

УДК 75.03
ББК 85.14

*И. Н. Седова,
Государственная Третьяковская галерея,
Лаврушинский пер., д. 10, 119017, г. Москва, Российская Федерация
E-mail: ira-sedova@mail.ru*

**У ИСТОКОВ СКУЛЬПТУРНОЙ ДИНАСТИИ.
МИТРОФАН РУКАВИШНИКОВ:
ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ ПРЕДВОЕННЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ**

Аннотация: Статья посвящена творчеству Митрофана Сергеевича Рукавишников — основателя одной из крупнейших скульптурных династий России. Благодаря архивным источникам и немногочисленным воспоминаниям современников, во многом удалось реконструировать его творческий путь, который в основном был посвящён исканиям в области синтезирующих форм искусства. Начав свои эксперименты в этом направлении ещё в юности, во время пребывания в Италии, он продолжил их, вернувшись на Родину. Одним из ярких результатов этой работы стало создание М. С. Рукавишниковым так называемой «передвижной фрески», о чём в своё время много писала советская пресса. В середине 1920-х гг. он активно работает в области театрально-декорационного искусства, будучи вдохновлён популярной тогда идеей создания постановок, предназначенных для массовых празднеств. В 1930-е гг. Рукавишников создаёт ряд архитектурно-скульптурных проектов, в которых во главу угла ставит синтез архитектуры и скульптуры. В это же время мастер близко сходитя со знаменитым архитектором И. В. Жолтовским. Именно М. С. Рукавишникову принадлежала (так и не осуществлённая) идея организации «синтетической мастерской» при создаваемых в 1932 г. архитектурных мастерских, первой из которых руководил И. В. Жолтовский. В конце 1930-х – 1940-х гг. Митрофану Сергеевичу удалось осуществить ряд монументальных проектов, где он проявил себя преимущественно в качестве скульптора. Умер М. С. Рукавишников в 1946 г. от болезни сердца.

Ключевые слова: Митрофан Рукавишников, синтез искусств, фреска, скульптура, архитектура, проект, театр, монументальный.

Дата поступления статьи: 02.04.2016

Информация об авторе: Ирина Николаевна Седова — научный сотрудник, Государственная Третьяковская галерея. E-mail: ira-sedova@mail.ru

Митрофан Сергеевич Рукавишников (1887–1946) — основатель одной из крупнейших скульптурных династий России, художник, разносторонне одарённый, но, в силу различных жизненных обстоятельств, оставшийся малоизвестным для современных исследователей. Его сын, знаменитый скульптор-монументалист советской эпохи, народный художник СССР Иулиан Митрофанович Рукавишников, являлся одним из ведущих мастеров пластики своего времени. Среди ключевых работ скульпто-

ра можно назвать памятник академику И. В. Курчатову в Москве, А. П. Чехову в Таганроге, обелиск на месте гибели космонавта Ю. А. Гагарина и лётчика-испытателя В. С. Серегина и др. В соавторстве с сыном, Александром Иулиановичем Рукавишниковым, им были выполнены памятники лётчику П. Н. Нестерову в Нижнем Новгороде и М. А. Булгакову в Москве. Вместе они выиграли и конкурс на создание памятника М. Шолохову, который, в силу различных, не зависящих от скульпторов причин, пришлось воплощать одному Александру, так как отца в это время уже не стало. А. И. Рукавишников, входящий в тридцатку крупнейших скульпторов мира, является автором таких известных монументальных работ, как памятник Александру II у храма Христа Спасителя, Ф. М. Достоевскому у РГБ¹, Мстиславу Ростроповичу в Брюсовом переулке, Михаилу Шолохову на Гоголевском бульваре, Спартаку возле стадиона «Открытие Арена» и многих других, существенно преобразивших художественный и пластический ландшафт Москвы.

Занимаясь исследованиями и анализом архивных источников, а также немногочисленных воспоминаний современников Митрофана Рукавишникова, нам удалось во многом реконструировать жизненный и творческий путь этого неординарного человека. Сын нижегородского купца Сергея Михайловича Рукавишникова, Митрофан Сергеевич, по свидетельству Сигурда Оттовича Шмидта², «был из той немногочисленной группы действительно богатых людей, которые с интересом занялись строительством новой жизни, причем в той сфере, в которой они могли себя проявить: организация художественного образования, внесение культуры в общественную жизнь, приобщение к ней тех, кто раньше не имел никакого понятия...»³. Удивительным образом мечты тогда ещё совсем юного художника о монументальных синтетических проектах в сфере как пластических искусств, так и театра оказались созвучны эстетическим установкам времени, на которое пришёлся период его творческого расцвета.

Первые опыты Митрофана в области синтезирующих форм искусства относятся к ранним гимназическим годам, когда он обучался в нижегородском Дворянском институте императора Александра II. Возможно, здесь не обошлось без влияния знаменитого фотографа и фотохудожника Андрея Осиповича Карелина⁴, в рисовальной школе которого (видимо, как и его брат Иван) приобретал первые творческие навыки начинающий скульптор. Дело в том, что Карелин был одним из первых, кто осуществил некое подобие синтеза искусств, работая на стыке живописи и фотографии. Так, хорошо известен его альбом «Нижний Новгород», созданный совместно с живописцем И. И. Шишкиным, раскрасившим акварелью фотографии Карелина. Однако уже в этот период, относящийся к началу 1900-х гг., Митрофан Рукавишников, будучи с юных лет весьма требовательным к себе, считал свои эксперименты в этой области дилетантизмом. Он даже попытался связать свою жизнь с юридическими науками, поступив в Императорский Московский Университет. Но непреодолимое влечение к искусству

¹ Российская Государственная библиотека, бывшая Государственная библиотека им. В. И. Ленина («Ленинка»).

² Шмидт Сигурд Оттович (1922–2013) — сын учёного и путешественника О. Ю. Шмидта, советский и российский историк, краевед, академик Российской академии образования, заслуженный деятель науки РФ, иностранный член Польской академии наук.

³ Выдержка из интервью С. О. Шмидта о М. С. Рукавишникове в фильме «Хроника летящего слона». Производство: Киностудия «Фильм-Медиа», 2012. (Хронометраж интервью: 10.48-11.52).

⁴ Карелин Андрей Осипович (1837–1906) — фотограф, фотохудожник — стал одним из первых мастеров, работавших на стыке живописи и фотографии.

и встреча с Эдвардом Гордоном Крэгом⁵, вселившего уверенность в Митрофана Сергеевича, заставили его принять поистине судьбоносное решение.

Вот как описывает эту встречу сам М. С. Рукавишников: «В годы первого сознательного пробуждения в жизнь <...>, полюбив все виды искусств и в особенности синтезирующие их формы, я считал свои первые творческие опыты перед лицом предчувствуемой громады единого искусства, дилетантизмом и решил идти по пути точных наук. Но это было противоестественно, не осознанным природным задаткам и вызвало внутренний разлад, конец которому положила сильная дружественная рука. Встреча с известным английским режиссером Гордоном Крэгом и беседы с ним заставили меня поверить в свои творческие силы. Первый учитель и друг — мощный, бурный, честный, — он вывел меня на путь искусства и на всю жизнь научил тому, что всякое истинное творчество революционно и одновременно преемственно»⁶. В 1909 г. М. Рукавишников бросил университет и поступил в обучение к скульптору Сергею Тимофеевичу Конёнкову.

Это стало поворотным моментом в судьбе художника, так как именно тогда, в 1909 г., началось его серьёзное профессиональное овладение различными видами пластических искусств. Два года он осваивал мастерство скульптуры у С. Конёнкова, параллельно изучая историю искусств под руководством Ивана Владимировича Цветаева. И в 1911 г. молодой мастер предпринял первую поездку в Европу «с целью изучения ее музеев», но поражает его воображение, прежде всего, Италия. И дело не только и не столько в том, что там он знакомится с мировыми шедеврами искусства. Именно в Италии он впервые увидел воплощённую в жизнь свою мечту о синтезе искусств: «Изучив мировые сокровища искусства, почетно запертые в гигиенических музеях Европы, я был ошеломлен монументальной простотой участия итальянского искусства в жизни и его реальным синтезом, как бы подчиненным основным законам естества»⁷. Впоследствии он назовёт Италию и Рим своей культурной родиной, так как именно там он в реальности ощутил сочетание революционности и преемственности в искусстве. Именно в этой идее выражалась для него возможность органичного внедрения искусства в жизнь, где у каждой эпохи и каждой местности «своя классика», где художник должен знать традиции, чтобы, опираясь на этот фундамент, смело реализовывать революционные художественные замыслы, облагораживая и украшая окружающую среду своими творческими достижениями.

Идея человека-творца, сформировавшаяся в сознании Митрофана под воздействием итальянского искусства, постепенно соединялась в его художественном воображении с любовью к просторам родной Волги и её коренным «творцам» — волжским грузчиками: «И вот передо мной начала всплывать классическая красота образов родины и родной Волги, укрепляя в первых больших творческих замыслах»⁸. Вернувшись

⁵ Встреча М. С. Рукавишникова с Эдвардом Гордоном Крэгом произошла либо в октябре 1908 г., либо в апреле 1909 г., когда Крэг приезжал в Москву сначала для знакомства с Московским Художественным театром, а затем, по приглашению К. С. Станиславского, с которым его познакомила Айседора Дункан, для постановки шекспировского «Гамлета». Об этом см.: Образцова А. Г. Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Craig/vosp/#_Точ336608704 (дата обращения: 12.02.2016).

⁶ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 2.

⁷ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 3.

⁸ Там же. С. 4.

в Нижний Новгород, вероятно весной 1912 г., М. Рукавишников тотчас приступает к воплощению своих идей: он создаёт две, как он их сам называл, «фронтальные статуи»: «Грузчик с бочкой» и «Грузчик с мешком», а также работу «Голова грузчика». Но, как оказалось, всё это стало лишь подготовительным этапом к более серьёзной и масштабной монументальной работе: «После первых монументальных скульптур я почувствовал влечение к монументальной живописи и, естественно, натолкнулся, прежде всего, на технические трудности. Но полугодовые поиски в этом направлении привели меня к вполне удовлетворительным техническим возможностям для работы над монументальной живописью и показа ее, т. е. к передвижной фреске»⁹.

Идея «передвижной фрески», когда произведение не привязывалось к определённом месту экспонирования, явилась на момент её воплощения Митрофаном Рукавишниковым поистине революционной. Работа в этом направлении была начата художником в 1913 г. в Нижнем Новгороде и продолжалась вплоть до 1920 г., когда молодой мастер уже окончательно поселился в Москве. Во всяком случае этим периодом, а именно 1913–1920 гг., датирована созданная Рукавишниковым «передвижная фреска» «Отдыхающие грузчики» (2 x 2,5 м), репродукция которой была опубликована в журнале «Эхо» [9] в 1925 г. вместе со статьёй самого автора, где он рассказывал о представителях этого своеобразного профессионального рабочего сообщества. А годом раньше в журнале «Рупор» [10, с. 14] появилась публикация за подписью профессора А. Топоркова «Волжские грузчики», из которой широкая общественность впервые узнала об уникальном опыте (передвижной фрески) скульптора Рукавишникова. Автора статьи интересовала прежде всего техническая сторона вопроса, т. е. возможность произвольного перемещения фрески в пространстве.

Интересно, что само произведение профессору продемонстрировал обычный дворник, так как оно находилось в дворницкой одного из домов в переулке, расположенном в районе улицы Никитской. Сама конструкция, как пишет Топорков, представляла собой «большой продолговатый ящик, поставленный ребром» [10, с. 14]. Когда же с ящика была снята крышка, то взору потрясённого автора статьи предстало нечто совершенно уникальное по образному строю и манере исполнения. Увиденное, как можно понять из статьи, сместило привычные представления её автора о монументальных росписях: «У меня выскочили из головы все мысли и соображения по поводу фресковой живописи: то, что я увидел перед собой, всецело захватило меня. У нас много говорят о так называемом революционном искусстве. То, что я видел перед собой, было действительно памятником большого революционного искусства. Описать фреску М. С. Рукавишникова в кратких словах невозможно, — она насыщена художественными и идейными ценностями, она выражает не только современную эпоху, но и обнимает ее исторические корни; волжская понизовая вольница, волжская разиновщина, — вот что служит фоном, на котором ярко выступает современный образ современного волжского грузчика со всеми бытовыми его чертами <...> Группа дана в величавой простоте и монументальности. Труд без всякой напыщенности, без намека на революционную фразу. Здесь выражена, повторяю, большая правда эпохи и истории» [10, с. 14].

А. Топорков опасался, что фреска, находясь в обычной дворницкой, может погибнуть. Благодаря его статье, на работу Рукавишникова обратил внимание Центральный Комитет союза¹⁰. Была организована специальная комиссия для определения ху-

⁹ Там же. С. 7.

¹⁰ Здесь, судя по всему, имеется в виду ЦК союза водников, так как официальным издателем журнала «Рупор» являлся ЦК водников.

дожественной ценности фрески. Судя по всему, монументальную работу Митрофана Сергеевича на тот момент удалось обезопасить от разрушения, раз, спустя год, как мы уже отмечали, появилась статья с репродукциями фрески в журнале «Эхо». Однако широкой известности это произведение, видимо, на тот момент так и не получило, поскольку в предисловии от редакции говорилось о том, что «монументальная “подвижная” фреска М. Рукавишникова мало кому известна и до сих пор пребывает под спудом, а между тем она могла бы служить великолепным украшением любого центрального советского учреждения» [9]. Это на данный момент все, что нам известно о судьбе фрески «Отдыхающие грузчики». Продолжение работы в этой области оказалось невозможно для скульптора, так как он был лишён соответствующих производственных условий.

История уникального творческого опыта Митрофана Рукавишникова по созданию передвижной фрески могла бы на этом закончиться. Однако не так давно нам посчастливилось обнаружить статью Майи Прицкер в русско-американском издании «Репортёр» под названием «Диего Ривера и Рокфеллеры» [6]. Автор описывает визит Диего Риверы в Москву в 1927 г., где он познакомился с американцами Альфредом Барром и Джерри Эбботом, которые объезжали художественные центры Европы и знакомились с передовыми течениями в культуре разных стран. Спустя два года они открывают знаменитый МоМА¹¹, где и предложат Диего Ривере организовать персональную выставку. Проблема заключалась лишь в том, что художник славился своими фресками, а значит, без них экспозиция не могла состояться. И тогда, как пишет автор, Ривера «разработал технику создания передвижной фрески: металлический каркас заполнялся цементом. На него наносилась штукатурка, по которой можно было писать фреску, пусть и не слишком большую (иначе ее невозможно было бы повесить на стену)» [6].

Сравнив даты появления публикаций об изобретении М. Рукавишниковым технологии передвижной фрески и пребывания Диего Риверы в Москве, нетрудно сделать вывод, что идея отечественного мастера появилась и была воплощена намного раньше. Вполне вероятно, что Ривера, который прекрасно знал русский язык, приехав в 1927 г. в Москву, был ознакомлен с этим уникальным для того времени опытом. Мы не имеем точных данных о тонкостях технологии, придуманной Рукавишниковым, но, исходя из приведённых фактов, можем с уверенностью утверждать, что первенство изобретения передвижной фрески принадлежит русскому скульптору (М. С. Рукавишникову), а не Диего Ривере, как это утверждает Майя Прицкер. Безусловно, данная проблема требует более детального и глубокого изучения и является темой для специального исследования.

Необходимо отметить, что авторы журнальных публикаций, посвящённых передвижной фреске М. Рукавишникова «Отдыхающие грузчики», обращают внимание на монументальность трактовки образов. Действительно, характерной особенностью этого произведения является обобщённый характер изображения мужских фигур. Скульптор избегает излишней детализации, линии чёткие, строгие, в результате чего объёмы укрупняются, приобретая определённую условность. Это придаёт образам необходимое для фресковой живописи величие, отчего фигуры грузчиков получают символическую трактовку. Фон достаточно скуп и не отвлекает зрителя от основных героев. Рукавишников компоует его, соединяя различные по масштабу плоскости реки, леса, неба и горы. Очевидно, что художник, создавая «передвижную фреску» такого размера, предполагал довольно обширное пространство, с которым предстояло взаимо-

¹¹ МоМА — Museum of Modern Art, один из первых музеев современного искусства в мире. Находится в Нью-Йорке на Манхэттене (США).

действовать этому произведению. В качестве такового могла выступать огромная стена какого-нибудь холла советского предприятия или зала для заседаний. Но не исключено, что Митрофан Сергеевич мыслил внедрение фрески в индустриализированную городскую среду в виде временного элемента декорирования окружающего пространства.

Безусловно, в своём первом опыте по созданию «передвижной фрески» М. С. Рукавишников воплотил мечты о сочетании традиционного обращения к такому виду искусства, как монументальная фресковая живопись, и передового подхода, когда художник разрабатывал новую технологию создания произведения, а также абсолютно иную, отличную от общепринятой, образную систему. Эта работа не только продемонстрировала способность М. Рукавишникова решать монументальные задачи, но также явилась для него первым мощным опытом в области осуществления идеи синтеза искусств, так как «передвижная фреска» призвана была стать вариативной частью определённого пространственного решения, будь то архитектура, природный или городской ландшафт.

Как видим, эта идея, однажды овладев помыслами молодого художника из Нижнего Новгорода, уже не оставляла его, и, обосновавшись в Москве, он решил всерьёз посвятить себя её реализации на практике. В 1919 г. братьев Рукавишниковых окончательно выселяют из родового особняка на Верхневолжской набережной, и они перебираются в Москву, где организуется Дворец Искусств (на Поварской улице). Его руководителем стал брат Митрофана Сергеевича — поэт Иван Сергеевич Рукавишников. Тут же возобновились связи М. С. Рукавишникова с его учителем скульптуры — Сергеем Тимофеевичем Конёнковым, возглавившим художественный отдел Дворца Искусств. Как раз в этот период Конёнков готовился к осуществлению в Москве беспрецедентной цирковой постановки «Самсон-победитель» [2, с. 238–242], в которой он являлся автором сценария, постановщиком и художником. Это было стилистически абсолютно новое, целиком придуманное самим Конёнковым полутеатральное, полужирковое, полускульптурное действо, где борцы-профессионалы должны были изображать статуи, а роль Далилы исполняла цирковая наездница.

На репетициях в мастерской скульптора на Пресне присутствовал Нарком просвещения А. Луначарский, который проанализировал данную постановку в журнале «Вестник театра» в публикации «Конёнков для цирка» [4, с. 6–7]. Поэма «Самсон-победитель» явилась уникальным сценическим опытом, целиком построенным на идее синтеза, что не могло не оказать определённого влияния на Митрофана Сергеевича, с юности одержимого аналогичными творческими поисками. Поразительно тесно идеи и воззрения М. Рукавишникова пересеклись с размышлениями самого Луначарского, который мечтал о «совершенно новых формах “праздничных действий”, “народных революционных церемоний”, “великих революционных ораторий”, грандиозных синтетических спектаклей» [1]. Известно, что Анатолий Васильевич был знаком с Иваном и Митрофаном Рукавишниковыми ещё до их переезда в Москву. Именно благодаря наркому братьям, находившимся тогда в Нижнем Новгороде, удалось получить в 1919 г. охранные грамоты на имущество и библиотеки, а Митрофану — на свою скульптурную мастерскую¹². Возможно, что обустроиться в Москве им помог также А. В. Луначарский.

Во всяком случае, приехав в столицу в конце 1919 г., Митрофан Сергеевич сразу получает работу в политуправлении Реввоенсовета (ПУРе)¹³, где он совместно с худож-

¹² ЦАНО. Ф. 120. Оп. 2. Ед. хр. 38. Л. 9, 10.

¹³ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 12.

ником Н. Е. Кузнецовым создаёт декоративную мастерскую, которая должна была снабжать красноармейские театры декорациями, бутафорией и т.п. Помещение, предназначенное для этой работы, находилось на Садово-Кудринской улице: «Для этого нам был предоставлен дом, в котором можно было при некоторых переделках устроить такую мастерскую. Митрофан Сергеевич Рукавишников уже освоился с военными инженерами, и они производили работу... В нем (доме. — И. С.) пробиты большое окно на улице на северной стороне, внутри приспособили для писания декораций достаточную площадь пола, и другие комнаты для работы эскизов, декораций и для приема заказов от воинских частей»¹⁴.

Искренне вдохновлённый революционным духом времени, М. Рукавишников воспринял назначение на эту должность с энтузиазмом и надеждой на воплощение своих творческих идей, связанных с синтетическими формами искусства: «Перед самым базаром НЭПа мне показалось, что судьба дает мне в руки первые шаги революционного массово-монументального искусства. Мне передали секцию народных празднеств. Перед моим воображением встали монументальные народные празднества Давида времен Великой Французской революции и мои римские исследовательские работы по этим вопросам. Это был единственный случай, когда служба для художника была равна творческой работе. Но это продолжалось всего несколько месяцев и всё погибло под циничной поступью НЭПа»¹⁵.

Уйдя из декоративной мастерской, Митрофан Сергеевич поступает на работу в Военкомат г. Москвы, однако свои опыты в области массово-монументального искусства не прекращает. В 1923 г. он заканчивает работу над первым монументальным хорео-действом¹⁶ «Исход», в 1924 г. — над «Балетом на льду», в 1924–1925 гг. работает над монументальной постановкой «Царь Максимилиан» по пьесе Алексея Ремизова, а в 1926 г. заканчивает вторую театральную-монументальную работу на тему, связанную с эпохой Великой Французской революции «Максимильян»¹⁷.

Заметим, что работа по осмыслению новых тенденций театрально-сценического искусства была начата Митрофаном Сергеевичем ещё задолго до того, как он задумался о создании эскизов полномасштабных постановок. Произошло это в Италии, где Рукавишников побывал дважды: в 1911, и в 1913–1917 гг. Во второй поездке скульптор собирался уже не просто знакомиться с культурными богатствами этой страны, а ставил перед собой строго определённую цель. Вспоминая свои путешествия по Италии, Митрофан Сергеевич восторженно писал о том, что в Неаполе «формы архитектуры и жизни слились в одно целое»¹⁸. Его восхищали «неумолимая революционность и неумолимая преемственность истории мирового творчества»¹⁹, которым он постоянно

¹⁴ Кузнецов Н. Е. Митрофан Сергеевич Рукавишников. ОР ГТГ. Ф. 122. Ед. хр. 160. С. 2.

¹⁵ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 12.

¹⁶ Хорео-действие — авторское название монументальной постановки «Исход», предполагающее хореографию в качестве основной составляющей.

¹⁷ Интересно, что в автобиографии М. Рукавишников пишет название этой работы как «Максимильян». В архиве же Рукавишниковых, в перечне работ мастера, присутствует другое название — «Робеспьер». Мы можем предположить, что впоследствии в процессе работы над этой постановкой в сотрудничестве с композитором Б. И. Антюфеевым, автором было изменено название. Возможно, это могло быть связано еще и с тем, что возникала путаница между двумя его проектами постановок — «Царь Максимилиан» и «Максимильян».

¹⁸ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 10.

¹⁹ Там же.

видел подтверждение в памятниках итальянского искусства. Ощувив потребность в получении более серьёзных знаний, требуемых для работы в области синтеза искусств, он становится вольнослушателем Римского университета²⁰. К этому периоду относятся его графические разработки, связанные с изучением анатомии движения танца, а также театрального движения вообще. Свои опыты в этом направлении он соотносил с тем, как их можно будет впоследствии применить в области монументально-синтетического театра.

После эксперимента с передвижной фреской М. Рукавишников приступает к осуществлению своих планов в области синтетического театрального действия. И здесь ему было на что опираться. Мы имеем в виду основополагающую для театра 1910–1920-х гг. мейерхольдовскую идею о «театре будущей эпохи», воплощающем «союз всех искусств» [8, с. 42]. Эти концептуально очень смелые замыслы нашли своё воплощение, в том числе, в революционных массовых празднествах. Подобные «празднества давали возможность хотя бы временно осуществить поиски синтеза различных видов искусства. В замыслах их наиболее ярко проявилось расширительное толкование понятия “синтез искусств” как органического сочетания различных видов изобразительных и зрелищных искусств, музыки и архитектуры» [11, с. 145]. Режиссёром одного из таких массовых действий «Борьба и победа», состоявшегося на Ходынском поле в 1921 г., был назначен именно В. Э. Мейерхольд. К этому времени Митрофан Сергеевич уже прочно обосновался в Москве, и все эти события происходили, если можно так выразиться, у него на глазах.

Однако театральные опыты М. Рукавишникова были всё же рассчитаны на постановку, ограниченную стенами театра. Его проекты не выплескивались на улицу, в пространство народных празднеств. На данный момент мы обладаем достаточно скудными сведениями относительно того, осуществились эти постановки или нет. Однако кое-что всё-таки удалось установить. Из воспоминаний самого М. Рукавишникова мы узнали, что его монументальное хорео-действие «Исход» было принято к постановке ленинградскими академическими театрами в 1923 г.²¹

Также мы обнаружили заметку в журнале «Музыка и революция», датированную декабрём 1927 г., где рассказывается о сотрудничестве М. Рукавишникова с композитором Б. И. Антюфеевым²²: «В настоящее время Антюфеев, совместно с известным скульптором М. Рукавишниковым, работает над монументальным музыкальным действием на сюжет из эпохи французской революции с главным действующим лицом — Робеспьером, массовыми сценами (хор, выступающий вокально и декламационно; балет). Изо и литочасти — М. Рукавишников. В клавише готов большой пролог и первое действие» [7, с. 33]. Интересно, что из архива Рукавишниковых известно о пантомиме-балете «Робеспьер», а в заметке говорится явно о вокально-симфоническом произведении. По всей видимости, изначально «Робеспьер», (или, как его называет в «Автобиографии» М. С. Рукавишников, «Максимильян») мыслился Митрофаном Сергеевичем в качестве монументального, но чисто балетного представления, по аналогии с хорео-действием «Исход». Впоследствии же, при сотрудничестве с Б. Антюфеевым, вероятно,

²⁰ Информация, касающаяся пребывания М. С. Рукавишникова в данном учебном заведении, уточняется.

²¹ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 13.

²² Борис Иванович Антюфеев (1880–1968) — композитор — занимался по классу композиции у Б. Л. Яворского (1915) и Н. С. Жилиява (1930).

был подключён хор для придания синтетическому произведению большей масштабности и значительности.

Что касается остальных театральнo-сценических проектов М. Рукавишникова, скорее всего, они так и не были даже представлены к постановке. К ним относится, например, «Балет на льду», который, по признанию автора, ему не удалось согласовать с физкультурными организациями, «стыдившимися» участвовать в массовых действиях. Похожая участь, видимо, постигла и проект монументальной постановки по пьесе А. Ремизова «Царь Максимилиан»²³. Знаменательно, что из всех пьес писателя М. Рукавишников для воплощения своих замыслов выбирает именно эту. В основу сюжета «Царя Максимилиана» легла народная драма с одноимённым названием²⁴.

Нетрудно заметить, что практически все театральные проекты Митрофана Сергеевича в основе своей содержат сюжеты, связанные с историческим контекстом. Объяснение этому обстоятельству мы находим, анализируя вектор идеологической составляющей театральнo-сценических постановок конца 1910-х – начала 1920-х гг. Вот что писал журнал «Вестник театра» в июне 1919 г. о результатах заседания Большого художественного совета ТЕО²⁵ Наркомпроса, где с докладом о задачах театров и кинематографа выступил А. М. Горький: «Полагая, что огромное воспитательное (в смысле прививки духа историзма) и художественное значение могло бы иметь оживление характерных моментов истории культуры, М. Горький считает крайне своевременным приступить к постановке цикла исторических инсценировок как из русской, так и из европейской истории» [1]. Характерно, что А. Луначарский целиком поддержал Горького, предложив, в свою очередь, распространить эту инициативу и на уличные инсценировки.

Становится понятно, что М. Рукавишников со своими проектами в отношении массовых синтетических действий находился абсолютно в контексте эпохи. Однако необходимо учитывать, что идеи постреволюционной России, касающиеся разработок в области синтетических искусств, и в том числе массовых народных празднеств, были им восприняты совершенно искренне. Анализируя с позиций синтеза искусств театральные постановки первых послереволюционных лет, Митрофан Рукавишников

²³ «Имеются сведения лишь об одной постановке пьесы в 1920 г. самодеятельным театром петроградских железнодорожников в Доме просвещения. Другие намечавшиеся постановки осуществлены не были». Цит. по: *Розанов Ю. В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века // Глава V. Опыт реставрации народной драмы. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/5.htm> (дата обращения: 15.01.2016).

²⁴ Вопрос о возникновении народной героико-романтической драмы «Царь Максимилиан» является в науке спорным. По мнению Т. В. Зуевой и Б. П. Кирдана, «правы исследователи, считавшие, что поводом к ее созданию послужила политическая обстановка начала XVIII в.: конфликт между Петром I и его сыном Алексеем и казнь последнего. В памяти людей было и убийство сына Иваном Грозным. Сыноубийство не могло не отразиться на отношении народа к государям. Это способствовало распространению драмы. Следует учесть и то, что в народе был известен духовный стих “Кирик и Улита”, в котором, как и в драме, жестокий царь Максимилиан требует, чтобы младенец Кирик отрекся от веры в христианского Бога. Кирик, как и герой драмы Адольф, остается верен Богу.

Предпринимались настойчивые поиски непосредственного источника драмы, но он не был найден. Вероятно, единственного источника и не существовало. Вместе с тем бесспорна связь пьесы с репертуаром русского городского театра XVII-XVIII вв., а также несомненно влияние на ее текст переводных повестей (рыцарских романов) и их инсценировок той же эпохи, что доказано рядом исследователей. Однако какими бы разнообразными ни были литературные источники “Царя Максимилиана”, существенно другое — связь пьесы с русской действительностью». См.: *Зуева Т. В., Кирдан Б. П.* Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. М.: Флинта: Наука, 2002. 400 с.; ил. URL: <http://mir.zavantag.com/istoriya/272963/index.html?page=46> (дата обращения: 15.01.2016). — *Примеч. Ред.*

²⁵ ТЕО — театральнo-сценический отдел.

осуждает поворот в сторону реставрации позитивизма и «фото-позитивизма без мастерства и творчества, часто выставлявшего на показ непережитую и непереживанную революционную тематику»²⁶. Он сам при этом воспринял революцию как эпохальное событие, ставшее локомотивом процесса развития совершенно новых форм искусства, обращённых прежде всего к идее масштабного синтеза: «Наша эпоха, имеющая большое созвучие с искусством монументальным и синтетическим, идет к нему шаг за шагом...»²⁷.

Разъясняя в написанной позднее автобиографии свои идеи в области синтетических искусств, М. С. Рукавишников прямо отмечает, что и в своих архитектурно-скульптурных, и в театральнo-сценических проектах он преследовал одну и ту же цель — подчинение всех составляющих единому замыслу и наделение равноправными ролями. «Преследующими те же цели считаю и упомянутые театральные работы, где кроме изобразительных и литературных частей, я даю указания музыке и режиссуре, чтобы положить в основу гарантию свободного развития всех частей единой синтетической формы»²⁸.

Ещё одна попытка М. Рукавишникова в этом направлении связана с его предложением организовать специальную мастерскую, где можно было бы осуществлять эксперименты в области синтеза искусств. Дело в том, что в это время (начало 1930-х гг.) в судьбе Митрофана Сергеевича появляется ещё одна значимая фигура. Иван Владиславович Жолтовский, в будущем выдающийся архитектор, один из ярчайших и талантливейших людей своего времени, сыграл поистине важную роль в становлении М. С. Рукавишникова как художника-монументалиста. В 1932 г. в Москве начинается серьёзная реорганизация проектного дела. Создаётся ряд архитектурных мастерских, первой из которых руководил Иван Жолтовский²⁹. Существовала также идея и об организации особой мастерской, в рамках деятельности которой осуществлялась бы работа, связанная с развитием синтетических видов искусств.

Евгений Лансере³⁰, ставший не только очевидцем, но и участником этих событий, вспоминает: «Пришел Митр[офан] Сергеевич Рукавишников с предложением вступить (и еще как руководитель!) в затеваемую некоей комиссией “синтетическую мастерскую”. Он был еще раз в следующий вечер, а вчера я был у него. Поэтому запишу все впечатления зараз. Арх[итекторы] (уч[еники] Жолтовского) Кожин и Гольц; Рукавишников как-то говорил с товарищем Перчик[ом]³¹ в Моссовете о студии себе и симпровизировал мысль о “синтетической” мастерской в дополнение к существующим 12 архитектурным, где, мол, зачастую “не увязаны”, не знают, что сделать в смысле скульптуры и живописи. Перчик сказал: “Мысль интересная, надо подумать, представьте соображения!” Совместно с Гольцем, Кожиным и Машковцевым Рукавишников составил список: я, академик и, главное, новый человек в Москве (у всех остальных “ноги друг с другом перепутаны”, по образному выражению Р[укавишникова]), близок к архитектуре, авторитет и стаж... Архитекторы — Кожин, Гольц, Волошинов (в Ленинграде), Колли, Чернышевский (“теперь главный архитектор Москвы”).

²⁶ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 13–14.

²⁷ Там же. С. 17.

²⁸ Там же. С. 16.

²⁹ Проектная мастерская Моссовета № 1.

³⁰ Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) — русский и советский художник, сын знаменитого скульптора Е. А. Лансере.

³¹ Л. М. Перчик — заведующий отделом планировки города в Моссовете.

Искусствоведы: Машковцев, Габричевский;

Живописцы: я, Богаевский, Сарьян, Куприн...

Скульпторы: Домогацкий, Лишев (Ленинград)...

Уж я не говорю о подборе, уж не говорю о совершенно вредном для дела присутствии искусствоведов, но само положение этой мастерской в ряду других архитектурных мне непонятно. «Ну, это будет опыт», — твердит Р[укавишников]. Будем ли мы выбирать особо художественные заказы? Будем получать от других мастерских поручения художеств[енного] оформления? Убежден, что все это ужасно нереально» [3, с. 74].

Из этих комментариев становится понятно, что Митрофан Сергеевич отнюдь не лукавил, говоря о том, что встречается с непониманием нужности его идей, отчего предпринимаемые им усилия по созданию того или иного сообщества, которое занималось бы осуществлением проектов художественного синтеза, оканчивались полным разочарованием: «...благодаря отсутствию реальных объединяющих работ, эти попытки были для их участников лишь укреплением и развитием своего кредо»³². Однако нельзя не отметить высокий уровень представительства, планируемый в предполагаемой группе. Не исключено, что, если бы идеям Митрофана Сергеевича суждено было осуществиться, работа такой мастерской могла быть исключительно плодотворной.

Глубоким уважением к личности Жолтовского и восторгом в отношении гения этого мастера проникнуты воспоминания о нём М. С. Рукавишникова: «Я не могу не упомянуть о путеводном значении И. В. Желтовского³³ за эти годы. Устойчивость его принципов на основе колоссальной эрудиции, была лучом для всех, кто не хотел потерять своего пути в искусстве <...> Это не только эрудит и изыскатель мирового значения, а также образец уверенности мастерства, это мощная сила, дающая опору истинной преемственности и одновременно толчок революционной поступательности в творчестве для тех, кто стремится к нему»³⁴.

Действительно, гений Ивана Владиславовича, как никакой другой, являлся для Митрофана Рукавишникова убедительнейшим воплощением собственных представлений о том, по какому пути нужно следовать художнику. Жолтовский уже имел дореволюционный опыт работы в области синтеза искусств, когда был приглашён в 1907 г. Евфимией Рябушинской для оформления её дома на Малой Семёновской. Сначала он занимался отделкой внешних стен, затем ему была поручена работа по созданию интерьера парадного зала. Этот дом стал поистине образцом содружества всех видов искусств, так как Рябушинская привлекла к созданию его внешнего и внутреннего убранства многих известных в то время архитекторов и художников³⁵.

Но особое взаимопонимание возникло у М. Рукавишникова с И. Жолтовским благодаря их сходному осмыслению союза преемственности и новизны при создании архитектурных сооружений. Надо учитывать, что Жолтовский провёл многие годы в Италии. Его глубокое проникновение в основы ренессансной архитектуры оказалось созвучно идеям и чаяниям Митрофана Сергеевича. Однако Иван Владиславович не по-

³² Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 15.

³³ Орфография в написании фамилии Жолтовского — «Желтовский» — принадлежит оригиналу.

³⁴ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 14.

³⁵ Архитектурный проект — П. П. Щеголев; отделка внешних стен — И. В. Жолтовский, Л. Н. Кекушев, А. Н. Агеенко; настенная роспись — В. А. Серов, С. Ю. Судейкин, Н. Н. Сапунов. URL: http://moscowgrand.ru/10255-Malaja_Semenovskaja_1_str_1_Usadebnyj_dom_Nosovyh-Rjabushinskoj.html (дата обращения: 19.03.2016).

шёл по пути прямого копирования, а сумел найти новые оригинальные архитектурные формы, которые с блеском применял на русской почве. Выиграв в 1903 г. конкурс на постройку здания Скакового общества, которое предполагалось возводить в стиле популярной тогда английской готики, он счёл такую архитектуру чуждой Москве и предложил свой нетривиальный вариант: «В его версии классические мотивы получили новый, почти неузнаваемый характер. Это был первый образец того отличительного стиля Жолтовского, который он разрабатывал всю оставшуюся жизнь. Знатоки архитектуры отмечают смешение мотивов архитектуры ренессанса и российского классицизма во всех проектах Жолтовского, сделанных в начале XX века <...> Среди разнообразия вкусов, господствовавших в российском зодчестве начала XX века, творческие пристрастия Жолтовского, которые основывались на переосмыслении ренессансного наследия Италии, были исключением» [12].

По всей видимости, отношения двух мастеров были достаточно близкими. Вот как описывал свои впечатления от этих встреч Митрофан Сергеевич: «...я почти ни разу не уходил от Ивана Владиславовича без того, чтобы не унести с собой подарок из его интеллектуального богатства, который бы не претворился на всю жизнь в мое я и который бы не был импульсом для смелого поступательного творческого процесса»³⁶. Знакомство и дружба с Жолтовским пришлось как раз на тот период, когда М. Рукавишников активно работал над архитектурно-скульптурными проектами, большинство из которых, к сожалению, так и не были осуществлены. К 1930-м гг. относятся его наиболее интересные опыты в области синтеза архитектуры и скульптуры. Основными идеями, которые были воплощены им на бумаге, становились темы взаимодействия между городским и водным пространством. Таков его эскиз архитектурно-скульптурного проекта для реки Волги или макет памятника Потемкинцам г. Одессы (1936). Арка становится для М. Рукавишникова одним из основных мотивов, как явный отголосок его любви к итальянской архитектуре. Она приобретает то облик тоннеля, облегчая монументальную конструкцию, как в проекте монумента обороны Царицына, то становится триумфальной, отражая дух эпохи³⁷.

Как правило, сооружения, проектируемые Митрофаном Сергеевичем, многоступенчатые, напоминают некий зиккурат, иногда украшенный порталом, и чаще всего обильно насыщены скульптурой. В воспоминаниях он писал: «...в своих комплексных работах, в своих проектах монументов я, прежде всего, ставил своей задачей соединить архитектурные и скульптурные формы лишь в подчинении к общему замыслу, полностью освобождая их от служебной роли одних другим. Для чего я и чувствовал полную необходимость самому давать архитектуру...»³⁸. Необходимо отметить, что идея равноправного сосуществования скульптуры и архитектуры являлась в описываемую эпоху одной из основных³⁹.

Однако всё же были и такие проекты, которые удалось осуществить. Одним из них стал фонтан «Капитель» в саду Эрмитаж, построенный в 1936 г., где, пожалуй, впервые классицистическая архитектурная деталь становится самостоятельным

³⁶ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 14–15.

³⁷ В архиве семьи Рукавишниковых обнаружены архитектурные проекты М. С. Рукавишникова, где арка выполняет функцию триумфальной.

³⁸ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 16.

³⁹ Достаточно вспомнить проект павильона СССР Б. Иофана на всемирной выставке в Париже 1937 г. со скульптурной группой В. Мухиной «Рабочий и колхозница».

произведением, будучи переживаема скульптором в качестве носительницы мощного пластического импульса. Ещё одним крупным заказом, полученным Рукавишниковым незадолго до войны, явился проект декоративной композиции, посвящённой русским авиаторам. В 1939 г. была произведена очередная перестройка студии «Детфильм», бывшей некогда гостиницей «Яр». На этом месте появился «Клуб лётчиков» (официальное название «Центральный дом гражданского воздушного флота», перестройка архитектора П. Н. Рагулина при участии Н. П. Механикова). По одной из версий, Митрофан Сергеевич сделал для фасада барельеф Леонардо да Винчи, остальные изображения — деятелей авиации — отдал для исполнения другим скульпторам⁴⁰. Однако по сведениям, обнаруженным в личном архиве Рукавишниковых, Митрофан Сергеевич сам выполнил все 12 барельефов. На крыше гостиницы была установлена созданная им же скульптурная группа: самолёт и фигуры лётчиков. К великому сожалению, композиция полностью погибла во время одной из бомбёжек Москвы, а медальоны после войны сняли и заменили фигурами танцовщиц работы М. Г. Манизера⁴¹.

И вот, казалось бы, судьба смилостивилась над художником — «Муза с бубном» (известняк, высота 3,5 м), созданная М. С. Рукавишниковым в 1945 г. (взамен скульптуры, погибшей в 1941 г. во время бомбёжки) и предназначенная для фасада Большого театра в Москве, увенчивала это знаменитое здание более 65 лет! Однако в связи с реконструкцией Большого театра и принятым решением о восстановлении первоначального облика здания, фигуры муз, (вторую выполнил в своё время скульптор С. В. Кольцов), решено было снять, заменив реконструкциями исторически более ранних скульптур⁴².

Впоследствии свою «Творческую автобиографию», написанную уже в зрелом возрасте, М. Рукавишников начнёт с рассуждений о важности этой, пожалуй, генеральной для себя идеи: «Синтез или органическое слияние всех видов искусства в гармоничном единстве — первый признак всякой эпохи возрождения»⁴³. Именно в таком «возрожденческом» ключе трактовал Митрофан Сергеевич период становления молодого советского государства, с неподдельной искренностью и энтузиазмом пытаясь влиться в процесс создания новых форм искусства: «Я чувствую себя одним из многих, для которых идеи синтеза и монументализма должны охватить все виды творчества...»⁴⁴.

Ощущал ли он как трагедию неполноту своей творческой реализации? И да, и нет. Его биография — свидетельство того, что ему ни разу не пришло в голову отбросить в сторону свои идеи. Он с завидным упорством брался за всё более масштабные проекты. Да, он написал такие строки: «Я чувствую себя <...> одним из многих, которые благодаря большой невысказанности, из-за невозможности гармонизировать свое творчество в синтетических формах, чувствуют себя не по годам молодыми»⁴⁵. Однако они не звучат трагично, в них прослеживается лишь лёгкая грусть по поводу недостижимости пределов мечтаний своей юности. Митрофан Сергеевич выражает печаль о неосуществлённых творческих планах в качестве метафоры длящейся молодости, когда всё ещё впереди. Он умер в 1946 г., сразу после войны, у него было большое

⁴⁰ Кузнецов Н. Е. Митрофан Сергеевич Рукавишников. ОР ГТГ. Ф. 122. Ед. хр. 160. С. 6.

⁴¹ Кузнецов Н. Е. Митрофан Сергеевич Рукавишников. ОР ГТГ. Ф. 122. Ед. хр. 160. С. 6.

⁴² Обе скульптуры муз, снятые с фасада Большого театра, переданы в коллекцию семьи Рукавишниковых.

⁴³ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 1.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Художник-скульптор М. С. Рукавишников. Творческая автобиография советских художников. Для издания ИЗОГИЗА. Машинописная копия. Архив семьи Рукавишниковых. С. 1.

сердце, видимо не выдержавшее всех жизненных испытаний. М. С. Рукавишников был очень тонким, остро чувствующим и переживающим эпоху художником, принадлежавшим к плеяде тех представителей уже советской интеллигенции, кому, к сожалению, так и не довелось в полную силу высказаться в искусстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Дрейден С. Уроки Луначарского // *Луначарский А. В.* О массовых празднествах, эстраде, цирке. М., 1981. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-massovyh-prazdnestvah/uroki-lunacharskogo> (дата обращения: 16.03.2016).
- 2 Коненков С. Т. Мой век. Воспоминания. М.: Политиздат, 1988. 383 с.
- 3 Лансере Е. Дневники: в 3 кн. М.: Искусство – XXI век, 2009. Кн. 3: Искусство и государство. 800 с.
- 4 Луначарский А. В. Конёнков для цирка // Вестник театра. 1919. № 44.
- 5 Луначарский А. В. О массовых празднествах, эстраде, цирке. М., 1981. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/lunacharskiy-o-prazdnestvah/lunacharskiy-o-prazdnestvah.html#work001> (дата обращения: 20.02.2016).
- 6 Музыка и революция. 1927. № 12 (24), декабрь.
- 7 Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М.: Искусство, 1982. 192 с.
- 8 Прицкер М. Диего Ривера и Рокфеллеры. URL: <http://reporterru.com/?p=16991> (дата обращения: 15.02.2016).
- 9 Рукавишников М. Волжские богатыри // Эхо. 1925. № 18.
- 10 Топорков А. Волжские грузчики // Рупор. 1924. № 4.
- 11 Хазанова В. Э. Некоторые вопросы синтеза искусств в современной архитектуре первых послереволюционных лет // Вопросы современной архитектуры. М.: Госиздат по строит., архит. и строит. материалам, 1963. Сб. 2: Синтез искусств в архитектуре. С. 97–157.
- 12 Харевский С. Московский архитектор из Пинска. URL: <http://www.istpravda.ru/pictures/2115/> (дата обращения: 16.03.2016).

*Irina N. Sedova,
The State Tretyakov Gallery,
Lavrushinsky Lane, 10, 119017 Moscow, Russia*

THE SOURCE OF SCULPTURAL DYNASTY. MITROFAN RUKAVISHNIKOV: CREATIVE SEARCH OF PRE-WAR DECADES

Abstract: This article is dedicated to the works of Mitrofan Sergeevich Rukavishnikov, the founder of one of the greatest sculptural dynasties of Russia. Due to the archives and few memoirs of his contemporaries it was possible mostly to restore his creative way generally devoted to the search in the area of synthesized forms of art. Starting his experiments in this direction in his youth, being in Italy, he continued them, coming back to the Motherland. One of the bright results of this work was the creation known as “moving fresco”, about which Soviet press wrote a lot in those days. In the middle of 1920-ies he actively worked in the field of theater and decorative

art, inspired by the popular idea of performances intended for mass celebrations. In 1930-ies Rukavishnikov made a number of architectural and cultural projects where the synthesis of the architecture and sculpture was at the forefront. At the same time the master became friends with a famous architect I. V. Joltovsky. It was M. S. Rukavishnikov to whom an (unrealized) idea to organize “a synthetic workshop” belonged while setting up architectural workshops in 1932, first of which was run by I. V. Joltovsky. In late 1930–1940-ies Mitrofan Sergeevich was able to implement a number of monumental projects where he showed himself primarily as a sculptor. M. S. Rukavishnikov died in 1946 due to the heart disease.

Keywords: Mitrofan Rukavishnikov, synthesis of arts, fresco, sculpture, architecture, project, theater, monumental.

Received: April 02, 2016

Information about the author: Irina N. Sedova — Researcher, The State Tretyakov Gallery. E-mail: ira-sedova@mail.ru

REFERENCES

- 1 Dreiden S. Uroki Lunacharskogo [Lunacharsky lessons]. *Lunacharskii A. V. O massovykh prazdnestvakh, estrade, tsirke* [About mass celebrations, stage, circus]. M., 1981. Available at: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-massovykh-prazdnestvah/uroki-lunacharskogo> (Accessed 16 March 2016). (In Russ.)
- 2 Konenkov S. T. *Moi vek. Vospominaniia* [My century. Memories]. Moscow, Politizdat Publ., 1988. 383 p. (In Russ.)
- 3 Lansere E. *Dnevnik: v 3 kn.* [Diaries. In 3 books] Moscow, Iskusstvo – XXI vek Publ., 2009. Book 3: Iskusstvo i gosudarstvo [The painter and the state]. 800 p. (In Russ.)
- 4 Lunacharskii A. V. Konenkov dlia tsirka [Konenkov for circus]. *Vestnik teatra* [Bulletin of Theatre], 1919, no 44. (In Russ.)
- 5 Lunacharskii A. V. *O massovykh prazdnestvakh, estrade, tsirke* [About mass celebrations, stage, circus]. M., 1981. Available at: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/lunacharskiy-o-prazdnestvah/lunacharskiy-o-prazdnestvah.html#work001> (Accessed 20 February 2016). (In Russ.)
- 6 *Muzyka i revoliutsiia* [Music and revolution], 1927, no 12 (24), December. (In Russ.)
- 7 Murina E. B. *Problemy sinteza prostranstvennykh iskusstv* [Problems of synthesis of spatial arts]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 192 p. (In Russ.)
- 8 Pritsker M. *Diego Rivera i Rokfellery* [Diego Rivera and the Rokfellers]. Available at: <http://reporterru.com/?p=16991> (Accessed 15 February 2016). (In Russ.)
- 9 Rukavishnikov M. *Volzhskie bogatyri* [Volga bogatyrs]. Ekho [Echo], 1925, no 18. (In Russ.)
- 10 Toporkov A. Volzhskie gruzchiki [Volga loaders]. *Rupor* [Trumpet], 1924, no 4. (In Russ.)
- 11 Khazanova V. E. Nekotorye voprosy sinteza iskusstv v sovremennoi arkhitekture pervykh poslerevoliutsionnykh let [Some questions of synthesis of arts in modern architecture of the first years after revolution]. *Voprosy sovremennoi arkhitektury* [Issues of modern architecture]. Moscow, Gosizdat po stroit., arkh. i stroit. materialam Publ., 1963. Col. 2: Sintez iskusstv v arkhitekture [Col. 2. Syntheses of arts in architecture], pp. 97–157. (In Russ.)
- 12 Kharevskii S. *Moskovskii arkhitektor iz Pinska* [Moscow architect from Pinsk]. Available at: <http://www.istpravda.ru/pictures/2115/> (Accessed 16 March 2016). (In Russ.)