мнению автора статьи, сильное впечатление [23, с.5]. Показательно, что Рукавишников выставляет работы абсолютно разноплановые и по стилистике, и по манере исполнения, принадлежащие не просто к разным временным периодам, но имеющие своей основой разные художественно-эстетические предпочтения их создателя. Он экспонирует как произведения «конёнковского периода», созданные им в Москве в 1909-1911 годах, так и те, что были выполнены между двумя поездками за границу, в 1912-1913 годах. То, что Митрофан Сергеевич выставлял столь различные вещи, может свидетельствовать о том, что его последующее стремление к классицизирующим позициям в скульптуре не затмило значимость опыта работы с символической образностью, приобретённого во время обучения в мастерской С.Т. Конёнкова, и одновременно выбор в пользу классики был глубоко осознанным и свободным.

В дальнейшем, уже в 1920-е годы, когда братья Рукавишниковы окончательно переберутся в Москву, Митрофан Сергеевич станет, практически, постоянным участником выставок с революционной тематической направленностью, проводимых музеем Института Маркса и Энгельса, где он работал в те годы: выставка, посвящённая Парижской Коммуне 1926 года (Экспонировался «О. Бланки»), выставка по истории французской революции 1927 года (Экспонировались «Марат», «Дантон», «Карл Маркс»); выставка «Парижская коммуна 1871г.» (Экспонировался «О. Бланки»).

Однако выставочная деятельность М.С. Рукавишникова простиралась и за пределы непосредственного места работы, когда скульптор имел возможность расширить тематический диапазон экспонируемых произведений. В 1931 году он участвует во второй выставке СССР, где были представлены следующие работы: «Гегель», «Спиноза», «Коммунары» (имеется в виду работа М.С. Рукавишникова «Парижские коммунары 1871г.», 1929, дерево,

местонахождение неизвестно), «Ф.Э. Держинский» (1925-1930, материал и местонахождение неизвестны).

1932 год был ознаменован показом совершенно новой работы, созданной скульптором во время профессиональной командировки его «Всекохудожником» в Ленинградскую область. Композицию «Три поколения на производстве» (Три головы. Гипс. Местонахождение неизвестно) Митрофан Сергеевич закончил в 1931 году и проэкспонировал на XV выставке «Всекохудожника», открывшейся 1 января 1932 года.

Наконец, спустя полтора года, состоялся масштабный для того времени проект – выставка «Художники РСФСР за 15 лет», которая проходила сначала в Петербурге, а затем в Москве (В Москве выставка была открыта 27 июня 1933 года. Всего в Москве в ней участвовало около 500 художников). В Северной столице она занимала 35 залов Русского музея, в Москве выставка расположилась в трёх музеях: живопись в ГИМе, скульптура в ГМИИ, плакат и карикатура в ГТГ (Подробнее об этой выставке см.: [4]). Митрофан Рукавишников представил на ней семь работ: «Марат», «О. Бланки», «Гегель», «Коммунары», «Спиноза», «Адам Смит», «Садовница» (до 1930-го, малая скульптура, гипс).

Подводя итог работе М.С. Рукавишникова как скульптора-станковиста можно сделать вывод, что он сумел достаточно быстро и ярко заявить о себе, как о талантливом мастере в этой области, создав ряд произведений, заслуживших достойную оценку в художественном кругу. Однако, будучи наделен талантом художника-монументалиста, он все время тяготел к работе в иных формах, о чем он оставил недвусмысленные комментарии в своей автобиографии: «В чисто скульптурных работах меня занимает их место хотя бы в предполагаемом комплексном единстве, т.е., прежде всего, – их родство с архитектурой, при наличии которого скульптура, даже вне зависимости от своего размера и большей или меньшей близости к куску, как бы требует архитектурного окружения или, во всяком случае, не боится близости настоящих архитектурных форм... Мои малые скульптуры также в большинстве случаев трактованы как эскизы больших скульптур» [1, с. 16-17]. Безусловно, работая в малых формах, М.С. Рукавишников всегда подразумевал форму монументальную. Отсюда та высокая степень обобщения в его станковых работах, которая позволяла созда-

вать столь глубокие и весомые образы-символы эпохи, моментально привлекавшие к себе внимание. В связи с этим небезынтересным представляется замечание, сделанное в адрес скульптурных портретов Митрофана Сергеевича не так давно его внуком, одним из крупнейших скульпторов-монументалистов современности, Александром Юлиановичем Рукавишниковым: «Возникает ощущение, что все эти портреты были созданы для обозрения с большого расстояния, судя по тому, как сде-

ланы глазницы и некоторые другие детали лица» (Из беседы со скульптором А.И. Рукавишниковым. Апрель 2016 года.). У нас нет основания не доверять мнению столь высоко профессионального мастера, которое еще раз подтверждает одаренность Митрофана Рукавишникова как скульптора-монументалиста. В станковой же пластике ему удалось проявить себя в достаточной мере полноценно, учитывая непростые социально-политические условия того времени.

Библиография:

1. Рукавишников М.С. Творческая автобиография советских художников. Художник-скульптор М.С. Рукавишников. Машинописный вариант. Архив семьи Рукавишниковых. 17 с.
2. Правда. 1928. № 248(4080). С. 4.
3. Выставка по истории французской революции // Известия. 1927. № 141(3075). С. 5.
4. Бедретдинова Л.М. Скульптура на всесоюзных выставках 1930-х годов // Доклад, сделанный на отчетной конференции ГТГ «Третьяковские чтения 2016» 2.03.2016.
5. Вечерняя Москва. 1926. № 150(758). С. 3.
6. Никель. Новый бюст Маркса // Новый зритель. 1927. № 5(160). С. 8.
7. Павлюченков А.С. Памятники революционной России. М., 1986. 112 с.
8. Абрамов В. Истории Сада «Эрмитаж» достоверные и не очень. М., 2006. 192 с.
9. Седова И.Н. Пластическое и вербальное в русском символизме // Третьяковские чтения 2014. Материалы отчетной научной конференции 2014. М., 2015. С. 216-235.
10. Янковская Г.А. «Всекохудожник» в тисках советской экономики // Художник между властью и рынком. Культурологические записки 14. М., 2013. С. 143-165.
11. Бакушинский А. Скульптура «Всекохудожника» // Скульптура «Всекохудожника» 1929-1932. М., 1932. 150 с.
12. Гапеева В.И., Кузнецова Э.В. «Л.В. Шервуд. “Часовой”» // Беседы о советских художниках. Изд-во «Промсвещение». М.-Л., 1964. URL: <http://www.artvek.ru/iskusstvo/beseda20.html>. Дата обращения: 08.08.2016.
13. Кузнецов Н.Е. Воспоминания. М.С. Рукавишников – ОР ГТГ. Ф. 122. ед. хр. 160. 8 с.
14. Эхо. 1925. № 14.
15. Эхо. 1925. № 23.
16. Рупор. 1925. № 4-5.
17. Вечерняя Москва. 1926. № 151(759).
18. Вестник работников искусств. 1926. № 88(40). С. 26.
19. Новый зритель. 1927. № 11(166).
20. Вестник знания. 1931. № 2324.
21. Большая Советская энциклопедия. Т. 14. М., 1929. 864 с.
22. Кузнецов А. Первая выставка профессионального союза художников // Нижегородская коммуна. 1919. № 8(57). С. 1-2.
23. Шмерельсон Г. Первая выставка членов союза художников Нижнего Новгорода // Жизнь и творчество Русской молодежи. 1919. № 22. С. 5.

References (transliterated):

1. Rukavishnikov M.S. Tvorcheskaya avtobiografiya sovetskikh khudozhnikov. Khudozhnik-skul'ptor M.S. Rukavishnikov. Mashinopisnyi variant. Arkhiv sem'i Rukavishnikovykh. 17 s.
2. Bedretdinova L.M. Skul'ptura na vsesoyuznykh vystavkakh 1930-kh godov // Doklad, sdelannyi na otchetnoi konferentsii GTG «Tret'yakovskie chteniya 2016» 2.03.2016.
3. Vechernyaya Moskva. 1926. № 150(758). S. 3.

4. Nikel'. Novyi byust Marksa // Novyi zritel'. 1927. № 5(160). S. 8.
5. Pavlyuchenkov A.S. Pamyatniki revolyutsionnoi Rossii. M., 1986. 112 s.
6. Abramov V. Istorii Sada «Ermitazh» dostovernye i ne ochen'. M., 2006. 192 s.
7. Sedova I.N. Plasticheskoe i verbal'noe v russkom simbolizme // Tret'yakovskie chteniya 2014. Materialy otchetnoi nauchnoi konferentsii 2014. M., 2015. S. 216-235.
8. Yankovskaya G.A. «Vsekokhudozhnik» v tiskakh sovetskoi ekonomiki // Khudozhnik mezhdru vlast'yu i rynkom. Kul'turologicheskie zapiski 14. M., 2013. S. 143-165.
9. Bakushinskii A. Skul'ptura «Vsekokhudozhnika» // Skul'ptura «Vsekokhudozhnika» 1929-1932. M., 1932. 150 s.
10. Gapeeva V.I., Kuznetsova E.V. «L.V. Shervud. “Chasovoi”» // Besedy o sovetskikh khudozhnikakh. Izd-vo «Prosveshchenie». M.-L., 1964. URL: <http://www.artvek.ru/iskusstvo/beseda20.html>. Data obrashcheniya: 08.08.2016.
11. Kuznetsov N.E. Vospominaniya. M.S. Rukavishnikov – OR GTG. F. 122. ed. khr. 160. 8 s.
12. Kuznetsov A. Pervaya vystavka professional'nogo soyuza khudozhnikov // Nizhegorodskaya kommuna. 1919. № 8(57). S. 1-2.
13. Shmerel'son G. Pervaya vystavka chlenov soyuza khudozhnikov Nizhnego Novgoroda // Zhizn' i tvorchestvo Russkoi molodezhi. 1919. № 22. S. 5.