УДК 7.036(470)(092)Коненков С.Т.
ББК 85.133(2=411.2)6-8Коненков С.Т.,4
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-1-55-65

Е.И. БУЛЫЧЕВА

МИФОПОЭТИКА СЕРГЕЯ ТИМОФЕЕВИЧА КОНЕНКОВА

Елена Ивановна Булычева,
Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки,
кафедра философии и эстетики,
профессор
Пискунова ул., д. 40,
Нижний Новгород, 603950, Россия

кандидат философских наук
ORCID 0000-0001-7343-1934; SPIN 3605-0603
E-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

Реферат. *В статье рассматриваются особенности мифопоэтических моделей в скульптуре С.Т. Коненкова. Несмотря на то что творчеству мастера посвящены монографии, альбомы, десятки статей и оно достаточно хорошо изучено, характер мифологизма художественного мышления С.Т. Коненкова до конца не раскрыт. В идеологическом контексте советского искусствознания, которое исходило из методологии «социальной истории искусства», отмечался лишь факт глубокого интереса мастера к архаическим народным традициям, в то время как данная проблематика может быть рассмотрена как закономерное проявление процесса мифотворчества, характерного для искусства XX в. в целом. На примере творчества С.Т. Коненкова предпринята попытка проследить специфику формирования на русской почве «неклассического художественного языка» мифопоэтики, которая состояла в том, что в отличие от западноевропейских художников, которые погружались в экзотический мир архаики неевропейского происхождения, — прежде всего Африки — русские мастера были очарованы родной стариной. При рассмотрении мифологических структур, послуживших основаниями мифопоэтических моделей скульптурных проектов С.Т. Коненкова, условно можно выделить три базовые группы: прямое обращение к античной мифологии, языческие славянские реминисценции и мифологическую интерпретацию вновь созидающегося нового мира. Именно благодаря мифотворчеству герои скульптурных композиций С.Т. Коненкова, при всей разнородности конкретных сюжетов, принадлежат целостности единого космоса, сотворенного мифопоэтическим сознанием мастера. При этом общие мифологические основания развития русской скульптуры в указанный период предопределяют общность мифопоэтических моделей, характерных не только для творчества С.Т. Коненкова. Во многом они достаточно отчетливо проявляются также в работах С.Д. Эрьзи, А.С. Голубкиной и др.*

Ключевые слова: мифотворчество, XX век, русская скульптура, мифопоэтическая модель, С.Т. Коненков, традиции народного искусства, искусствоведение.
Для цитирования: *Булычева Е.И.* Мифопоэтика Сергея Тимофеевича Коненкова // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 1. С. 55—65. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-1-55-65.

Художественное наследие Сергея Тимофеевича Коненкова (1874—1971) поражает разнообразием и объемом сделанного, он мог не только свободно работать в любых жанрах и с любыми материалами, но и экспериментировать с ними в зависимости от поставлен-

ной задачи. При этом в творчестве мастера можно выделить две тенденции: следование реалистической традиции и свободное мифотворчество. В целом наследие скульптора изучено достаточно хорошо, ему посвящены монографии, альбомы и десятки статей. Однако нельзя не отметить, что основной массив текстов о мастере написан в советский период, т. е. в период доминирования концепции социалистического реализма, в силу чего внимание исследователей сосредоточено на реалистической направленности его творчества, а интересующая нас проблема мифопоэтики отмечается лишь как факт глубокого интереса к народным традициям. Кроме того, тексты, посвященные мастеру, несут на себе также и определенный идеологический отпечаток: в них акцентируется участие молодого С.Т. Коненкова в революционных событиях, приводятся его рассказы о встречах с В.И. Лениным и т. п. Другими словами, аналитика художественного наследия мастера, сложившаяся в этот период, исходит прежде всего из социальной значимости круга работ, так или иначе связанных с его гражданской активностью и отвечающих принципам реализма. Таковы, например, несколько фундаментальных исследований и статей А.А. Каменского [1; 2], монография К.С. Кравченко [3], общавшейся со скульптором в 1960-е гг., монография Ю.А. Бычкова [4], альбом «С. Коненков. Избранные произведения» [5] со вступительной статьей О.В. Мамонтовой и др. Да и сам С.Т. Коненков в своих текстах, письмах и воспоминаниях, например, «Земля и люди» [6] или неоднократно издававшаяся книга «Мой век» [7], во многом способствовал такой интерпретации своего творчества.

Между тем к началу XXI в. «методологическая убедительность» таких установок «социальной истории искусства» и ее «аналитических моделей подверглась переоценке» [8, с. 24]. Стало общепризнанным фактом, что на рубеже XIX—XX вв. перед лицом наступающих глобальных перемен в искусстве тоже происходят радикальные изменения. «Не человек, а человечество, не история, а трансисторические сущности, не реализм конкретного события, пространства и времени, а поиск вечных истин бытия» [9] становится одной из актуальных задач искусства. Настоятельная потребность реализации такого рода замыслов приводит к активному обращению к мифологическим структурам, в художественной среде возрастает и обретает значимость интерес к мифотворчеству. Художник уже «не ищет способ выразить себя, он хочет гораздо большего, оперируя мирами и мирозданьями» [9]. К концу XX в. эта направленность творческого процесса в искусстве осознается как чрезвычайно важная установка для его понимания, формируется новый методологический инструментарий его исследования. В таком контексте значительная часть работ С.Т. Коненкова может быть рассмотрена как проявление одной из закономерностей актуализации мифотворчества, характерной для искусства первой половины XX в. в целом и для скульптуры в частности.

При исследовании мифопоэтических моделей, послуживших основаниями в творческих поисках скульптора, условно можно выделить три базовые группы: прямое обращение к античной мифологии, языческие славянские реминисценции и мифологическая интерпретация созидающегося нового мира. Показательно, что А.А. Каменский в монографии «Коненков» (1962) [1], систематизируя наследие мастера по тематическому принципу, тоже выделяет три группы: «деревянные скульптуры по мотивам русских сказок, былин, славянской мифологии, крестьянской жизни»; «мраморы на античные темы, образы женской красоты» и «портреты современников, воображаемые портреты» [1, с. 46]. Но при этом каждая группа освещена им как отдельное локальное явление. Первая группа интерпретируется ученым как проявление «настоящего дара сказочника», чьи работы «отличаются безукоризненной “правдой вымысла”» [1, с. 47]. В главе, посвященной второй группе, подчеркивается значимость глубокого духовного общения с искусством классики, которое объективно совпадает «с гуманистическими идеалами грядущей революции» [1, с. 102]. Работы, которые автор относит к третьей группе, отмечены «гуманистическим пафосом прославления торжества творческих сил человека» [1, с. 111]. Из приведенного примера видно, что выявление общих закономерностей мифологических оснований довольно большого массива работ мастера

в задачу исследователя не входило. Между тем исследовательский опыт выявления мифопоэтических моделей, характерных для С.Т. Коненкова, может оказаться продуктивным для аналитики творческого наследия и других русских скульпторов этого периода. В частности, мифологические структуры, близкие по характеру к коненковским, достаточно отчетливо проявляются в творчестве С.Д. Эрьзи и А.С. Голубкиной.

Обращение С.Т. Коненкова к античной мифологии — результат наиболее естественного и предсказуемого интереса художника, посвятившего себя скульптуре. Античное наследие для всякого начинающего профессионала — образец, высшая точка отсчета. Так или иначе каждый скульптор пробует свои силы, отталкиваясь от опыта античных мастеров. Более того, в системе подготовки скульпторов, принятой в петербургской Академии художеств, изначально предполагалось тщательное освоение этого опыта. Именно сюда в 1899 г. поступил С.Т. Коненков, «полный надежд и веры», но скоро убедился, что в этой системе «много лжи и фальши, прикрытой внешним пристрастием к античности» [10, с. 104]. Обращение к данной тематике в таком качестве, скорее, могло бы послужить поводом к ее отторжению, но был ряд персонажей античной мифологии, который все-таки привлекал молодого скульптора, — Вакх, и его окружение: менады, вакханки. Во многом этот интерес поддерживался характером заказных работ.

Сначала это были «Вакх» и «Вакханка», установленные в вестибюле кафе Филиппова на Тверской и встречавшие посетителей, по собственному выражению С.Т. Коненкова, «хмельными, счастливыми улыбками» [7, с. 171]. Позже, получив при содействии архитектора А.В. Щусева заказ на оформление столовой в особняке М.Д. Карповой, он тоже решил обратиться к вакхической теме. Так родилась идея барельефа «Пиршество» (1910—1911). «В эскизе, который возник словно сам собой, — пьянеющий могучий Вакх в окружении трех нежных менад и тут же две детских фигурки амуров» [7, с. 171], — так раскрывал содержание барельефа сам скульптор. Композиция поражает буйством языческого изобилия, хмельным жизнелюбием образов — и при всей нейтральности названия несет на себе отпечаток ясно выраженного дионисийского начала. Как видим, С.Т. Коненков обращается к этому кругу образов неоднократно, но при всей разнородности вариантов скульптурной реализации замыслов одно очевидно в его вакхических работах — полное отступление от академической традиции. По сути, их можно рассматривать как свободные фантазии, которые покоятся скорее на впечатлениях от собственной национальной старины.

Всерьез особенности античной культуры С.Т. Коненков стал понимать во время поездки в Грецию, куда его, по собственному признанию, «всегда тянуло», он чувствовал, что именно из Греции «вышло искусство» [7, с. 47]. С почти детским восторгом скульптор погружался в мир подлинной древнегреческой культуры. Кроме Афин он побывал в Дельфах, Коринфе, а затем, поселившись в Неофалероне, поселке на берегу моря, принялся за работу, создавая свою «античность» — сказочную и диковатую. Для него был «важен дух классичности, а не рабское подражание» [11, с. 84]. Под впечатлением живого общения с памятниками древней Эллады, с ее небом и морем С.Т. Коненков создает целую серию работ, связанных с античной мифологией. Среди них: «Гелиос», «Кора», «Урания», «Эос», «Сирена», «Сатиресса», «Фавненок». Даже при первом приближении к тому, что было сделано скульптором во время пребывания в Греции, становится очевидным его глубокое увлечение греческой архаикой. Оно проявляется и в специфике работы с мрамором, и в вовлечении цвета в таком качестве, в каком цвет живет в современном состоянии на поверхности античных изваяний, и, конечно, в выборе персонажей. Некоторые из этих работ не сохранились, но память о них была настолько дорога мастеру, что в первой книге своих «Воспоминаний» он приводит довольно большой отрывок из их описания, сделанного И.Ф. Рахмановым. В частности, в цитируемом С.Т. Коненковым тексте упоминаются Урания, «утонченно-хрупкая и неземная, как юная жрица-девственница», Царевна «в природном уборе из камней, загадочная, с русалочьей улыбчивостью молодых губ», Сатиресса «в обломке мрамора снежной белизны» и др. [10, с. 147—148].

Рис. 1. С.Т. Коненков. Стрибог. Фрагмент. 1910. Дерево с инкрустацией. Государственная Третьяковская галерея

Античный цикл, созданный скульптором в Греции, по кругу образов и характеру их интерпретации может быть рассмотрен как проявление той символистской тенденции, которая достаточно ярко обозначилась в работах русских художников-живописцев этого периода. В греческих «мраморах» С.Т. Коненкова угадывается «иррациональный трепет бакстовского типа художественного мышления», пронизанный «любовью к архаическому» [12, с. 89]. Их создание было своеобразным приношением, знаком признания в любви к великой культуре прошлого, остро прочувствованной скульптором в поездке. Но античная мифология для С.Т. Коненкова оказалась неразрывно связанной с землей, на которой она родилась. Покинув Грецию, он никогда позже с такой интенсивностью не работал над ее образами. Лишь иногда они будут всплывать в его творческой памяти, изредка воплощаясь в мраморе, ассоциируясь с другими, более близкими для него темами: «Заря» (1917), «Вакханочка» (1918). Большей же частью образы античной мифологии, созданные после того, как впечатления от поездки в Грецию утратили свою остроту, «растворяются» в стихии родных языческих преданий, благодаря которым во всей полноте раскрылось истинное мифопоэтическое начало художнической натуры мастера и оригинальность его дара.

Языческие славянские реминисценции закономерно возникли в художественном арсенале С.Т. Коненкова, хотя сам скульптор расценивал момент творческого прозрения как «чудо». Позже он описывал его так: «И вот он пришел этот час: лесное царство, в окружении которого прошло мое детство и юность, поманило меня — и я пошел на этот зов природы. Я лицезрел то, что веками жило в сказке и поверьях. Я ощущал в себе способность видеть невидимое. Спала пелена с глаз, и обнаружило себя внутреннее зрение» [10, с. 131]. В короткий промежуток 1909—1910 гг. он «вырезал в дереве» (его собственное выражение) целый пантеон «поманивших» его персонажей: «Старенького старичка», «Старичка-полевичка», «Ведьму-сову», «Стрибога» (рис. 1). Это действительно было чудо, потому что русская профессиональная скульптура никогда не обращалась ни к этому кругу образов, ни к материалу, в котором С.Т. Коненков их воплотил. Сергей Глаголь (наст. С.С. Голоушев) вспоминал: «Появление на выставках ряда этих деревянных изваяний, этой ожившей мифологии древнего славянства, было совершенно неожиданно и поразило русский художественный мир своею оригинальностью и самобытностью» [10, с. 131]. И если западноевропейские мастера в процессе формирования «неклассической» мифопоэтики погружались в экзотический мир архаики неевропейского происхождения — прежде всего Африки, — то С.Т. Коненков открыл для русского искусства мир «древнего славянства» и материал, который с наибольшей полнотой способен был передать его неповторимость. Дерево — именно тот материал, который позволил мастеру создать ускользающие от конкретики образы, память о которых передавалась изустно, сделать достоверно реальными при всей их фантастичности. Он чувствовал дерево, угадывал в каждом стволе своим открывшимся «внутренним зрением» персонажей, которые там «даже не дремали, а таинственно жили» [10, с. 131].

Сам древний мир мифа и славянского язычества, и греческой архаики его фантазия прочно связала с «лесным царством». Теперь уже было не так важно, порождением какой культуры были мифологические образы, — все они проходили через горнило родной традиции, в которой сформировалось его творческое видение. Поэтому «Пан» (1915) и «Жар-птица» (1915), зеленоглазый «Вакх» (1916) (рис. 2) и «Лесовик» (1916), «Пан со свирелью» (1931) и «Чудо-юдо» (1931) стилистически однородны и воспринимаются как порождение памяти бесчисленных поколений мужичков, которые смотрят с лукавым прищуром, рождаясь из-под руки скульптора. И они сами уже кажутся существами, сотворенными мифопоэтическим сознанием художника XX в.: «Вещая старушка» (1916), «Дядя Григорий» (1916), «Нищая братия» (1918), «Мы — ельнинские» (1941—1942) и др.

Однако именно эти мужички с незапамятных времен, создавая предметную среду, окружали себя «вещами-образами». Скульптор с молоком матери усвоил, что в крестьянском доме «самая рациональная конструкция и сугубо утилитарная функция преображаются образно-пластически» [13, с. 16]. Приняв эту истину, С.Т. Коненков не просто воспроизводил традиционные для народного искусства формы и образы, а свободно импровизировал по его законам, развивая и обогащая то, что донесла до него традиция. Отсюда в его художественном наследии такое количество уникальных «вещей-образов»: стул «Алексей Макарович» (1936), кресло «Лебедь» (1938), стул «Чудо-юдо» (1951), кресло «Водяной» (1950) и др. Все это был мир «возвращающихся представлений древней славянской мифологии» [10, с. 131], — мир, в котором формировалась натура скульптора. Здесь мифологизировалось все, начиная с малых вещей в доме и заканчивая самим домом, полем, лесом. Все вокруг «пронизывала одна мера духовного, единое вселенское чувство...» [13, с. 14] Родной и с детства знакомый для С.Т. Коненкова мир был населен существами, благодаря смутным образам которых происходила непрерывная связь поколений. Были почти утрачены имена, представления об их функциях и атрибутах. Оставалось лишь неизбывное ощущение их незримого присутствия

Рис. 2. С.Т. Коненков. Вакх (с малахитовыми глазами). 1916. Дерево.
Мемориальный музей-мастерская С.Т. Коненкова. Москва

в повседневной жизни людей, которое будило воображение и открывало для него невероятную свободу их воплощения и интерпретации.

Что касается мифопоэтики в творческой реализации С.Т. Коненковым его представлений о происходивших в стране революционных преобразованиях, то она органично укладывается в «мифологическую модель в русской советской идеологии. “Раннее” время — подготовка и проведение революции — представляется как “космизация” дореволюционного Хаоса “в отдельно взятой стране” (в других странах сохраняется капиталистический Хаос). “Культурные герои” — Ленин и Сталин» [14]. «Раннее время» данной мифологической модели у скульптора нашло свое отражение еще в студенческих попытках обращения к героическому мифу. Среди них самой плодотворной оказалась работа над образом Самсона. Этот персонаж, хотя и заимствованный из библейской мифологии, по сути интерпретировался молодым скульптором как герой «раннего времени» грядущего «нового мира». Первое

его воплощение состоялось в монументальной композиции «Самсон, разрывающий узы» (1902). Гипертрофированность форм, экспрессия и динамика потрясали выражением жажды свободы и не имели ничего общего с академической традицией изображения мифологических персонажей вообще и Самсона в частности. Будущая судьба этого образа в творчестве мастера подтвердила его внутреннюю связь с темой революционного движения. Далекий на первый взгляд от революционной тематики «Самсон» получает свое последующее развитие уже как «культурный герой» нового мифа и предстает перед зрителем под новым именем в композиции 1947 г. «Освобожденный человек». В 1957 г. скульптор снова его повторяет с дублирующим названием, строкой из «Интернационала» — «Весь мир насилья мы разрушим». При этом аллегоричность образа усиливается дополнительными атрибутами: молнией, пронзающей пространство, и лирой, оставленной у пьедестала.

Особенно ярко мифопоэтическое начало в художественной интерпретации С.Т. Коненковым социальных преобразований, свидетелем и участником которых он был, ощущается в композициях, созданных в первые послереволюционные годы. Они уже впрямую связаны с происходящими в стране событиями, переживаемыми им как созидаемое чудо. Да и мало кто из интеллигенции, принявшей революцию, как и он, «представлял с последовательной научно-исторической точностью смысл происходящего» [2, с. 95]. Всех их опьяняло ощущение грандиозности перемен, предчувствие наступления «царства света и свободы». С.Т. Коненков так вспоминал о себе в эти дни: «Я смотрел на древние стены Кремля, на белокаменные его дворцы и соборы, и казалось мне, что вижу я, как заря алая, заря свободы поднимается над великой златоглавой Москвой» [7, с. 204]. Очевидно, что созданная в 1917 г. скульптурная композиция «Заря» и была воплощением «зари алой» новой эры, такой же небывалой, как и «Новая планета» К. Юона, например. Даже в трагическом по сути монументальном рельефе «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918) победоносно звучит эта тема поднимающейся «зари новой жизни», утверждающей веру в «царство света». Насколько пьянящим и мифологизированным было восприятие С.Т. Коненковым происходящего в стране, показывает тот факт, что, работая над эскизами для денежных купюр новой власти, он тоже обращается к образам мифа. В представленном им на конкурс эскизе для купюр «вакханка возлагает венок на голову сатира» [2, с. 101].

В созданном С.Т. Коненковым поэтическом пространстве неомифа органично сосуществуют реальные исторические персонажи с мифическими былинными героями, которые и народным сознанием поставлены в один ряд. По законам единой мифопоэтики созданы «Великосил» (1909), «Еруслан Лазаревич», «Святогор» (1918), «Степан Разин со своей дружиной» (1918—1919) и «Ленин, произносящий речь» (1924). К этому же кругу образов условно можно отнести и «Нике» (1906), имеющую иное формальное решение, но ставшую для автора, как и Самсон, персонажем «раннего времени» кануна «нового мира» — символом грядущих побед в борьбе за социальную справедливость после трагических событий революции 1905 г., в которые были вовлечены и он, и его модель. «Я никогда не думал о том, чтобы изваять голову для хранящейся в Лувре Ники Самофракийской. Мне хотелось передать в этой действительно типичной русской головке ту радость победы, которая манила и казалась такой близкой <...> ее, скорее, можно назвать “Радостью”, а не “Победой”», — писал он позже [10, с. 125].

С.Т. Коненков был убежден, что история «выдвигает на пьедестал новых героев, простых людей, выполнивших свой долг перед Родиной» [11, с. 32], и создал свой вариант пантеона героев нового мифа. Тот факт, что мифологизм лежал в основе его художественного решения, когда он работал над скульптурным циклом для оформления Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 г., подтверждается даже простым перечислением предполагаемых композиций. «Швея», «Закройщик», «Крестьянка», «Рабочий» и «Кариатиды» (две) представлены им как образы одного порядка. С.Т. Коненков последовательно реализовывал установку приверженцев нового искусства на создание «панте-

она будущего». Откликаясь на современные ему события, скульптор в свободной комбинаторике сочетает разнородные элементы, казалось бы не совместимые в одной композиции. В некоторых его работах персонажи нового созидаемого героического мифа соседствуют с образами древних хтонических существ мифа архаики. Например, в скульптурной группе «Контрреволюция побеждена» (1923) рабочий, крестьянин и красноармеец сражаются с драконом. Даже в созданной гораздо позже «Символической композиции» (1946—1947) (рис. 3) сохраняются черты этой мифопоэтической модели: вожди победившего народа Ленин и Сталин поднимают знамя над земным шаром, внизу — поверженная «гидра контрреволюции» уползает в тартар. По сути, такая интерпретация реальных персонажей вполне позволяет «мифической отрешенности» их восприятия объединиться «в единый синтез с явленностью, с символом, с историческим событием» [15, с. 153], — синтез, который А.Ф. Лосев обозначил как «чудо» мифа.

Рис. 3. С.Т. Коненков. Символическая композиция. 1946—1947. Гипс. Мемориальный музей-мастерская С.Т. Коненкова. Москва

Восторженную веру в чудо новой жизни, рожденную атмосферой первых лет революции, скульптор сохранял на протяжении долгих лет. Она прочитывается не только в его скульптурных композициях, связанных с мифологизированными образами советской действительности, но и в многочисленных текстах, посвященных проблемам творчества. Так, в одной из своих статей «Коммунизм и культура», написанной уже в 1959 г., С.Т. Коненков с не меньшим, чем прежде, энтузиазмом пишет о светлых и прекрасных далях, открывающихся перед человечеством, окрыленном идеями коммунизма. «Светлые и прекрасные дали» звучат как продолжение вдохновенно воспетой темы «зари алой». Подобным же пафосом отмечен проект памятника Ленину в Москве (1959), в котором по замыслу автора должны были сочетаться многофигурные скульптурные композиции с выразительными возможностями архитектуры — с ее грандиозным пространством и лестницей-восхождением и с очередным цитированием образа Самсона — «Освобожденного человека».

Особое место среди работ С.Т. Коненкова, созданных по законам мифопоэтики, занимает «Космос» (1950—1968) — одна из самых грандиозных композиций, рожденных фантазией мастера (рис. 4). Впервые образ «Космоса» проявился во время пребывания скульптора в Италии в 1928 г., причем в довольно причудливой форме. А.А. Каменский приводит его рассказ об обстоятельствах, сопутствующих рождению этого образа: «Следя за полетом дальних светил, в кромешной тьме [сада] я наткнулся на массивный почерневший от времени пень. Весь пень избороздили морщины времени — он был загадочен и прекрасен, как космос, лишь слегка приоткрывавший нам свои дали в ночные часы, когда уйдет за небосклон дневное светило. Бородатый, со сросшимися у переносья бровями старец “Космос” глядит на людей далеким манящим взглядом» [2, с. 157]. Эпизод произошел в старинном итальянском саду, но таким мог бы привидеться Леший мальчишке, который стерег лошадей в ночном. Продолжение эта история получила много позже. Сын мастера, К.С. Коненков, вспоминал, что в 1950 г. скульптор задумал большой барельеф с символиче-

Рис. 4. С.Т. Коненков. Космос. 1950—1968. Дерево.
Мемориальный музей-мастерская С.Т. Коненкова. Москва

скими изображениями созвездий. У подножия барельефа должны были быть представлены скульптурные изображения людей разных рас и сословий, населявших нашу планету. С обратной стороны барельефа, по замыслу автора, предполагалось установить музыкальный инструмент наподобие лиры, который приводился бы в движение электродвигателем. Но окончательно идея «Космоса» начала обретать реальные черты в 1961 г. под впечатлением полета Юрия Гагарина. Показательно, что, несмотря на технические достижения советского ракетостроения, С.Т. Коненков для реализации задуманного обратился к архаическому материалу своего «лесного царства» — к дереву. Даже для «орга́на», который должен был озвучить композицию таинственными неземными звуками космоса, он избрал «подходящий корень» [16, с. 153].

Вдохновляясь идеями вселенской гармонии, мастер посвящает космосу композицию-эпопею, которая становится своеобразным творческим итогом его мифотворчества. Скульптор считал, что «в окружающем нашу солнечную систему космическом пространстве заложена программа, по которой развиваются планеты, жизнь на этих планетах и человеческое общество», что «опыт становления и развития человеческого общества на Земле» будет использован для того, «чтобы жизнь разумных существ правильно протекала в других мирах» [17, с. 95]. В последней версии композиции «Космос» скульптор, по сути, стремился создать визуальную модель своего мифопоэтического пространства. Оно поражает обилием персонажей, олицетворяющих, по мысли автора, различные этапы истории человечества «от эпохи египетских пирамид» до наступления советской эры. Он синтезирует черты всех типов своих излюбленных мифологических героев — от славянской архаики до пионера с горном. Это фантастическое пространство, наполняющееся еще и диковинным звучанием космического орга́на, тесно заселено также и причудливыми существами, чьи очертания даны фрагментарно, а лики и личины лишены конкретности. Погружаясь в эту мифологическую стихию, С.Т. Конен-

ков, кажется, воочию переживает рождение элементов, еще почти неотличимых друг от друга в потоке становящегося. Все сплетается в грандиозный скульптурный ковер видений, где каждый фрагмент мог бы стать еще одним героем отдельно взятой скульптуры, и в то же время принадлежит целостности единого, т. е. космосу, сотворенному мифопоэтическим сознанием мастера.

Процесс «естественного прорастания архетипических пластических мотивов в Новейшее искусство» [18, с. 103] был характерен не только для России. Но русская художественная культура рубежа XIX—XX вв. самым живым и непосредственным образом откликалась на осознание собственных истоков, нашедших свое воплощение в том числе и в языческих мифах, рожденных в «мистическом отношении к природе» [19, с. 642]. Более того, общие мифологические основания, доминирующие в процессе становления национального самосознания в этот период, серьезно влияли и на русскую философскую и культурологическую мысль, и на характер искусства, особенно скульптуры, так как она была его ведущим видом творчества, изначально воплощавшим образы язычества. В силу этого исследование мифопоэтики С.Т. Коненкова дает повод предполагать, что обозначенные мифопоэтические модели характерны не только для него, но и для близкого к нему круга русских скульпторов, чья творческая позиция формировалась в этот период.

Список источников

1. *Каменский А.А.* Коненков. [Москва: Советский художник, 1962]. 371 с.
2. *Каменский А.А.* С.Т. Коненков. Москва : Искусство, 1975. 222 с.
3. *Кравченко К.С.* Сергей Тимофеевич Коненков. [2-е изд., перераб.]. Москва : Искусство, 1967. 279 с.
4. *Бычков Ю.А.* Коненков. Москва : Молодая гвардия, 1985. 315 с. (Жизнь замечательных людей).
5. *Коненков С.* Избранные произведения. Альбом / авт. вступ. ст. и сост. О.В. Мамонтова. Москва : Советский художник, 1983. [30] с., 66 л. ил.
6. *Коненков С.Т.* Земля и люди. Москва : Молодая гвардия, 1974. 207 с.
7. *Коненков С.Т.* Мой век : воспоминания. 2-е изд., доп. Москва : Политиздат, 1988. 381 с.
8. *Фостер Х.* [и др.]. Искусство с 1900 года. Москва : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 896 с.
9. *Батракова С.* Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо // Библиотека Гумер : [сайт]. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Batr/07.php (дата обращения: 22.03.2020).
10. *Коненков С.Т.* Воспоминания. Статьи. Письма: [в 2 т. Т. 1]. Москва : Изобразительное искусство, 1984. 278 с.
11. *Коненков С.Т.* Воспоминания. Статьи. Письма: [в 2 т. Т. 2]. Москва : Изобразительное искусство, 1985. 190 с.
12. *Геташвили Н.В.* Во что превратится Венера... Образы античности в искусстве XX века. Москва : БуксМАрт, 2016. 351 с.
13. *Некрасова М.А.* Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности: [альбом]. Москва : Советская Россия, 1983. 219 с.
14. *Мелетинский Е.М.* Миф и двадцатый век // Ruthenia : [сайт Центра типологии и семиотики фольклора (ЦТСФ) Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm (дата обращения: 22.03.2020).
15. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность: [сборник]. Москва : Мысль, 1994. С. 5—216.
16. *Карцев В.А.* Воспоминания художника-реставратора // С.Т. Коненков. Встречи. Воспоминания современников о скульпторе. Москва : Советский художник, 1980. С. 151—153.
17. *Коненков К.С.* Воспоминания об отце // С.Т. Коненков. Встречи. Воспоминания современников о скульпторе. Москва : Советский художник, 1980. С. 85—98.
18. *Герман М.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 480 с.
19. *Флоренский П.А.* Православие // Сочинения : в 4 т. Т. 1. Москва : Мысль, 1994. С. 638—662.

Sergey Timofeyevich Konenkov's Mythopoetics

Elena I. Bulycheva
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 40, Piskunova Str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia
ORCID 0000-0001-7343-1934; SPIN 3605-0603
E-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

Abstract. *The article deals with the features of mythopoetic models in S.T. Konenkov's sculpture. Despite the fact that monographs, albums, dozens of articles are devoted to the maestro's works and they are quite well studied, the nature of the mythologism of S.T. Konenkov's artistic thinking has not been fully revealed. In the ideological context of Soviet art studies, which were based on the methodology of the "social history of art", only the fact of the sculptor's deep interest in archaic folk traditions was noted, while this topic can be considered as a natural manifestation of the myth-making process characteristic of the art of the 20th century as a whole. Using the example of S.T. Konenkov's works, the article attempts to retrace the formation specifics of the "non-classical artistic language" of mythopoetics in the Russian land, which consisted in the fact that, unlike Western European artists who would immerse in the exotic world of archaic art of non-European origin (primarily Africa), Russian masters were fascinated by their home antiquity. When considering the mythological structures that served as the basis for the mythopoetic models of S.T. Konenkov's sculptural projects, three basic groups can be conditionally distinguished: a direct appeal to ancient mythology, pagan Slavic reminiscences, and a mythological interpretation of a freshly created new world. It is thanks to myth-making that the characters of S.T. Konenkov's sculptural compositions, despite all the heterogeneity of specific subjects, belong to the integrity of a single cosmos created by the mythopoetic consciousness of the maestro. At the same time, the common mythological foundations of the Russian sculpture development in that period determine the commonality of the mythopoetic models, characteristic not only of S.T. Konenkov's works. In many ways, they are also quite clearly manifested in the works of S.D. Erzia, A.S. Golubkina, and others.*

Key words: myth-making, 20th century, Russian sculpture, mythopoetic model, S.T. Konenkov, traditions of folk art, art studies.
Citation: Bulycheva E.I. Sergey Timofeyevich Konenkov's Mythopoetics, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 1, pp. 55—65. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-1-55-65.

References

1. Kamensky A.A. *Konenkov*, 371 p. (in Russ.).
2. Kamensky A.A. *S.T. Konenkov*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, 222 p. (in Russ.).
3. Kravchenko K.S. *Sergey Timofeyevich Konenkov*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, 279 p. (in Russ.).
4. Bychkov Yu.A. *Konenkov*. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1985, 315 p. (in Russ.).
5. Konenkov S. *Izbrannye proizvedeniya. Al'bom* [Selected Works. Album]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1983, 66 p.
6. Konenkov S.T. *Zemlya i lyudi* [Land and People]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1974, 207 p.
7. Konenkov S.T. *Moi vek: vospominaniya* [My Lifetime: Memories]. Moscow, Politizdat Publ., 1988, 381 p.
8. Foster H. *Iskusstvo s 1900 goda* [Art Since 1900]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei Sovremennogo Iskusstva "Garazh", 2019, 896 p.
9. Batrakova S. The 20th Century Artist and the Language of Painting. From Cezanne to Picasso, *Biblioteka Gumer* [Gumer Library]. Available at: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Batr/07.php (accessed 22.03.2020) (in Russ.).
10. Konenkov S.T. *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Articles. Letters]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1984, 278 p.
11. Konenkov S.T. *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Articles. Letters]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1985, 190 p.
12. Getashvili N.V. *Vo chto prevratitsya Venera... Obrazy antichnosti v iskusstve XX veka* [What Venus Will Turn Into... Images of Antiquity in the Art of the 20th Century]. Moscow, BuksMArt Publ., 2016, 351 p.
13. Nekrasova M.A. *Narodnoe iskusstvo Rossii. Narodnoe tvorchestvo kak mir tselostnosti* [Folk Art of Russia. Folk Art as a World of Integrity]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1983, 219 p.
14. Meletinsky E.M. Myth and the Twentieth Century, *Ruthenia*. Available at: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm (accessed 22.03.2020) (in Russ.).

15. Losev A.F. The Dialectic of Myth, *Mif. Chislo. Sushchnost'* [Myth. Number. Essence]. Moscow, Mysl' Publ., 1994, pp. 5—216 (in Russ.).
16. Kartsev V.A. Memories of an Art Restorer, *S.T. Konenkov. Vstrechi. Vospominaniya sovremennikov o skul'ptore* [S.T. Konenkov. Meetings. Contemporaries' Memoirs about the Sculptor]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1980, pp. 151—153 (in Russ.).
17. Konenkov K.S. Memories of my Father, *S.T. Konenkov. Vstrechi. Vospominaniya sovremennikov o skul'ptore* [S.T. Konenkov. Meetings. Contemporaries' Memoirs about the Sculptor]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1980, pp. 85—98 (in Russ.).
18. German M. *Modernizm. Iskusstvo pervoi poloviny XX veka* [Modernism. Art of the First Half of the 20th Century]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2005, 480 p.
19. Florensky P.A. Orthodoxy, *Sochineniya: v 4 t. T. 1* [Works: in 4 volumes. Volume 1]. Moscow, Mysl' Publ., 1994, pp. 638—662 (in Russ.).

НОВИНКА

Библия Гутенберга и начало нового времени = Die Gutenberg-Bibel und der Beginn der Neuzeit : материалы Междунар. науч. конф. / Российская гос. б-ка, НИО редких книг (Музей книги) ; [сост. Д.Н. Рамазанова ; ред. кол.: В.В. Дуда, Н.Ю. Самойленко и др.]. Москва : Пашков дом, 2021. 459, [2] с. : ил.

Издание представляет собой сборник статей, посвященных истории возникновения печатной книги и периоду раннего книгопечатания в Европе XV — начала XVI века. Сборник составляют статьи участников Международной научной конференции «Библия Гутенберга и начало нового времени», прошедшей в Российской государственной библиотеке (РГБ) 10—11 июня 2019 года.

В статьях исследователей из России, Германии рассмотрены вопросы изучения первого из памятников книгопечатного искусства, созданного в Европе в середине XV в., — знаменитой Библии Гутенберга, причем особое внимание уделено московскому экземпляру Библии, хранящемуся в Музее книги РГБ. Обсуждаются проблемы источниковедения других ранних европейских печатных книг, взаимовлияния культур печатной и рукописной книги, а также новые научные результаты в их областях. Особый раздел сборника посвящен судьбе перемещенных после Второй мировой войны книжных ценностей.

Издание предназначено для историков, филологов, искусствоведов, книговедов и всех читателей, интересующихся историей книжной культуры.

Справки и приобретение:
Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды