
Оглавление

Вступление	7
ГЛАВА I. Митрофан Рукавишников. Художник в контексте вызовов времени.	23
1. Выбор образовательной стратегии и первые творческие результаты (1887–1919)	25
2. Московский период творчества: поиск новых форм и художественные эксперименты (1919–1925)	72
3. Творческая зрелость. От исторического портрета к монументальным проектам (1925–1946)	113
ГЛАВА II. Скульптурная династия Рукавишниковых: проблемы преемственности и новационности	189
1. Семейное наставничество как метод профессионального формирования художника	191
2. Пластические эксперименты Иулиана Рукавишникова: эволюция природы и художественные метаморфозы	202
3. Александр Рукавишников в контексте династии и за ее пределами	224
От эксперимента к монументальному образу. Александр Рукавишников: скульптурная мастерская как творческая лаборатория	228
«Современное язычество» Александра Рукавишникова	252
ГЛАВА III. Династическая традиция передачи мастерства как современный феномен московской скульптурной школы. Вместо заключения	271
Приложения	280
Приложение 1 Процесс работы над монументальной скульптурой А.И. Рукавишникова «Спартак»	280
Приложение 2 Ирина Седова. Образ матери в творчестве Александра Рукавишникова ...	292
Приложение 3 Иулиан Рукавишников. Скульптура-профессионализм	306
Julian Rukavishnikov. Professionalism and Sculpture	313
Библиография	319
Список сокращений	328
Именной указатель	330
Список иллюстраций	334
Об авторе	344

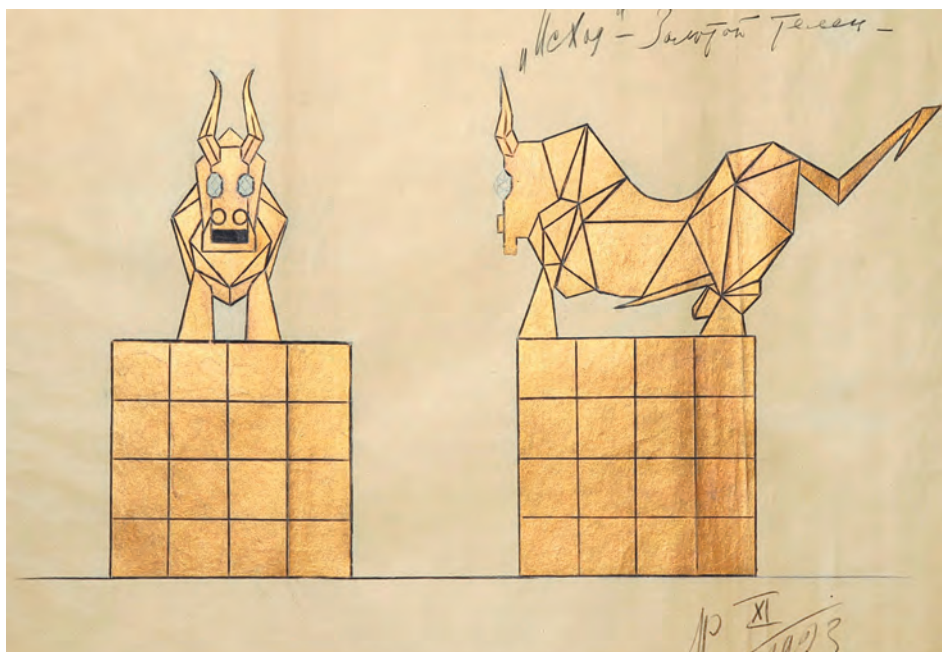
Вступление

Русская скульптура ко второй половине XIX века в своем развитии демонстрировала достаточно спорные творческие результаты, как в отношении пластического мастерства, так и в плане убедительности образного построения. Именно в этот период возникает понимание того, что скульптура не может идти «по стопам искусств иной пластической и даже пространственно-временной природы, будь то живопись, графика или литература»¹. Такой путь являлся для этого вида искусства тупиковым, так как был не способен предоставить скульптуре полноценные возможности для самопрезентации. Новые задачи, которые ставила перед искусством жизнь, в том числе в отношении образно-пластического выражения, не могли быть убедительно разрешены в рамках академической традиции. Назревала необходимость смены пластического языка с тем, чтобы найти свойственные исключительно скульптуре, как особому виду искусства, специфические приемы для воплощения той или иной идеи. Этот процесс развернулся на базе московской скульптурной школы, в противовес сохранившей верность академическому направлению столичной школе. Именно в Москве, вслед за Н.А. Рамазановым, явившимся первым руководителем скульптурного класса МУЖВ², но остававшимся все-таки носителем системы представлений Императорской Академии художеств, сформировался талант его преемника, Сергея Ивановича Иванова. Сам Рамазанов характеризует молодого мастера как «коренного московского ваятеля первого, образовавшегося в Белокаменной»³. С.И. Иванов много лет посвятил выработке не просто иной системы преподавания, но поиску основ нового пластического языка, благодаря которому скульптура могла бы отобразить сложные жизненные реалии

¹ Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. М., 2013. С. 44 (далее: Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века.)

² См. список принятых сокращений на с. 296-297. Аббревиатурой МУЖВ это учебное заведение (московское училище живописи и ваяния) обладало с 1848 г. — даты своего основания — по 1865 г., когда к нему было присоединено Московское дворцовое архитектурное училище и МУЖВ было переименовано в МУЖВЗ.

³ Цит. по: Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века. С. 46.



Интересно, что в художественных характеристиках персонажей использованы решения, в которых также четко прослеживаются три основополагающих приема. Группа египтян: фараон, в головном уборе наподобие голубой, или, как ее еще называют, военной короны — хепреш, изображен в окружении шести слуг — четырех мужчин и двух женщин. Их изображения стилизованы, но при этом абсолютно узнаваемы в качестве представителей народа египетского, так как они одеты в характерные национальные одеяния: на мужчинах набедренные повязки — схенти, женщины-рабыни представлены в простых незамысловатых повязках, прикрывающих грудь и бедра. Цветовая палитра, используемая художником, — черная и оливковая с золотом, цвет кожи египтян тонирован оттенком коричневого, в пальмовых опахалах присутствует кирпичный цвет.

Народ израильский представлен М. Рукавишниковым с помощью художественных приемов, прямо противоположных тем, что были использованы при изображении египетских персонажей. Мастер применял только графитовый карандаш, линии которого лаконичны и при этом максимально выразительны. Интересно решение группы коленопреклоненных женщин, которое ярко демонстрирует мышление прирожденного скульптора: форма строится из трех разномасштабных объемов, словно нанизанных друг на друга, придавая сцене одновременно ясность и монументальность. Тот же прием был использован мастером и при изображении группы

*М.С. Рукавишников.
Золотой телец.
Эскиз сценической
декорации
к театрально-
монументальной
постановке «Исход».
1923–1924*



мнению автора статьи, сильное впечатление⁶³. Показательно, что мастер выставляет работы абсолютно разноплановые и по стилистике, и по манере исполнения, принадлежащие не просто к разным временным периодам, но имеющие в своей основе 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 классицизирующему

*М.С. Рукавишников.
Ференц Лист.
Дата создания
неизвестна*

⁶³ См.: Шмерельсон Г. Первая выставка членов союза художников Нижнего Новгорода // Жизнь и творчество Русской молодежи. 1919, № 22. С. 5.



*И. М. Рукавишников
в мастерской*



*И.М. Рукавишников.
Простейшее. 1991*