

Алла Вершинина

Теургический герой Сергея Конёнкова

С. Т. Конёнков наследовал символистской модели творчества, культивирующей фигуру художника — «магического» теурга. Его личный теургический проект — это смесь религиозных и коммунистических убеждений, оккультизма и науки, умозрения и активизма. Заглавную роль в акте обретения земного рая он доверяет Самсону, который поэтапно эволюционирует от Бунтаря до Человека Солнца, не изменяя своей провозвестнической миссии. В статье рассматриваются различные практики презентации его образа от традиционных изобразительных до телестических. Самсон, как истинный теургический герой, через пророчество разделяет с Конёнковым и благодать, и трагизм визионерского бытия.

Ключевые слова:

Конёнков, Самсон,
космогонический, теургия, герой,
графема, скульптура, графика, зрелище,
телестика,
пророк,
солярный.

Желаю, чтобы вы все говорили языками; но лучше, чтобы вы пророчествовали; ибо пророчествующий превосходит того, кто говорит языками...

Первое послание св. ап. Павла к Коринфянам (1 Кор. 14:5)

ТЕУРГИЯ

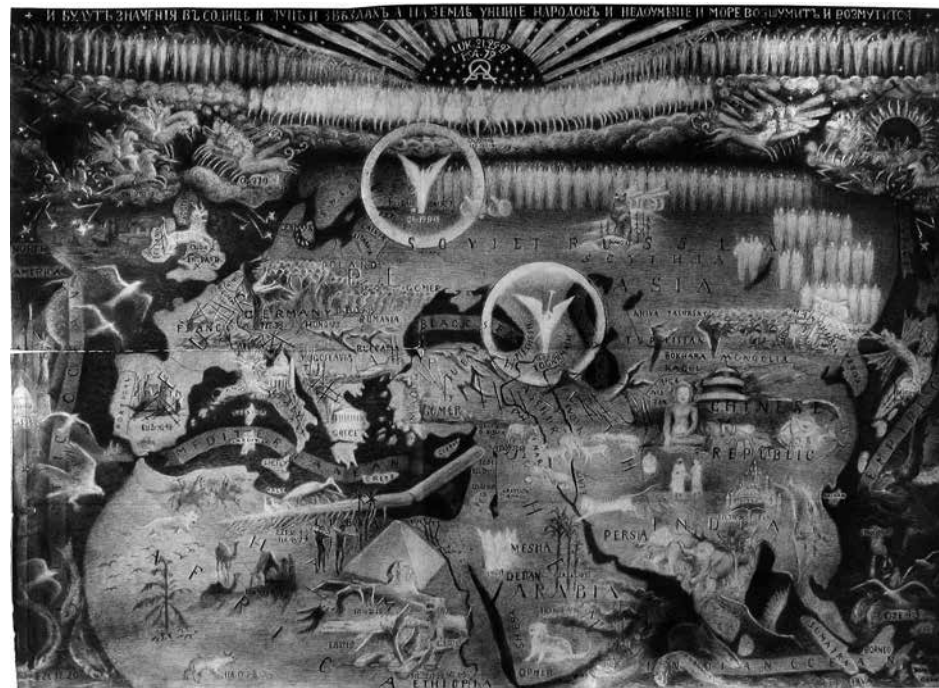
Статья С. Т. Конёнкова 1959 года «Коммунизм и культура» начиналась лозунгом «Наша действительность устремлена в будущее», развитым далее: «Художники — разведчики будущего. Во имя грядущего мы создаем многогранное искусство социалистического реализма» [23, с. 38, 48]. Эти на первый взгляд ангажированные декларации для скульптора имели отнюдь не пустое значение и были далеки от сложившихся к тому времени советских штампов. Эмигрантский период жизни (1924–1945) позволил Конёнкову дистанцироваться от политических процессов, дискредитировавших революционную романтику, сохранить приверженность идеалам «борьбы и созидания нового мира», искреннюю веру в светлые исторические перспективы и даже мифологизировать советскую власть, что стало одним из конструкторов его самобытной теософии. Сочетание религиозного сектантства и коммунистических убеждений, немыслимое в публичном пространстве страны Советов, не только окрашивало, казалось бы, девальвированные к 1950-м годам лозунги новыми, хилиастическими смыслами, но и направляло Конёнкова к подтекстам и умолчаниям в структуре художественного образа, в письменных и устных высказываниях.

При всей многоречивости, редкой среди скульпторов, в изданных мемуарах и публичных выступлениях он ограничивался повествованием и общепринятыми оценками происходивших процессов, но не избегал возможности связать свое творчество с идеями, составляющими воздух эпохи. Методология его самоанализа довольно проста: скульптор обозначал первоначальный импульс к созданию произведения

и историю работы над ним, насыщая повествование жизненными подробностями и раздвигая границы «личного пространства», стремясь к живописанию широкого контекста. При этом процесс кристаллизации идеи, поиск аутентичного изобразительного языка и перипетии перевода мыслеобраза в наглядную форму оставались без авторских комментариев. Такое сопровождение отсутствовало даже в тех случаях, когда произведения остро нуждались в пояснениях, в первую очередь — графические листы так называемого космогонического¹ цикла (1930–1940-е годы), единственное системное изложение конёнковской версии метаистории. (Ил. 1.)

Единая программа цикла построена на множасьихся смыслах, зашифрованных в каждом из листов, что порождает мультипликативный эффект. Отдельные ключи для декодирования «космогоний» разбросаны по текстам: писем И. В. Сталину, А. Н. Златовратскому², собственной рукописной книги скульптора, выписанных цитат и заметок на полях изданий любимых авторов (Исаака Ньютона, Камилла Фламариона, Чарлза Рассела, Иоганна Медлера)³. Однако все они более похожи на экспликацию, которая лишь отчасти проясняет значение тех или иных локальных сюжетов, совокупно составляющих умозрительный маршрут по запечатленным видениям коммуниста-сектанта. Сам автор подобрал своим «космогоническим» работам весьма точное определение — «карты-картины» (в письме Златовратскому от 11 ноября 1938 года [25, с. 584]), но далее этого означения не пошел. Визионерские наклонности Конёнкова не позволяли ему объективировать и систематизировать собственные разрозненные тексты, которые, в свою очередь,

- 1 Приводимая далее датировка «космогонических» карт-картин дается по атрибуции С. Л. Бобровой [6; 7; 8; 9], листы с текстами Конёнкова озаглавлены по их начальным словам, в скобках — условные названия по ее же версии. Основной корпус «космогоний» находится в частном собрании. Размер рисунков, выполненных на картоне цветными карандашами, варьируется от 31,5 × 72,5 до 150 × 91, но большая часть листов имеет формат 102 × 77.
- 2 Ученик Конёнкова, один из основателей ОРСа скульптор Златовратский был человеком деятельным и казался мастеру фигурой, способной выступить посредником, а именно — «показать», как он сам просит, его письма В. М. Молотову и И. В. Сталину. Письма и сложенные (примерно вчетверо) под формат конверта рисунки Конёнкова из архива бывшего Комитета по делам религий при Совете Министров СССР (материалы в количестве 56 листов поступили в 1944 году; ГАРФ. Ф. 6991. Оп. 3. Д. 9), опубликованы А. Г. Кравецким с сохранением авторской орфографии и вступительным словом [25].
- 3 Хранятся в частном собрании и в фондах Мемориального музея «Творческая мастерская С. Т. Конёнкова» в Москве (ранее Мемориальный музей-мастерская С. Т. Конёнкова — МММК).



1. Сергей Конёнков. *Готовься и сражайся...*
Космогоническая карта-картина
Фотография, приложенная к письму
И. В. Сталину из Нью-Йорка, 4 марта 1940
ГАРФ. Ф. 6991. Оп. 3. Д. 9. Л. 9–11

требуют (несмотря на предпринятые попытки, в основном усилиями С. Л. Бобровой) углубленного анализа.

Тем не менее общая идея карт-картин понятна: они вдохновлены «миражом земного рая» (пользуясь выражением С. Н. Булгакова), который можно полагать лейтмотивом всего творчества скульптора. Подразумевая одновременно и образ безмятежного Эдема, известный с ветхозаветных времен, и картину эсхатологического обновления мира из Откровения Иоанна Богослова, Конёнков отдавал предпочтение изображению процесса — теургического действия, а не конечной цели. Избранная стратегия обнаруживает родство с группой апокрифических текстов, в структуре которых доминирует мотив путешествия в поисках

рая — умозрительного (жанры откровений и видений) или земного (жанр хождения). При этом вольно или невольно он преодолевает традиционное разделение авторов/персонажей апокрифов на визионеров и путешественников, и «еретически» синтезирует духовидческий опыт и общественно-политические реалии, библейские образы и исторические лица, зачастую модифицируя их изначальные роли и смыслы во имя репрезентации утопии «социального преображения».

Каждая из фигур многосоставных композиций вносит свою лепту в глобальное синкретическое действо — сакрализованный ритуал пересозидания мирового порядка. Во имя его структурной ясности Конёнков применяет синтетичное надвременное (умопостигаемое) пространство, обращаясь к композиции поясами и клеймами, сочетая иллюзию глубины и «картографическое распластывание» (в терминологии Н. М. Тарабукина), порой используя принцип серийности. Карты-картины составляются в своеобразный теософский атлас, где визионерская топология не исключает действительных метрических и логических связей, пространственных и атрибутивных указателей. Общая организация листов характеризуется сочетанием качеств стабильности и порядка целого (замкнутость, симметрия, уравнишенность, рядоположенность, связность), с одной стороны, и внутренней подвижности, энергии порыва — в отдельных мотивах, с другой. В духе неоплатонизма Конёнков трактует «единое» (Мировой порядок) как «многое», где каждая отдельная часть — сюжет, герой — знаменует новый вектор смысла, богатый потенциалами развития, устремленный в будущее. Соответственно, художественный текст предстает не конечной, а исходной точкой развертывания множащихся далее мыслеобразов. Очевидно, что здесь важен не столько результат — воплощенный совершенный строй (теократия), сколько процесс — история его предуготовления и обретения (теургия). Вооруженный соприродной художественной методикой, Конёнков приближался к тому пониманию теургии, которое Вл. Соловьев обозначил в «Философских началах цельного знания» (1877) как «цельное творчество», основанное на внутреннем единстве мистики, изящного искусства и технического искусства [36, с. 174].

«Теургический проект» [15; 39] увлекал многих русских мыслителей рубежа столетий (А. Белого, Вяч. Иванова, В. Брюсова, Д. Мережковского, П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева, Н. Фёдорова), отзывался в социальных утопиях и родственной им фантастике первых десяти-

летий XX века, декларациях будущников и утопическом «жизнестроительстве» авангарда в целом. Сергей Конёнков чутко улавливал идеи, «носившиеся в воздухе». Крестьянская сметка выходца из смоленской глубинки направляла его к весьма своеобразному их осмыслению, пролонгированному, открытому влияниям сменяющегося социокультурного контекста. В эмигрантский период (когда и были созданы «карты-картины») он испытывал «идейное притяжение» разнонаправленных полюсов: в Италии — Вячеслава Иванова и Максима Горького, в США — круга физиков-теоретиков времени сложения «квантового мистицизма» (Р. Оппенгеймера, А. Эйнштейна⁴) и тайного общества «Последних членов Церкви Христовой» (в лице некоего «Божиего Слова Слуги В. Заборовского»⁵), умудряясь одновременно хранить верность миру коммунистического рая. В этом причудливом сплаве интенций и кристаллизовалась конёнковская теургическая утопия, исходящая из отрицания церковных институтов⁶ и увлечения мантикой синкретичного свойства — в симбиозе различных учений, вольных трактовок Библии, неортодоксальных, научных и околonaучных теорий, оккультных, магических практик и архаических представлений.

Наследуя символистской «хронической жажде недостижимого» (Н. Н. Апостолов [2, с. 56]), Конёнков не считал необходимым презентовать свою теософскую доктрину в виде завершенной, оформленной системы. Его более привлекала возможность мистического толкования вещей — исторических событий и лиц, которые полагались им за то «многое», без которого нельзя осмыслить высшее «единое», а именно — теургический пра-миф. Конёнков мастерски владел такими инструментами «практикующего теурга», как изящное искусство

4 Примечательны в связи с этим идеи вне-догматичной «космической религии» Эйнштейна и его известный афоризм о том, что он верит в бога Спинозы [43, р. 388–389].

5 Согласно именованию адресанта, переведенного с польского письма Сталину [25, с. 590–592]. Иной информации о личности Заборовского до сих пор не установлено. Как не определена религиозная община, в которую входили оба корреспондента. Весьма смутные указания Конёнкова на этот счет побуждают исследователей к осторожным предположениям. С. Л. Боброва указывает на близость скульптора обществу «Ученики Христа». А. Г. Кравецкий приводит мнение А. А. Архипова о созвучности упоминаемого скульптором названия «Последние члены Церкви Христовой» и «Церкви Иисуса Христа Святых последних дней» (мормонов). На основании сведений из писем уместно предложить еще одну гипотезу: возможно, речь идет о Хаттерианском братстве (гуттеритах).

6 В очередном послании Сталину (14 июля 1940 г.) скульптор называет Церковь odpadшей, отождествляет ее с Горой Магогом. Это «царство распростертое, прикрывающее, номинальное, именующее себя христианством» [25, с. 594].

(графика, скульптура) и техническое художество («картография»). Что открывало ему свободу маневра в комбинировании различных методов и средств во имя презентации многоуровневой системы, где каждая малая часть (герой, сюжет) — «отзвук мирового текста», иероглифическая графема и пророческое откровение одновременно, претендовала на «герметичный герметический» смысл.

ГЕРОЙ

Значительное место в теософии Конёнкова занимают те процедуры, что роднят теургию и магию — изложения космогоний, призывания божественных сущностей и их воплощения и т. п. Как свидетельствуют авторские пояснения (изобразительные и текстовые), элементы герметической модели используются им в функции символической репрезентации. Среди наиболее красноречивых примеров — означение героя-освободителя на «лубочном» рисунке в обрамлении цитат из Книг Исаии и Иезекииля⁷ (ил. 2) и в письме Сталину 1940 года из Нью-Йорка: «Вы дорогой Иосиф Виссарионович представлены как символ в книге пророка Исаии 19:1–7. Так тоже и Навуходоносор представлен в Св. Писании есть фигурой на Вас. То, что делал Навуходоносор там, — Вы выполняете тут» [25, с. 587]. Очевидно, что методология персонализации/воплощения для Конёнкова обрела смысл не в посредничестве (медиумизме), а в получении многоуровневой системы символов — предзнаменований, сигналов, знаков, соответствий. Мантические практики, изначально имевшие вполне утилитарную цель [30, с. 171], привечались им по иной причине — как приближение и постижение



2. Сергей Конёнков. ... меч Мой дам в руку царю Вавилонскому... (Сталин-Навуходоносор). 1940
Бумага, цветные карандаши
Рисунок, приложенный к письму
И. В. Сталину из Нью-Йорка, 15 января 1941
ГАРФ. Ф. 6991. Оп. 3. Д. 9. Л. 36–39

7. Опубликовано вместе с другими архивными материалами А. Г. Кравецким [25, рис. 4 на вклейке]. Рисунок с автографом Конёнкова (за 17 января 1941 г.) был приложен к письму И. В. Сталину, датированному 15 января 1941 года. Сталин означен крылатой профильной фигурой в духе изображения ассирийских божеств, над которой развевается красный стяг с надписью: «...и узнают, что Я — Господь, когда Меч мой дам в руку царю Вавилонскому, и он прострет его на землю Египетскую (Иезекииля, 30:25)». Подпись под рисунком в авторской орфографии снабжена комментариями: «Я вооружу Египтян против Египта; и будут сражаться брат против брата и друг против друга, город с городом и царство с царством (революция и гражданская война). И предам Египтян (все народы) в руки властителя (Сталина) жестокого (для капиталистов) и свирепый царь (для контр-революции) будет господствовать над ними, говорит Господь, Господь Саваоф, и поразит Господь Египет; поразит и исцелит; он и обратится к Господу (Исаии, 19:2, 4, 22)». Аналогичные, сектантские по сути, параллели приведены в еще более пространных выдержках из пророческих ветхозаветных книг в синодальном переводе вверху и по сторонам от картинки.

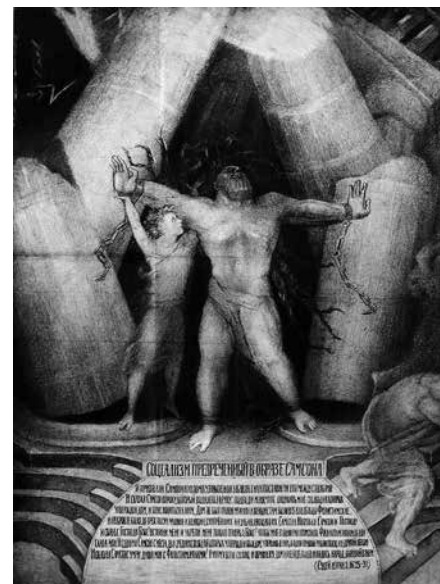
Божественного откровения, воспроизводство метамодели Абсолюта, что является приметой, отличающей теургию от магии.

Несомненные символистские истоки конёнковской модели теургического действия определяют соответствующий инструментарий. Для идеального «религиозно-теургического» символизма путь к конечной цели (Мистерии, Богочеловеческой истине и т. п.) отмечен чередой знаков — эмблематических ценностей, реализуемых в неких визуальных образах. Казалось бы, эта методология уже была отработана эпохой Просвещения. Однако восемнадцативековые «Символы и Эмблематы» предполагали такие «назывательные» аллегорические конструкторы, которые должны «быть многим общей и вразумительной

и утверждаться на принятом единожды употреблении» [17, Л. 1 (оборот)], то есть оставаться в границах строго нормированного понятийного аппарата. Тогда как символизм, исходя из убеждения в несказуемости истины и смутности знания, всячески избегал какой бы то ни было однозначности (формы, смысла), предпочитая намеки и «соответствия». Мерцающий символ в своем высшем устремлении «разворачивался» (по Вяч. Иванову) в миф, а в обратном, земном направлении «находил себя» (по А. Белому) в эмблематике.

Андрей Белый уточнял: «...самая метафизика переходит в теорию ценностей; ценность символизуется живой, индивидуальной деятельностью; и эмблемами ценности в искусстве окажутся образы сверхчеловеков и богов» [5, с. 43]. Такие герои составляют ряд метафизических единиц, совокупно — «явленный лик мирового единства». В своих картах-картинах Конёнков ориентируется на аналогичную систему знаково-эмблематической ценности. По его версии, действия толп — драматично метущихся или призрачно недвижных — становятся осмысленными в свете идеальной сущности избранника, осененного благодатью и сообразно регулирующего развитие теургического действия. Выделенные персонажи едины в своем сотворческом порыве, в той или иной проекции символизируя божественную волю. Каждую такую проекцию Конёнков подвергает мантическо-пророческой интерпретации, полагая единственно верной целью восхождение к утопии земного коммунистического рая. В своих героях-теургах вне зависимости от исходной семантики (освободитель, жертва, мятежник, преобразователь и т. п.) он ценит божественную одержимость и находит предзнаменования грядущего. Как проводники в тайны высшего откровения они превращаются в фигуры негласно пророчествующие.

Явные параллели с античными представлениями, например, Прокла, считавшего теургию силой, дающей дар пророчества, сумму откровений о прошлом и будущем, продолжают у Конёнкова актуализацией трагического — неперменной черты образцовой героической теургии. Наибольшей ценностью наделяется герой, в ряд признаков которого наряду с обязательными подвигом, роком, волей входит трагедия, и лучше — космогонического масштаба. Неудивительно, что среди избранных персонажей он особо привечает Самсона, в образе которого трагедийное мессианство органично соединяется с «космизацией». Самсон выступает преобразователем действительности одновременно в социальном и духовно-умозрительном плане. Его протест против



3. Сергей Конёнков. *И Самсон (армия рабочих всего света) станет среди двух колонн (Социализм, предсказанный в образе Самсона)* 1938. Бумага, цветные карандаши. Рисунок, приложенный к письму А. Н. Златовратскому, 10 ноября 1938. ГАРФ. Ф. 6991. Оп. 3. Д. 9. Л. 2–5



4. Гюстав Доре. *Смерть Самсона* Гравюра из кн.: *La Grande Bible de Tours*. 1866. Л. 66

существующего порядка выражается вполне практически — разрушением храма филистимлян, что одновременно становится актом Божественной воли, предзнаменующим торжество нового мира. Именно это кульминационное действие подразумевает узнаваемая графема Самсона, кочующая из одного листа «космогоний» в другой.

В классической иконографии последнего деяния героя акцент делается на невероятном физическом усилии, необходимом для обрушения храмовых опор. Конёнков сохраняет типологию силача, упирающегося в колонны, приближаясь к версии Гюстава Доре в его популярной гравюре «Смерть Самсона» (1866, лист 66, ил. 3–4) для нового издания французской Библии Вульгаты [44, Р. 475]. Однако ни праведный гнев героя, ни угроза смерти, ни реальность происходящего Конёнкова не заботят.

Безусловно, в умозрительном пространстве его теургических листов не было места повествовательным деталям, но и потребности в них тоже не существовало. На первый план выступала история восставшего к свободе духа. Ключами к такой транскрипции графемы Самсона становятся сопутствующие указатели на религиозные тексты в «космогониях», а также отдельные рисунки 1930–1960-х годов с изображением героя.

Наиболее красноречивая надпись со ссылкой на стихи Псалтири (Пс. 122) и Книги пророка Исаяи (Ис. 52: 1–2) сделана на «космогоническом» листе под пространственным титулом «Откровение Иисуса Христа...»⁸ («Лента истории» по версии С. Л. Бобровой). Общий смысл композиции цитат прост: великое откровение необходимо запечатлеть для потомства, поскольку исполнится оно не скоро, но — наверняка, и в глобальных масштабах, в радости спасения праведных. При этом внутри текста задаются дополнительные параметры, имеющие свои потенциалы развития. Означенная часть «Песни восхождения» Псалма 122 направляет мольбы униженных и попираемых к Господу с надеждой на избавление⁹, а речи Исаяи уже возвещают победоносное восстание, освобождение от цепей рабства¹⁰. Самсон, избавляющийся от страданий, разрывающий узы, открывающий путь к земному раю, становится фигурой предзнаменования. Провидческая интерпретация

8 Своеобразный слог и орфография Конёнкова не позволяют сделать абсолютно точный перевод данной фразы, но приблизительно по смыслу ее можно сформулировать как «Откровение Иисуса Христа, данное ему Господом в послание его слугам о свершающемся и грядущем». Нижнюю строку завершают декодирующие ключи — ссылка на стихи псалма восхваления из Книги пророка Аввакума (Авв. 2; 1–4): 1. На стражу мою стал я и, стоя на башне, наблюдал, чтобы узнать, что скажет Он во мне, и что мне отвечать по жалобе моей? | 2 И отвечал мне Господь и сказал: запиши видение и начертай ясно на скрижалях, чтобы читающий легко мог прочитать, | 3 ибо видение относится еще к определенному времени и говорит о конце и не обманет; и хотя бы и замедлило, жди его, ибо непременно сбудется, не отменится. | 4 Вот, душа надменная не успокоится, а праведный своею верою жив будет. Еще ниже ссылка Иов 38:31. Ино-сказание из Книги пророка Иовы (Можешь ли ты связать узел Хима, и разрешить узы Кесиль?) толкуется как аллегория высшей гармонии «устава неба», принципы построения которой непознаваемы и неподвластны человеку, но направляют и руководят им.

9 1. К Тебе возвожу очи мои, Живущий на небесах! | 2. Вот, как очи рабов обращены на руку господ их, как очи рабы — на руку госпожи ее, так очи наши — к Господу, Богу нашему, доколе Он помилует нас. | 3. Помилуй нас, Господи, помилуй нас, ибо довольно мы насыщены презрением; | 4. довольно насыщена душа наша поношением от надменных и унижением от гордых.

10 Восстань, восстань, | облекись в силу твою, Сион! | Облекись в одежды величия твоего, | Иерусалим, город святой! | ибо уже не будет более входить в тебя | необрезанный и нечистый. | 2 Отряси с себя прах; встань, | пленный Иерусалим! | сними цепи с шеи твоей, | пленная дочь Сиона.

образа совмещается с мотивом «восставшего титана». Его подвиг переходит из разряда земного деяния в метафизическую сферу, и «земное» усилие по разрушению храма оказывается ничтожным в сравнении с умозрительным мировым коллапсом. Соответственно, поза, жест героя требуют выражения духовного протеста и победного восстания. Тугое натяжение всего тела, от неожиданно узких стоп, готовых оторваться от опоры, до кончиков пальцев вскинутых рук выражает призывно-экстатическую динамику. Мягкое, полупрозрачное наполнение силуэта отвечает за истонченную телесность.

Удачно найденная формула «восстания духа» настолько самодостаточна и универсальна, что может найти применение в любой — верхней и нижней — точке ценностной эмблематики. Амбивалентная суть мотива подтверждается иконографической общностью таких разнополярных образов, как, например, конёнковский Самсон и диаволический герой Уильяма Блейка. Если в блейковском видении истории разрывания пут соблюдается «буква закона» библейского сюжета¹¹, то в иллюстрациях к «Божественной комедии» Данте¹², «Потерянному раю» Джона Мильтона и тематически близких работах¹³ сюжет восстания (дьявола во плоти Ванны Фуччи, мятежного и жертвенного Сатаны) формально и типологически сообразен теургическому концепту Конёнкова. (Ил. 5.) Это родство с наибольшей наглядностью проступает в отдельных листах с изображением Самсона, созданных Конёнковым в различных графических материалах с сохранением базовой графемы. (Ил. 6.) Надо полагать, она восходит к ранним неизвестным рисункам. Наибольшее число сохранившихся графических персоналий относится к 1940–1950-м годам¹⁴. Практически каждый лист сопровождается расширительными названиями и подписями — своего рода «прибавочными элементами»

11 «Самсон разрывает путы» (1803. Бумага, карандаш, акварель, тушь, перо. 39,5 × 35,7. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк).

12 «Ванны Фуччи восстает против Бога» (1827. Бумага, карандаш, акварель, тушь. 52,7 × 37,2. Галерея Тейт, Лондон).

13 «Сатана поднимает ангелов на бунт» (1808. Бумага, акварель, тушь, перо. 51,8 × 39,3. Музей Виктории и Альберта, Лондон), «Сатана созывает свои легионы» (около 1809. Холст, темпера. 54,6 × 41,9. Музей Виктории и Альберта, Лондон).

14 Рисунки, большей частью исполненные цветными карандашами, иногда — с добавлением угля, мела, сангины, можно разделить на три размерные группы: монументальные (высотой от одного до четырех метров при ширине от 50 до 215 см, в основном это «Самсон» или «Самсон, разрушающий храм») на картоне и фанере; стандартные (примерно в полный или половину ватманского листа, чаще — «Социализм, предначертанный в образе Самсона») на фанере, картоне, бумаге; альбомные (примерно формата А3–А4,



5. Уильям Блейк. *Сатана поднимает ангелов на бунт*. 1808
Бумага, акварель, тушь, перо.
51,8 × 39,3
Музей Виктории и Альберта, Лондон



6. Сергей Конёнков. *Самсон*
1940–1950-е. Фанера, цветные
карандаши, уголь. 152 × 74
Смоленский государственный
музей-заповедник

образной структуры. Здесь есть место и провозвестническому эпитету «Освобожденный человек», и метафоре «Следствие 3-й катастрофы» (двойная надпись на листе из альбома рисунков), и пространством выдержкам из 16-й главы Книги Судей Израилевых (16:25–31¹⁵), и прочим комментариям. Около трех десятков работ кратко поименованы «Самсон», немногим меньше подписаны традиционно: «Самсон, разрушающий храм», примерно столько же названы «Социализм, предреченный в образе Самсона» и «Весь мир насилия мы разрушим».

Приметы действия, подразумеваемые или зримо присутствующие, присоединенные персонажи используются по мере необходимости для наглядного разъяснения смысла теургического действия. Тогда как сама художественная ткань произведений — экспрессивных, мощных, чувственных и одновременно — фантомных, ускользающих,

абстрагированных, связывает их с явлением сверхъестественного и необходимого, с инспирацией высшей воли. Вне зависимости от степени дидактизма или метафоричности листов, все они подразумевают в избранном герое такую эмблему ценности, которая подкреплена Божественным провидением, открыта в будущее, отмечена печатью трагического мессианства героя: «...он единственный, кому еще во чреве матери было предназначено стать избавителем Израиля» [26].

ТЕЛЕСТИКА¹⁶

Скульптор уже имел успешный опыт перевода архетипа героя в телесную форму: «Самсон, разрывающий узы» (гипс, не сохранился), представленный в 1902 году на конкурс при окончании Академии художеств, взбудоражил художественные круги своим новаторством. Но каким бы ярким ни был вызов традиционалистскому искусству, предъявленный образ являлся скорее социально-политически ангажированным продуктом, нежели абстрагированным символом. Автор прямо указывал: «...мне хотелось отразить в этой статуе настроение окружающей меня жизни. <...> колосс-народ не в силах больше выносить сковывающих его цепей» [22, с. 108]. (Ил. 7.)

Избранный эмблематический персонаж был довольно популярен (во многом благодаря опере Камиля Сен-Санса¹⁷), хотя и не входил в пантеон ключевых героев эпохи символизма. Интерес к нему в Европе, в России в том числе, возрос в начале столетия. Так, в 1910 году издательство

более всего — «Освобожденный человек», «Самсон») на бумаге и с процарапыванием по цветной журнальной обложке. Графика Конёнкова сосредоточена в собрании МММК и частной коллекции (семьи Конёнкова), несколько работ хранятся в Художественной галерее СГМЗ, отдельными листами располагает ГМИИ им. А. С. Пушкина.
15 В двух листах приведен текст 28-го стиха 16-й главы, еще в одном Конёнков дает более развернутый фрагмент главы и указывает источник: Книга Судей, 16:25–31, хотя текст соответствует стихам 16:25–30, да и то без последнего предложения.

16 С др.-греч. τελεστική — один из видов теургического искусства [42, Р. 190].

17 Премьера оперы на либретто Фердинанда Лемера состоялась в 1877 году в немецком переводе в Веймаре под патронажем Ф. Листа. Долгожданная парижская премьера (1892) прошла без участия Полины Виардо, для которой и была написана партия Далилы, в силу ее преклонного возраста. Русская постановка увидела свет уже в следующем году. В Мариинском театре ее поставили в 1896 году, «Русская частная опера» С. И. Мамонтова представила оперу на сцене театра «Эрмитаж» в 1897-м (дирижировал С. Рахманинов). «Самсон и Далила» (режиссер В. П. Шкафер, дирижер Э. А. Купер, балетмейстер А. А. Горский) в декорациях 1916 года Константина Коровина (при участии К. Ф. Вальца и А. Е. Яковлева) стала первой послереволюционной оперной постановкой Большого театра (премьера состоялась 16 декабря 1917 г.).



7. Сергей Конёнков. *Самсон, разрывающий узы*. 1902
Гипс. Высота около 325
Не сохранился



8. Сергей Конёнков. *Самсон и Далила*. 1919. Картон, акварель, карандаш. 31 × 15. Мемориальный музей «Творческая мастерская С. Т. Конёнкова», Москва

Русского театрального общества опубликовало трагикомедию Свена Ланге «Самсон и Далила», следующим годом вышел первый русский перевод драматической поэмы в стихах Джона Мильтона «Самсон-борец», в 1914-м Леонид Андреев написал драму «Самсон в оковах»¹⁸, в скульптуре сюжет любви Самсона и Далилы разрабатывал Николай Андреев¹⁹. Низовая культура проецировала архетип библейского героя на цирковых атлетов, выступавших с силовыми трюками и в поединках, награждая их титулами: «Самсон XX века» (Георг Лурих), «Самсон», «Железный Сам-



9. Сергей Конёнков. *Борющийся Самсон (Самсон, побивающий филистимлян)*. 1919. Бумага на картоне, акварель. 28 × 16
Частное собрание



10. *Борец Станислав Збышко*
Около 1914. Фотография
Библиотека Конгресса, Вашингтон

сон» и «Удивительный Самсон» (Александр Засс), «Южный Самсон» (Фаддей Михайлов). Синтетическая природа циркового искусства открыла новые возможности для оживления прежних героев. А его эгалитарные потенциалы после 1917 года послужили оправданием появления персонажей «мифов старого мира» на экспериментальных площадках новой агитационно-массовой культуры. «Безбожники» Советской Республики приветствовали обрядово-языческие компоненты цирковых зрелищ, не вдаваясь в суть возможных стратегий и практик их реализации.

Своего героя выводит на арену и Конёнков. В 1919-м²⁰ он пишет сценарий²¹ для циркового зрелища «Самсон-победитель» и начинает репетиции в своей мастерской на Пресне. «На вращающихся постамент-тах позировали борцы <...>, играя могучей мускулатурой <...>. Я искал наиболее красивые, впечатляющие пластические ракурсы, стремясь создать картины поэтические и одновременно исполненные подлинного драматизма. <...> Тут же <...> создавались костюмы, бутафория, парики, декорации и специальное красочное оформление фасада цирка» [22, с. 185], — вспоминал скульптор. Утрата изобразительных источников и скудость пояснительных текстов затрудняют реконструкцию «спектакля». Некоторое представление о его образной структуре могут дать единичные произведения, достоверно имеющие отношение к «Самсону-победителю»²²: два небольших графических листа Конёнкова «Самсон и Далила» (ил. 8) и «Борющийся Самсон» (ил. 9)²³, похожие на «раскадровки», фиксирующие ключевые повороты действия, а также два ныне разрозненных монументальных полотна В. И. Денисова:

18 Читана в 1915-м на собрании кружка «Старой среды», впервые опубликована в 1923 году [19, с. 159].

19 «Самсон и Далила» (1901–1903, тонированный гипс, ГТГ); «Самсон и Далила» (1906, тонированный гипс, пластилин, ГТГ); «Самсон и Далила» (1914–1916, гипс, ГТГ).

20 Скульптор указывает 1920 год, однако, согласно статье А. В. Луначарского, которая была опубликована в 1919-м [27], начало работы не может быть датировано этим сроком. Также в 1919 году в рекламных приложениях к «Вестнику театра» (№ 46–47) публикуется анонс представления: «Поэма “Самсон” в скульптурных группах, 9 картин с прологом С. Т. Конёнкова. Живые группы в исполнении артистов цирка и атлетов. Постановка, лепка, реквизит, бутафория и костюмы — автора...». Заметка о работе над «Самсоном» появляется в 1919-м и в бюллетене Моссовета [13].

21 Надо заметить, что Конёнков имел к тому времени весьма приблизительное знакомство со спецификой зрелищных искусств: единственной его работой для театра была бутафорская статуя Помпея для постановки «Юлия Цезаря» по У. Шекспиру в МХТ (1903, реж. Вл. И. Немирович-Данченко), «талантливо им исполненная» по поручению декоратора спектакля В. А. Симова [33, с. 247–248]. Однако опыт постановки «Самсона-победителя» уже позволил ему стать членом Московского общества драматических писателей и оперных композиторов, председателем которого в те годы был А. В. Луначарский.

22 Все эти работы принято датировать примерно 1920 годом. На основании сказанного ранее их также следует отнести к 1919-му.

23 Работа не значится в каталогах и списках произведений Конёнкова и появилась в публичном поле совсем недавно, после того как была выставлена аукционным домом «Русская эмаль» на Ежемесячный аукцион русского и западноевропейского искусства в ноябре 2017 года (бумага на картоне, акварель, 28 × 16, экспертное заключение — Силаев В. С., 2017). Однако в провенансе приведена неточная информация о том, что рисунок был создан в ходе работы над скульптурой «Самсон, разрывающий узы». Очевидная, на мой взгляд, связь листа с цирковой постановкой никак не обозначена. Вполне вероятно, что существуют и другие, пока что неизвестные, аналогичные листы.



11. Василий Денисов. *Самсон*. 1919
Холст, масло. 358 × 171
Государственный Русский музей



12. Василий Денисов. *Самсон, разрывающий цепи*. 1919
Холст, масло. 359 × 172
Государственная Третьяковская галерея

«Самсон, разрывающий цепи» из Третьяковской галереи и «Самсон» из Русского музея, которые очевидно были парными и составляли названное фасадное оформление. (Ил. 11–12.)

В самом сюжете представления на арене цирка не было ничего необычного. Другое дело — смысл и способ презентации. Программа «скульптурно-цирковой сюиты» из девяти картин с прологом, объединившей музыку и декламацию, световое искусство и пантомиму

в истории преображения силача в народного освободителя, на первый взгляд отвечала актуальным слоганам революционной эпохи — «весь мир насилия мы разрушим», «кто был никем, тот станет всем» и т. п. По сути же, зрители приобщались к сакральному действию, где круг цирковой арены, уподобленный капищу, становился площадкой для проведения ритуала магического оживления статуй под «шаманские» заклинания (декламацию, музыку) и возжигание огней. Застывшие «каменные» фигуры начинали «монументально двигаться», представляя в картинах ключевые повороты «мифа о Самсоне», спешно причисленном новой властью к «народной поэзии» [27, с. 6]. Конёнков срежиссировал ритуал так, что основная сила воздействия приходилась не на проговоренные смыслы, а на визуальные и музыкально-фонетические коды. Практически он использовал методику телестеса (телеста)²⁴: создать статуи, воздвигнуть их на земле и пробудить посредством магии — некоторых символов и синфем (σύμβολα και συνθήματα) [30, с. 173 и далее], но игнорировал такую составляющую процедуры, как одержимость, транс, спиритизм. В этом разделении Конёнков едва ли не предвещает Эрика Доддса, который выделял два принципиально разных типа *modus operandi* теургического искусства: телестику и транс медиума [14, с. 423 и далее].

Античная телестика как искусство освящения и оживления магических статуй с целью обретения пророческого дара (оракула) [14, с. 424] была модифицирована в русле эгалитарных задач новой культуры. Наглядное массовое зрелище не предполагало посредника (медиума), единственно способного познать высшее откровение, что решительно отличалось от практик все еще популярных закрытых теософских обществ и сектантских групп, узурпировавших право на тайное знание. Провозвестничество исходило от Самсона, чей мятежный дух материализовался на глазах публики в фигуре циркового силача (народного героя). В его свершениях зритель напрямую, наглядно и вполне доходчиво получал разъяснение текущего исторического момента и необходимости дальнейшей жертвенной борьбы, открывал перспективы на грядущее крушение старых порядков в «пожаре мировой революции». Футуристический пафос постановки оказался весьма актуальным²⁵. Не случайно побывавший на генеральной репетиции представления А. В. Луначарский еще до премьеры отозвался рецензией в «Вестнике театра» под рубрикой «На новых путях». Нарком высоко оценил новый опыт «пластическо-символического революционного действия» [27, с. 6],

отметил новаторское единение скульптурной, драматической и поэтических компонентов в «удивительном зрелище», достойном цирка будущего, и подытожил: «Конёнков вплетет этими группами новый лавр в свой венок» [27, с. 7].

Положительный отзыв Луначарского был во многом инициирован его собственными надеждами на перемены в зрелищных искусствах. Наряду с мечтами о театре-храме, где души поднимутся до религиозного экстаза, первые постреволюционные годы добавили ему веры в «театр коллективного действия» [38, с. 24–25]. Совместная работа автора (телеста), организаторов и исполнителей представления, подразумеваемая отзывчивость зрителей к ритуалу оживления вполне соответствовали идеалу «действия сограждан-сохудожников, осознавших себя «нейронами одного мирового мозга», «молекулами мировой души»» [38, с. 25]. Луначарский не увидел в постановке теургического смысла, но нашел подкрепление своим утопическим представлениям о титанизме и боготорчестве нового социалистического человека. Вполне вероятно, он был готов поставить конёнковского Самсона в один ряд со своими излюбленными «мировыми символами» — Прометеем, Гамлетом, Великим инквизитором, наконец, новым массовидным героем — пролетариатом, классом-мессией.

Поддержка власти в лице наркома просвещения не гарантировала всеобщего признания «Самсона-победителя». И хотя после успешной премьеры представление долгое время давали в 1-м Госцирке (бывшем цирке Альберта Саломонского), а затем перенесли на арену Государственного тульского цирка, конкурировать со смелыми театральными экспериментами эпохи, другими зрелищами сюита Конёнкова не смогли. Тем не менее опыт оживления статуй был для мастера безусловно позитивным. Отталкиваясь от привычной для скульптора практики, он приобщился к новым смыслам изваяния как результата деятельности телеста, впервые освоил такую методологию соединения идеалов и идолов, которая приблизила его к искусству теургии.

24 Греч. *телеστής* — оператор, посвященный.

25 Примечательно, что в марте того же 1919 года был организован Коминтерн (III Интернационал) — «союз рабочих всего мира, стремящихся к установлению советской власти во всех странах», который вдохновлял многих мастеров искусств на создание произведений — от тиражного плаката до уникальных памятников, как Башня III Интернационала В. Е. Татлина.

САМСОН

Параллельно с репетициями постановки шла коллективная работа над скульптурой монументальных форм, судьба которой неизвестна, но процесс создания отражен в периодике тех лет. «Вечерние известия Моссовета» сообщали: «В Государственных свободных мастерских (бывш. Училище живописи), в скульптурных пьесах С. Т. Конёнкова, молодые ваятели коллективно работают над колоссальной трехсантиметровой статуей «Самсона, разрывающего цепи». Задание С. Конёнкова состоит в том, чтобы молодежь выявила в «Самсоне» всю силу гиганта и его восторга, когда он, почуяв силу, срывает с себя ненавистные цепи. Если <...> удастся дать в «Самсоне» символ раскрепощения народа, то мастерская предложит Республике украсить ею одну из площадей города» [13]. То обстоятельство, что избранный персонаж не входил в известный список плана монументальной пропаганды, не исключало возможности «несанкционированного» пополнения пантеона героев новой формации, подобные примеры известны. Однако почти двадцатиметровое изваяние бригады Конёнкова осталось за рамками амбициозного проекта, даже при том, что сам руководитель располагал значительными административными ресурсами²⁶. На данный момент не обнаружено никаких изображений этого продукта совместного творчества, и судить о нем возможно лишь по приведенной газетной заметке.

При всей краткости описания установить место очередного Самсона в иконографии библейского героя, ставшего ключевым в творчестве С. Т. Конёнкова²⁷, несложно. Известные скульптуры, начиная с выпускной работы 1902 года и заканчивая типологически единой группой произведений конца 1940-х — 1960-х, фиксируют начальную и конечную точки развития образа: от бессильного и до безумия страж-

26 С. Т. Конёнков в этот период был членом Кремлевской комиссии, входил в состав художественных советов при крупнейших московских музеях, был членом Информационного совещания по делам Строгановского училища и Совещания по делам Училища живописи, ваяния и зодчества, деятельным участником работы комиссии «Частных коллекций художественных произведений» и «Подмосковных коллекций», членом комиссии «Красота Москвы», коллегии художников театра, руководителем Московского профессионального союза скульпторов, который входил в «Изограф», состоял в Художественной коллегии Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, кроме того, руководил скульптурной мастерской при бывшем Строгановском училище.

27 Примечательно, что приуроченная к юбилею революции тематическая выставка в Мемориальном-музее «Творческая мастерская Конёнкова» (17.11. — 3.12.2017) получила название «Эра Самсона».

дущего свободы узника до состоявшегося героя-ниспровергателя. Безусловно, различия Самсонов, созданных со столь впечатляющим временным разрывом (в четыре десятилетия), не исключают общности некоторых свойств, таких как титанизм форм, энергия сверхусилия, героический порыв, обращенный в будущее, но смена ценностных ориентиров носила принципиальный характер и явно подразумевала ускользнувшие звенья эволюции. Поскольку автор не спешил распространяться на этот счет, их следует искать в неизвестном и непубличном наследии Конёнкова. Первым таким звеном и является «Самсон, разрывающий цепи» периода работы над цирковой постановкой. Вероятно, формально-пластическое решение статуи было подсказано обликом борца на арене цирка и отвечало названию представления «Самсон-победитель», как в двух сохранившихся работах Василия Денисова. Если холст его кисти из Русского музея почти точно воспроизводит утраченную конёнковскую скульптуру 1902 года, то второе панно, из Третьяковской галереи, представляет следующий шаг на пути к освобождению: с усилием приподнятые руки готовы разорвать цепи рабства. Тогда как авторский лист «Борющийся Самсон» слишком буквально привязан к сценарию постановки, чтобы означать какой-либо этап символизации образа. Он примечателен тем, что одновременно отзывается и на традиционную иконографию сюжета «Самсон, побивающий филистимлян» (например, в скульптуре ван Тетроде, Джамболоньи), и на тиражные изображения цирковой борьбы на открытках, фотографиях в спортивных журналах и газетах, иллюстрациях к модным руководствам по гимнастике и атлетике. (Ил. 10.)

Из заметки становится ясно, что именно тогда у скульптора появляется интерес к сюжету счастливого избавления «почувывшего силу» героя, ведь задание ученикам могло возникнуть только из соответствующих замыслов самого мастера. Так что в это время Конёнков не мог не разрабатывать тему освобождения, хотя бы в рисунках. Напрашивается предположение, что предуготованная графема Самсона из его теургических «карт-картин» восходит именно к этим, а возможно, и другим, неизвестным, поискам. Графема составляет следующий, третий (после зафиксированных в полотнах Денисова) этап движения героя к свободе, когда вся фигура выпрямлена как струна, руки с силой вытянуты и цепи порваны окончательно. В этом «третьем» Самсоне налицо преодоление приземленной телесности и актуализация духоборческого подвига. К сожалению, авторские разработки 1919–1920-х годов, как и поиски

конца 1930-х, известные по письмам Конёнкова и панорамным фотографиям (ил. 13), не сохранились, и судить о пластических особенностях образа излюбленного героя возможно лишь по графическим работам. Однако очевидно: особое место Самсона объяснялось внутренней потребностью мастера в эмблеме «священной борьбы». Заручившись опытом телеста, он уповал на оживление — метафизическое пробуждение духа героя-мессии в косной материи скульптуры.

В «провидческом»²⁸ письме Златовратскому от 10 ноября 1938 года Конёнков писал о работе над новыми эскизами в связи с пересмотром эмблематической ценности образа:

Прошло тридцать шесть лет. У Самсона отросли волосы, а с ними возвратилась к нему и вся сила. Он прозрел очами разумения. И теперь отрок, который водил его за руку, подводит к тем двум столбам (капитализму и фашизму (клерикализму), на которых зиждится современное капитал<истическое> здание. И Самсон (армия рабочих всего света) станет среди двух колонн. Мы будем свидетелями наступающих событий, в которых С.С.С.Р. сыграет такую вдохновенную роль. <...> Будем свидетели гибнущаго мира рабства, насилия и горя. И будем видеть и слышать радостные, победные песни возставших народов на всех концах земли. <...> В это то время я и работаю Самсона. Обдумываю композицию и занят над эскизом. Как видите, дорогой, чрез тридцать шесть лет я возвращаюсь к Самсону [25, с. 581–582].

Означенный диахронный сюжет превращения Самсона из остриженного титана могучей, но бессильной телесной природы, в обросшего волосами и укрепившегося духом героя, очевидно мыслился автором неотрывно от социально-политического контекста. Его переменчивость подсказывала скульптору всякий раз новые повороты в трактовке образа.

Первый «Самсон» появился на фоне пресловутого кризиса рубежа столетий. В воспоминаниях Конёнкова установлена прямая (может

28 Здесь помимо прочего скульптор указывает дату начала «всесветной революции» — 1939 год.

29 С позиций адептов прокламативного искусства такой «формализованный» подход был ущербным. Не случайно В. Н. Петров находил статую неудачной «по вине» выдающихся пластических качеств, породивших «внешний» образ, который оказался «настолько ярче и больше “идеи”, что совершенно заслонил ее от современной критики» [32, с. 27].



13. Нью-йоркская мастерская
С. Конёнкова. 1939
Фотография

быть, излишне прямая) зависимость между такой формой общественной реакции как политические волнения и замыслом скульптуры. Став непосредственным свидетелем разгона митингующих на Невском проспекте весной 1901 года, в думах об арестованных демонстрантах он сообщал: «События обостряли смысл моей работы над “Самсоном, разрывающим узы”. <...> Сердце мое наполнилось гневом» [22, с. 110]. Отсюда и рождается, по его словам, намерение представить Самсона «как символ русского народа», причем символ максимально грозный. Не случайно некоторые современники увидели в нем «чудовище грузной силы, фантастический человекоподобный образ» [34]. Возможность такой интерпретации исходила из трепета перед той неясной силой, что подспудно зрела и оформлялась в движениях людских масс — шествиях, митингах. Конёнкову удалось в самой скульптурной форме столь емко обозначить тревожные ожидания эпохи, что знание фабулы казалось необязательным²⁹. Грубая физика тела, составляя контраст метафизике духа, лучшим образом транслировала историческую ситуацию начала

столетия, с ее нагнетанием социальной напряженности в предчувствии глобальных трансформаций.

Здесь проявляется и другой, не названный скульптором, но весьма существенный симптом — участившиеся самоубийства «лишних людей», неизменно фигурирующие на страницах газетных хроник. Конёнков не мог не знать о суицидальной компоненте подвига Самсона, которая и поныне остается камнем преткновения в истории его святости и продуцирует различные толкования. Надо полагать, такой поворот его ничуть не смущает, поскольку находит многостороннюю поддержку: и в комментариях на смерть Самсона, настаивающих на своевременности поступка, который позволил уничтожить врагов больше, чем «умертвил он в жизни своей» (Суд. 16:30), и — в моде на индивидуальную эсхатологию, известную по афоризму Фридриха Ницше «умри вовремя» из размышлений «О свободной смерти», и в символистской эстетизации Танатоса, и проч. Но Конёнков, скорее всего, более полагался на ветхозаветный сюжет Самсон-назорей (Суд. 13:5), позволявший считать его главный поступок не грехом, но самопожертвованием по велению Духа Божия³⁰. Без интерпретации такой «духовной компоненты» не обошелся и первый, программно-политизированный образ.

Поначалу скульптор разрабатывал разные варианты: стоящего, Самсона с волосами, сплетенными в семь змееголовых кос («семь церквей христовых», которые силились помочь освобождению героя, вгрызаясь в пути), сидящей одинокой фигуры. Остановившись на мускулистом богатыре, стилизованном в духе «греко-халдейского» искусства (в терминологии критики тех лет), Конёнков изобразил его остриженным не только потому, что змеи волос, как пишет сам скульптор, отвлекали от переживания энергетики формы, но и ощущая необходимость объяснения причины бессилия могучего тела: от него отступился Дух Божий. Такая «покинутость», созвучная мироощущению эпохи, стала приметой первого Самсона и отправным пунктом к пробуждению и освобождению. Тогда как вся предыстория его пленения, столь популярная в классические эпохи и легко соотносимая с подвигами языческих героев (в первую очередь Геракла), для Конёнкова оставалась несущественной. Возможно, за этим стоит подспудное осознание многозначности персо-

30 В своей апологии «Биатанатоса» Джона Донна Х. Борхес заручается авторитетом Августина: «...разрушив колонны храма, Самсон не был виновен ни в чужих смертях, ни в своей, но был ведом Святым Духом» [10, с. 106].

нажа от святого до разбойника, одного из носителей архетипического мотива «сила-в-волосах», как уже в 1918 году заявил о нем Джеймс Фрэйзер³¹. Сделав акцент на инверсии героя и злодея³², Фрэйзер выстроил провокативную модель, где не было места высшей предопределенности применительно к деяниям Самсона, выделяющей его и из череды аналогичных типажей, и из ряда прочих Судей Израилевых. При всей субъективности предложенного толкования, в нем очевидны некоторые отзвуки общих символистских представлений о двусущности, где божественный Абсолют неотделим от диаволического дискурса. Такие укорененные в культуре рубежной эпохи подходы позволяли современникам увидеть в конёнковском Самсоне аллюзию на «истуканов, которыми прославляли художники Вавилона и Ниневии кровожадную доблесть своих царей и демонические силы природы» [34].

Конёнкову подобная оценка импонировала, иначе бы он не повторил через пять лет «халдейскую демоническую» стилистику в приблизительно двухнатурной голове Самсона (мрамор, ММК). Уже спустя почти три десятилетия скульптор снабдил созданную им голову Паганини (1936, дерево, ГМИИ РТ, Казань) подзаголовком «Демон», намекая на тот же призрак амбивалентности, что осенял демонов, пророков, серафимов высоко ценимого им Михаила Врубеля, что таился и в его собственном герое — Самсоне. Ибо «в человеке святом актуальное благо предполагает потенциальное зло» [37, с. 184]. Так и на одном из листов его графических «космогоний» с изображением «небесного царства» и «сферы ада», как полагает С. Боброва, Самсон «расположен на границе пространств, существуя одновременно в разных контекстах» [9, с. 34]. Первый этап эволюции, от скованного силача 1902 года к разрывающему цепи титану 1919-го, пролегал через искушения гневом и ненавистью, через взрыв и бунт. Тема «последнего и решительного боя» (Интернационал), поддержанная и развитая скульптором в композиции «Сомкните грозные ряды» (гипс, 1923, местонахождение

31 По версии Фрэзера, деяния Самсона есть не иначе как «разбойничьи приключения» «одинокого паладина», который «косил» филистимлян «направо и налево, размахивая ослиной челюстью или каким-либо другим оружием в том же роде, подвернувшимся под руку». [40, с. 214].

32 «Так всегда бывает, что в борьбе народов и группировок роли героев и злодеев меняются в зависимости от точки зрения, с которой мы их рассматриваем. Один и тот же человек, рассматриваемый с одной стороны, покажется нам благороднейшим из героев; если же посмотреть на него с другой стороны, он превращается в гнуснейшего злодея» [40, с. 223].

неизвестно), осмыслялась как движение протестных — грозных темных сил. Их неоднозначность была подсказана свойством текущего исторического момента — временем разрушения прежнего миропорядка, хаоса с весьма смутными созидательными перспективами. При всей осторожности в публичных высказываниях Конёнков сделал позднее признание: «Мы <...> прежде всего чувствовали гул и грохот крушения старого мира. Мы не могли охватить всей полноты события, которое проносилось перед нами с ураганной быстротой. Мы видели прежде всего разрушительную сторону революции» [23, с. 22]. Сквозь жар «революционной лавы» единственно четким контуром в мире грядущего вырисовывалась свобода.

Желание разобраться в «неоформленности содержания революций», «теснейшим» образом связанного с природой искусства, вдохновляло современников на различные суждения. Наиболее созвучные «несказанным» конёнковским представлениям можно найти у Андрея Белого: «Акт революции двойственен; он — насильственен; он — свободен; он есть смерть старых форм; он — рождение новых; но эти два проявления — две ветви единого корня; в этом корне нам нет распада меж содержанием и формой» [4, с. 13]. Также и освобожденный Самсон Конёнкова — двусущен, но не противоречив. Однако для обретения законченной формулы «восставшего духа», графемы, о которой шла речь выше, к энтузиазму революционного момента необходимо было добавить ориентир нового измерения жизни, апокатастасиса. Из силы порыва, из ритма стихий, из хаоса бытия рождались потребности пересоздания и стремления «возвыситься к нравственной жажде» (А. Белый). И дело победителя, сумевшего порушить устои враждебного мира, должен был продолжить мессия, открывающий человечеству путь к абсолютной гармонии.

ПРОРОК

Сработав одновременно головы Христа (1923–1924, дерево, МММК) и В. И. Ленина (1923–1924, дерево)³³, Конёнков обозначил начало поисков общего знаменателя законов мировой революции и универсальных библейских заветов, сообразно тем умонастроениям, которые Борис Пастернак назвал «политическим мистицизмом советской интеллигенции». К новому умозрению подталкивала и без того неопределенная меняющаяся на глазах ситуация. Если в первые послереволюционные

годы необходимость насилия и жертв еще могла казаться очевидной, то с началом 1920-х мыслящие (точнее — инакомыслящие) современники почувствовали острую потребность в оправдании повсеместного (и красного, и белого) террора. Наиболее основательными выглядели поиски его высших — таинственных и скрытых — сущностных истоков, в своей универсалистской направленности сходных с теориями «божественного откровения». В статье «О литературе, революции, энтропии и прочем» 1923 года Евгений Замятин провозглашал: «Закон революции — не социальный, а неизмеримо больше — космический, универсальный закон <...>. Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле — числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды — и книги» [16, с. 446].

Сергей Конёнков не был так скор на «собрание мыслей», но двигался в том же направлении. Спустя почти два десятка лет он косвенно признавался в запоздалом прозрении, цитируя Новый Завет в письме И. В. Сталину: «Не видит око, не слышит ухо и не приходит на сердце человека, что приготовил Господь любящим его» (1 Кор. 2, 9) [25, с. 593]. Условием осознания истины Конёнков называл Божественное Откровение, снисходящее на страждущих, к коим относил себя («они увидят то, о чем не было говорено им, и узнают то, чего не слыхали» (Ис. 52:15)) и потому далее с упоением излагал открытые ему пророчества. О том, что его поначалу более пугали, чем вдохновляли события, разворачивающиеся в молодой Советской республике, он предпочитал не распространяться. Даже свой привод в ВЧК (1920) по подозрению в контрреволюционном заговоре преподносил как забавный курьез [22, с. 182–183]. Однако, цитируя выдержки из воспоминаний Е. В. Орановского³⁴, Конёнков оставил строки, не имеющие прямого отношения к описываемой истории — с советом «старых товарищей» бывшему дворянину выбирать

33 Бюст с полным названием «Владимир Ильич Ленин, произносящий речь» известен по архивной фотографии (см.: [7, с. 338–339]).

34 Один из создателей просуществовавшего меньше года (1917) Общества московских скульпторов-художников всячески скрывал свое происхождение. После революции занимал посты заместителя председателя Комиссии по охране памятников искусства и старин, заместителя комиссара художественно-исторических имуществ Республики, начальника отделения искусств и художественно-исторических ценностей в Наркомате государственного контроля (1918). Надо полагать, именно после событий 1918 года вокруг конкурса на разработку денежных знаков, о которой повествует Конёнков, Орановский намеренно пошел на понижение до сотрудника художественно-просветительного отдела Моссовета, затем Наркомпроса, правления ОРСа.

«себе в Кремле фонарь по вкусу, будут нас вешать... Круто пошли наши дни» [22, с. 168]. В частных собраниях и различных архивах находятся еще не открытые или не опубликованные документы, способные указать на новые обстоятельства и факты жизни³⁵.

Начало 1920-х, голодных и неустroенных, стало временем спада романтических порывов и началом постреволюционной борьбы за власть, которой отныне требовались не пламенные пророки, а приземленные «партийные педанты» (И. В. Сталин). Конёнков же относился к тем визионерам, для которых «неопознанное сегодняшнее» было не важно, имело смысл лишь устремление поверх данности в будущее. Логично возрождение его интереса к ветхозаветному герою — перефразируя Замятина, «Самсонов нужно выдумать, если их нет». Нельзя сказать, что рабоче-крестьянская власть порвала с мессианством, напротив, пока завершалась «генеральная чистка партии» (1921–1923), официальное искусство канонизировало модель героя-жертвы (план монументальной пропаганды и т. п.). Мифологизированный образ провозвестника нового мира был необходим советской власти в качестве связующего звена между суровыми буднями и социалистической моделью рая на земле. Однако далее он трансформировался в дистанцированный от реальности тип вождя, единственно знающего рецепт лучшего будущего, а затем перешел в ранг непогрешимого Абсолюта, вокруг которого складываются строгие ритуалы и формируется новый пантеон. Такая стагнация противоречила представлениям Конёнкова об идеальном герое — дерзновенном, мятущемся, футуристичном, возвышенном — и вызывала у него потребность в усилении провидческой, открытой в грядущее компоненты его образа³⁶.

Избранная скульптором духовидческая стратегия ставила под сомнение всю его послереволюционную общественную деятельность в качестве благонадежного «попутчика» советской власти, и чем это могло обернуться для скульптора — было уже хорошо известно³⁷. Так что отъезд из СССР, задуманный еще зимой 1921/22 года, но состояв-

35 Так, в РГАЛИ (Ф. 1906. Оп. 1. Ед. хр. 3) хранятся письма Конёнкова молодому скульптору князю С. А. Ухтомскому, расстрелянному в 1921 году, — свидетельства добрых отношений корреспондентов, как и ряд документов из Римского архива Вяч. Иванова.

36 Среди комментаторов Торы имеет хождение версия о том, что Самсон соответствует уровню пророка либо выступает носителем «внутреннего пророчества» («Парадокс» Самсона рассмотрен Г. Вайсом и А. Капланом [12, с. 185]), а в «Иудейских древностях» Иосифа Флавия (Кн. 5–8:4) Самсон прямо назван пророком [18].

шийся лишь в декабре 1923-го, был наилучшим выходом из ситуации. Его действительные причины видятся смутно³⁸, но значение в истории обретения теургического героя вполне конкретно. Именно пребывание за границей позволило Конёнкову пережить личный религиозный ренессанс, окончательно уверовать в возможность сопряжения православно-коммунистического утопизма. Потратив некоторое время на «творческую ассимиляцию»³⁹, скульптор принял условия «американской свободы», где «каждый исповедовал свою веру» [22, с. 200], где существовал спрос на «русскую живопись духовного содержания» [22, с. 202]. Одновременно он восторгался «боевым духом» митингов в Центральном парке Нью-Йорка, которые напоминали ему годы революции, хотя имели характер однородных национальных собраний (итальянцев, поляков, немцев, французов). Пламенные выступления участников вдохновили Конёнкова на создание ностальгической деревянной статуэтки «Ленин, выступающий на Красной площади (Ленин-трибун)» осенью 1926 года⁴⁰. Следом, в 1927-м, он выполняет фигуры Христа (дерево, США) и Иоанна Богослова (гипс, местонахождение неизвестно), продолжая линию на сближение доктрин — коммунистической и религиозной. Новый импульс к такому синтетизму дала Италия.

Побывав в Италии в 1927–1928-м, Конёнков не только смог получить вместо «американских слухов» «достоверную информацию» о Советской России, о судьбе «мировой революции» из уст Максима Горького

37 Кульминацией прочих тревожных событий тех лет стала национальная трагедия «философского парохода». И уже в следующем году выходит Постановление СНК СССР об организации Соловецкого лагеря принудительных работ.

38 Официальная цель — пропаганда русского советского искусства — выглядит столь же претенциозно, сколь и сомнительно, поскольку назначенные для ее реализации Комитетом по организации зарубежных выставок и артистических турне при ВЦИК И. Э. Грабарь, И. И. Трояновский, И. Д. Сытин, С. А. Виноградов, Ф. И. Захаров, К. А. Сомов, В. В. Мекк уже выехали в США (многие так и не вернулись). Супруги Конёнковы ехали с опозданием отдельно от группы. Также весьма неоднозначным представляется текст напутственного письма, преподнесенного отъезжающему скульптору его друзьями и коллегами [22, с. 183].

39 Уже в конце 1925 года он проводит персональную выставку, а в 1926-м получает Большую серебряную медаль Международной выставки в Филадельфии — свидетельство его признания и включения в ряд ведущих скульпторов своего времени, что открывало широкие возможности в получении заказов. За первые три года пребывания в Америке Конёнков продал около трехсот вещей [22, с. 219].

40 Конёнков пишет, что статуэтка осталась в США, у М. Гардинер-Беттинджер [22, с. 213]. Нынешнее местонахождение неизвестно. Также неясны формальные качества скульптуры, возможно лишь предположить, что некоторые ее свойства нашли отражение в поздней статуе В. И. Ленина (1969, дерево, ГММЗ).

и других «русских итальянцев», но и «поймал момент» слома эпох, который остро переживала Европа. Скульптор вспоминал: «В мире зрела трагедия, какой еще не знала история. В Италии темные силы уже вышли наружу» [22, с. 217]. Полнота власти Муссолини, фашизация Италии, соглашения Ватикана, «возбуждали тревогу в душе» [22, с. 217]. «Беспокойную ноту» усиливали единые для всех противоборствующих сторон утопические мечты «об апокалиптической силы преобразованиях, осуществимых в течение жизни одного поколения» [31, с. 55]. Скорее, не вникая, а вчувствуясь в общие настроения, Конёнков признавал: «Я невольно обратился к образам апостолов веры. Героические образы Микеланджело, пример его жизни указывали мне направление» [22, с. 217]. Существенным импульсом к религиозным исканиям стало общение с Вячеславом Ивановым⁴¹. Из этих «дружественных» встреч⁴² скульптор почерпнул и новые теологические знания, и духовидческие интенции, и ивановское «острое сознание раздвоенности мира на защитников и врагов Бога» [20, с. 154], которое нашло продолжение и развитие уже в его личном теургическом проекте. Такой путь предполагал особые формы служения. И если героика, волевое усилие были испробованы в титанизме форм Самсона, то темы богоискательства, истового апостольства осваивались им впервые.

В библейской сюите в терракоте⁴³ солировала фигура «Пророка» (1928, гипс, МММК; бронза, МММК, СГМЗ), под первоначальным автор-

- 41 К тому времени — профессором новых языков и литератур в Колледжо Борромео при Павийском университете, православным католиком (с 1926 г., позднее — членом литургической комиссии при Конгрегации по делам Восточных Церквей).
- 42 Малоизвестный факт из жизни Конёнкова обогащается подробностями благодаря публикации архивных материалов на сайте Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме: <<http://www.v-ivanov.it>>. Так, отнюдь не дежурными выглядят адресованная Иванову почтительная записка скульптора и приглашение на открытие выставки (Римский архив Вяч. Иванова. Оп. 5, карт. 6, п. 2. URL: <http://www.v-ivanov.it/archiv/op5-k06-p01-05.htm> (дата обращения: 14.08.2018)).
- 43 В каталоге итальянской выставки значатся четыре головы: Петр, Иоанн, Иаков, Иуда [45].
- 44 Экспонированная в Риме под таким названием, скульптура приведена под первым номером в каталожном описании с расширением: «Христос, Сын человеческий, взывает мертвые души к спасению (Il Cristo Figlio dell'uomo che chiama la anime morte verso la redenzione)» [45].
- 45 Выставка была устроена в фойе театра Квирино при участии Т. Ф. Шаляпиной, дочери певца, и ее мужа Эрметте Либера-ти, театрального импресарио, обозревателя художественной жизни, сына драматурга, члена Академии «Санта Чечилия» Франко Либера-ти, который написал вступительную статью к каталогу. При скромности экспозиции (21 скульптура) каталог был издан с иллюстрациями и дополнен выдержками из ранее написанных рецензий на творчество Конёнкова [45].



14. Сергей Конёнков. Пророк 1928
Бронза. 240 × 100 × 80
Смоленский государственный музей-заповедник



15. Дени (В. Н. Денисов). Троцкий в представлении благочестивой Антанты. 1921
Плакат. Бумага, типографская печать

ским названием «Лазарь, восстань»⁴⁴ (ил. 14). Конёнков уловил суть волнительных для итальянских социалистов мессианских призывов, синтезирующих «потребность апостольского служения» с «крайностями марксистского мифа» (Карло Росселли), что среди прочего объясняет успех его персональной выставки в Риме⁴⁵, где «Много говорили о значении “Пророка”» [22, с. 218]. М. В. Нестеров в самых превосходных выражениях ретранслировал вызванный резонанс: «весь Рим перебивал у него, восхищаясь нашим российским Фидием. Имя его, как когда-то Иванова, у всех на устах. Все славят его, величают. А он и пить перестал...» [29, с. 347]. Из последней фразы становится ясно насколько важным было

для скульптора это всеобщее признание, тем более связанное с моментом мировоззренческого слома — преодолением внутреннего разлада, причины которого следует искать не только в личных обстоятельствах эмигрантской⁴⁶ жизни, но и в накопленных разочарованиях. Неудовлетворенный картиной «пожара всемирной революции», нереализованными возможностями «разорванных цепей Самсона», скульптор переносил свои провидческие грезы в космогонические сферы, намереваясь овесть религиозно-социалистический синтез⁴⁷.

Искомый идеал предтечи-пророка облекался в формы не физической, а духовной силы. «Исступлено вскинутые над головой руки, пламя волос, вся натянутая, как тетива лука, фигура, кричащий рот убеждают, вызывают, предупреждают» [22, с. 217]. За авторским описанием скульптуры «Пророк» можно увидеть и библейский персонаж, и сектантского проповедника, и оратора-революционера, с непрменной печатью жертвенного служения. В условиях мировой исторической смуты подобная синтезированная модель героя была актуальна, востребована и состоятельна. Примеры таковых следует искать не в числе вождей, а среди трагических героев, как, например, «порок революции» Лев Троцкий. При всем многообразии суждений современников незаурядная трагическая фигура Троцкого заслужила международное признание, в том числе в Италии тех лет. Так, из мемуаров русско-итальянской социалистки Анжелики Балабановой складывается впечатление, что он был настоящим лидером, наделенным способностью «поднимать массы силой своего революционного темперамента и блестящего ума» [3, с. 165]; «казалось, он олицетворяет победу и смелость» и только он может спасти Россию [3, с. 248]. Хвалебным речам противопоставались проклятья (сначала — от контрреволюции, затем — от бывших соратников). Демонизация Троцкого, как и его мессианство, — продукты исторического момента

46 Тот же Нестеров позднее, в письме И. Д. Шадрю 1941 года, не называя имени, обронил о Конёнкове: «неизвестно зачем покинувший родину» [22, с. 436], в которой слышится не только личное недоумение корреспондента (вопреки обстоятельствам его собственной жизни), но и отзвук сожалений самого скульптора.

47 Параллельно он обращается к универсалиям высшего порядка: в думках «о величии мироздания, о красоте вселенной» создает скульптуру «Космос» (1928, дерево, Кыргызский Национальный Музей Изобразительных Искусств имени Гапар Айтиева, Бишкек), с «синим блеском звезд» во взгляде, из «почерневшего» пня, который «избродили морщины времени — он был загадочен и прекрасен, как космос, лишь слегка приоткрывающий нам свои дали в ночные часы» [22, с. 217].

с обостренной поляризацией идей при едином исходном импульсе и общих стратегиях. Какую бы силу ни представлял ораторствующий герой, он действовал в рамках единой поведенческой системы, представлял равно воодушевленным не без доли фанатизма. (Ил. 15.)

Не случайно в конёнковском «Пророке» не найти портретных черт, хотя и создавался он с конкретной модели (русского эмигранта, литейщика бюстов). Его имперсональный экстатический облик при этом означает более трагизм маргинала, нежели вознесенность вождя. Самые яркие ораторы революционного времени (Ленин, Муссолини) при всей своей горячности неизменно выступали фигурами должностными, состоятельными и утвердительными. Их жесты сотрясали не «завтра», а «сейчас», несли призывно-викториальный смысл. В них не было того страдательного порыва, надлома экзистенциальной природы, что сближает «Пророка» с типологией экспрессионизма. Как и с образом жертвы на алтарь революции, каковым и оказался в итоге «внутрипартийный сектант» Троцкий, проигравший битву не в идейном движении, а за «практическую демагогию» (Ю. Анненков). Примечательно, что воинствующий атеист в дневниковых записях примерял к своей судьбе «Жития протопопы Аввакума». Фанатично преданный своей религии — революционной идее — и преданный ею, он и в изгнании продолжал верить: «Жизнь прекрасна. Пусть будущие поколения очистят ее от всякого зла, от подавления, от жестокости и будут полностью наслаждаться ею» [1, с. 311]. Стойкий утопический идеализм можно считать чертой, общей для Троцкого и Конёнкова. То, что в мемуарах скульптора Троцкий (впрочем, как и Сталин) не фигурирует, свидетельствует скорее о невозможности прямого высказывания, нежели о неприятии, паче того — незнании⁴⁸. И весьма соблазнительно предположить, что среди прочего скульптор вдохновлялся его страстным трагическим темпераментом. Уязвимость изможденного тела конёнковского провозвестника, контрастирующая с порывистым

48 Занимая активную гражданскую позицию, Конёнков просто не мог не знать Троцкого, интересовавшегося художественной жизнью и наверняка осведомленного о деятельности скульптора, хотя бы потому, что тот был участником празднований октябрьских годовщин, проводимых в Москве у доски «Памяти павших» работы Конёнкова. Вымаранный из официальной советской истории факт подтверждается сохранившейся фотографией без ретуши 1919 года, что позволяет предположить, что Троцкий мог присутствовать и на торжественном открытии мемориальной доски на Спасской башне Кремля в первую годовщину Октября.

жестом — знаком силы духа, отвечает образу Троцкого тех лет, времени «безоружного пророка» (в терминологии Исаака Дойчера)⁴⁹.

ЧЕЛОВЕК СОЛНЦА

Конёнков все более проникался духом экстатического провидения, но в чистом виде типология «жертвы» не нашла продолжения и развития в его творчестве. Тем не менее опробованная в «Пророке» схема позволила найти в традиционно викариальном взмахе рук драматичные, страдательно-протестные интонации, которые и проявились на следующем этапе эволюции Самсона, в 1930-х. На фотографии нью-йоркской мастерской скульптора 1939 года статуя излюбленного героя занимает центральное место. Насколько можно судить по снимку, в новом Самсоне соединились титанические формы скованного «провозвестника революции» [11, с. 75, 95, 232] и экстатичная поза пророка, провозглашающего спасение. Обнаженное тело обвивают грубые веревки-змеи, но кандалы на запястьях с обрывками цепей уже знаменуют освобождение. Детали разобрать затруднительно, однако общие пропорции фигуры — приземистые, массивные, дают представление о смысле образа, в котором энергия порыва реализуется в энергии расширения тела. На «космогонических» картах-картинах тяжеловесность была нейтрализована самой манерой силуэтного



16. Сергей Конёнков. В. И. Ленин выступает на Красной площади в Москве в 1918 году. 1947
Дерево. 65 × 112 × 40
Российский государственный архив социально-политической истории



17. Сергей Конёнков. И. В. Сталин (Сын Бога Навуходонсор-Сталин). 1945–1947
Подцвеченное дерево. 50 × 60 × 33
Смоленский государственный музей-заповедник

- 49 И. Дойчер в своей известной трилогии снабжает Троцкого эпитетами, соответствующими историко-политической ситуации: «Вооруженный пророк. 1879–1921»; «Безоружный пророк. 1921–1929»; «Изгнанный пророк. 1929–1940». См. русский перевод трехтомника, изданный в 2006 году издательством «Центрполиграф».
- 50 Двухпалубный теплоход «Смольный» (водоизмещение 5560 т, грузоподъемность 2322 т, с марта 1945-го в распоряжении наркоматов иностранных дел и связи) был назначен не исключительно для Конёнкова и его произведений, как принято считать, а для доставки на родину семей советских граждан, работавших в годы войны в США. Далее, до Москвы супруги Конёнковы добирались поездом. Вся дорога была оплачена из государственного бюджета. Вероятно, в принятии решения на столь затратное мероприятие была учтена та роль, которую М. И. Конёнкова сыграла в истории наблюдения советской разведкой над Альбертом Эйнштейном («шпионская» история изложена вкратце в статье С. Бобровой и О. Одноколенко [6]). Показательно, что на прощальном нью-йоркском банкете 25 сентября 1945 года, устроенном русско-американской общественностью в честь четы Конёнковых, большая часть хвалебных речей была адресована супруге скульптора.
- 51 Точных указаний относительно судьбы «американского» Самсона обнаружить не удалось. История работы над ним в 1930-е годы остается неясной, в каталоге приведена только одноименная работа в гипсе 1942 года без указания места хранения и воспроизведений [32, с. 298, кат. № 465].

мерцающего рисунка, в скульптуре же она приобретала гипертрофированные вещные формы. Если предположить, что такая избыточная «барочная» телесность в итоге показалась Конёнкову не вполне убедительной для передачи торжества возвышенного духа, то становится вполне понятно, почему на корабле спецрейса Сизэтл — Владивосток осенью 1945 года, груженом работами скульптора⁵⁰, не нашлось места для главного теургического героя⁵¹.

Разделяя общую радость военного триумфа, возвращенец Конёнков испытывал и особое личное удовлетворение осуществлением собственных визионерских конструктов. Обосновавшись в Москве, он в первую очередь обратился к образам вдохновителей великой победы — Сталина и Ленина. (Ил. 16–17.) И если последний во многом повторял уже испытанный мотив революционного воззвания⁵², то в бюсте здравствующего вождя (гипс — МММК, дерево — СГММЗ) скульптор

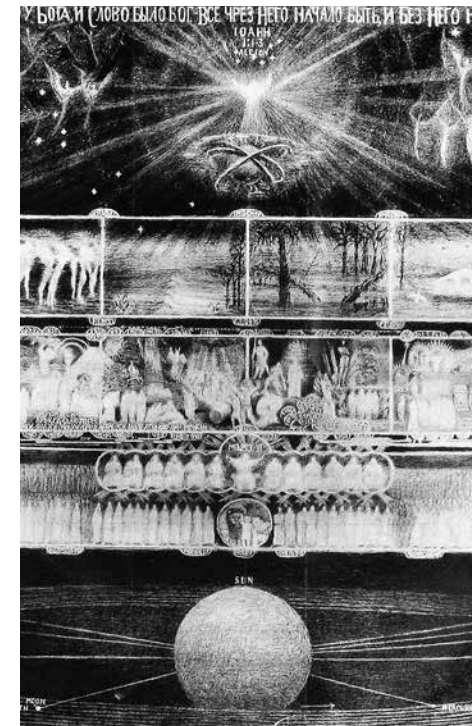
инкарнировал Навуходоносора — карающего «меча божьего», как становится ясно из подписи («тезисов» его предвоенных писем) на постаменте: «Сын Бога Навуходоносор-Сталин — Иез. 26.1–16, 29.17–20; Ис. 19.1–04. Ты царь царей, которому Бог небесный даровал царство силу и славу Дан. 21–37»⁵³. Свято веря в справедливость «священной битвы» и полагая свой теургический проект еще не завершенным, Конёнков выдает Сталину индульгенцию на насилие во имя осуществления конечной цели сакрального действия — утопии коммунистического рая. Воодушевление победой над фашизмом, взятым рубежом этого пути реализовалось в почти метровой композиции, возможно — проекте монумента торжеству социализма (1946–1947. Гипс. 100 × 70 × 70. МММК). (Ил. 18.)

«Символическая композиция» (по атрибуции МММК) оказывает единственным опытом перевода теософских моделей в объемную форму. Земная сфера окружена кольцом «силового поля» (экватора), на котором распластан поверженный змий, а наверху, в окружении аллегорических персонажей (лев, орел, медведь) торжествуют «мессианские» фигуры: указующий идеолог Ленин и деятельный свершитель Сталин под знаменем социализма. У их ног — Эйфелева башня (Европа), египетские пирамиды и сфинкс, американские башенные сооружения (вероятно, небоскребы Уолл-стрит⁵⁴). На графических листах похожий мотив снабжен дешифрующим указателем на Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис): 17-я и 20-я главы — для бездны, 6-я, 16-я, 19-я —

- 52 Скульптор писал: «...я слышал в себе ленинский голос <...> звучал во мне как набат, как призыв всегда пламенно отстаивать завоевания революции» [22, с. 230]. Сохранился оплечный портрет Ленина в дереве, датируемый 1947 годом — «В.И. Ленин выступает на Красной площади в Москве в 1918 году» (РГАСПИ), однако Конёнков пишет о пояском портрете с точно таким названием, исполненном в 1945-м, еще в гостинице «Москва», где он разместился по прибытии в СССР в ожидании жилища и мастерской.
- 53 Вольные цитаты из Книг Даниила, Иезекииля, Исайи.
- 54 На фотографиях мастерской скульптора 1950–1960-х годов хорошо видны башни более высокой вертикали, нежели теперь, после реставрации поврежденной в 1970–1980-х композиции.
- 55 Как было замечено выше, книга Медлера имела в личной библиотеке Конёнкова. Еще в 1847 году «Современник» поместил в разделе «Смесь» специальную статью «Центральное солнце» [35, с. 117–121], посвященную «великому открытию» руководителя обсерватории при Императорском Дерптском университете И. Г. фон Медлера, где приводились его идеи о том, «что группа Плеяд есть центральная группа всех неподвижных звезд, в пределах Млечного пути; и что Альциона в этой группе всего вероятнее составляет центральное солнце» [35, с. 120]. Позднее был издан отдельный труд Медлера [28].



18. Сергей Конёнков
Символическая композиция
(Проект памятника победившему
социализму). 1946–1947
Тонированный гипс. 100 × 70 × 70
Мемориальный музей «Творческая
мастерская С. Т. Конёнкова»,
Москва



19. Сергей Конёнков. «В начале
было слово...» (Лента истории)
Космогоническая карта-картина. 1930-е
Картон, цветные карандаши. 102 × 77
Фрагмент
Частное собрание, Москва

для срединного поля, 4-я, 5-я — для высших сфер. В некоторых случаях самое высокое и центральное место отмечено группой звезд, в которых угадываются Плеяды, а на одном из листов под цитатой из Евангелия от Иоанна (1:1–3) имеется уточнение: ALCION (Альциона), венчающее доминантную фигуру на шаре, некий симбиоз графом конёнковских героев Самсона и Пророка. (Ил. 19). Акцентированная надпись отсылает к популярному во второй половине XIX века учению Иоганна Медлера⁵⁵, где Альциона представлена как «центральное солнце» и «все обращается

вокруг этой звезды» [35, с. 119]. Аналогию подкрепляет подножие фигуры, напоминающее одновременно армиллярную сферу и ядерную модель атома Эрнста Резерфорда (1911) — символическая квинтэссенция космоса. Сходное строение имеет и скульптурная композиция с вождями-знаменосцами Лениным и Сталиным⁵⁶. Космогоническая тема здесь уступает приоритеты ярко заявленной революционной мифологеме, восходящей к известным строкам песни Л. П. Радина 1896 года (на мотив студенческого гимна силезского землячества времен наполеоновских войн), с ключевыми вехами: от призыва «Свергнем могучей рукою...» до обретения «И водрузим над землею...». Конёнков направляет порыв и взоры вождей ввысь, возможно, намекая на обряд вызывания к солнцу и примеряя к ним роли телестов.

Однако героями-творцами теургического проекта ни Ленина, ни Сталина он не воспринимал и продолжал лелеять излюбленный персонаж — Самсона. Еще в рисунках 1940-х годов Самсон предстал фигурой планетарного масштаба, от доминанты Красной площади до земного шара, наконец — всего космоса, но скульптурных опытов такого рода неизвестно⁵⁷.

В условиях гостиничного проживания первых лет реэмиграции всерьез заниматься большой скульптурой Конёнков не мог, от этого времени остались опять-таки лишь рисунки на ветхозаветный сюжет, к которому он обращался едва ли не до конца жизни. В сохранившихся листах вполне законченного и/или беглого характера варьировались техника, типаж (возраст, длина волос, одежды), композиция: то появлялись, то исчезали мотивы городского пейзажа, толпы филистимлян, юный отрок, сопровождающий слепого героя, атрибуты, но практически неизменной оставалась найденная в 1930-х графема Самсона. (Ил. 21.) Получив

56 Схему с фигурами на шаре Конёнков использовал и далее, например в графическом листе «И водрузим над землею красное знамя труда» (1950. Картон, акварель, цветные карандаши. МММК), центральной части колоссального ансамблевого проекта памятника В. И. Ленину 1957–1958 и 1964 годов (архитектурная часть макета исполнена С. Г. Бродским) и др. (Ил. 20.)

57 Единственным отзвуком этих идей можно считать Самсона (в типологии статуи 1957 года «Весь мир насилья мы разрушим») в многосоставной композиции проекта памятника для Воробьевых гор, предваряющего центральную лестницу на пути к главному объему монумента — земной сфере с фигурой Ленина наверху [23, с. 272].

58 Из мемуаров: «Во всем своем величии вставал передо мной новый человек — титан, победитель фашизма. Тогда же появились первые эскизы “Освобожденного человека”. Саму же фигуру Самсона-победителя лепил уже в новой мастерской, куда перебрался из гостиницы весной 1947 года» [22, с. 230].



20. Сергей Конёнков. Макет памятника В. И. Ленину (архитектурная часть исполнена С. Г. Бродским). 1964
Гипс, дерево. 321 × 260 × 435
Реконструкция. Мемориальный музей «Творческая мастерская С. Т. Конёнкова», Москва

мастерскую, он возобновил работу над новой скульптурной версией, испытывая возможности разной формы: фигура, полуфигура, голова (натурная и двухнатурная). В итоге Конёнков вернулся к «нью-йоркской» ростовой композиции, облегчив мускульные массы, вытянув пропорции и отбросив веревки-змеи.

Само название «Освобожденный человек» (1947, тонированный гипс, ГРМ), как и авторские ремарки⁵⁸, выглядит попыткой оправдания сакрального по сути образа. (Ил. 23.) Скульптура появилась «не вовремя». Необычная яркая «солнечная» тонировка, «титаническая» форма



21. Сергей Конёнков. *Самсон*. 1960-е
Процарапывание по журнальной
обложке, цветные карандаши.
32,5 × 24,5. Мемориальный
музей «Творческая мастерская
С. Т. Конёнкова», Москва



22. Сергей Конёнков. *Самсон,
разрушающий храм*. 1940–1950-е
Бумага, синий карандаш. 43,8 × 23,5
ГМИИ им. А. С. Пушкина

«Освобожденного человека» воскрешали провозвестнические идеи и образы времени революционной романтики, что могло быть воспринято как укор власти, так и не сумевшей реализовать заветные мечты, или еще хуже — намеренно искажившей их в собственных интересах. Не случайно после Всесоюзной художественной выставки 1947 года подвергнутую осуждению академических кругов статую «сослали» в Загорский архивный запасник⁵⁹. Дабы легитимировать своего героя, Конёнков был вынужден пройти путь разделения значений «пророк» (духовный экстаз, теургия) и «борец» (деятельное горение, земное грядущее), обратный тому синкретизму, что обретался им ранее на протяжении многих лет. Первое значение продолжало жить на бумаге (в листах «Социализм, предначертанный в образе Самсона»), второе реализовывалось в скульптуре.



23. Сергей Конёнков
Освобожденный человек. 1947
Тонированный гипс.
430 × 160 × 140. Государственный
Русский музей



24. Сергей Конёнков. *Весь мир насилия
мы разрушим (Самсон)*. 1957
Тонированный гипс. 428 × 150 × 150
Государственный Русский музей

В статье для газеты «Правда» 1957 года с красноречивым названием «Навстречу грядущему» он писал: «Недавно я вновь вернулся к излюбленному образу человека-исполина. Рушатся устои старого, капиталистического мира. Титан разрушает мир насилия. Он весь устремлен в будущее» [23, с. 24]. Желая максимально конкретизировать направление освободительной борьбы, Конёнков создает несколько вариантов композиции «Весь мир насилия мы разрушим» (ММК,

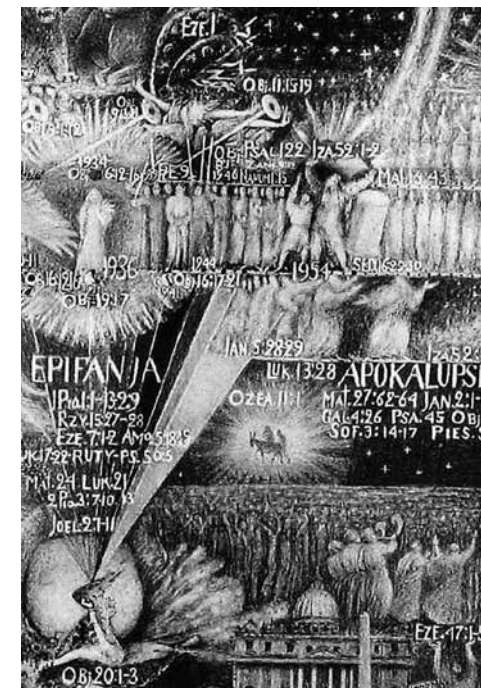
⁵⁹ Только потом скульптура попала в собрание Русского музея. Между тем тот же 1947 год знаменовался триумфом аналогичной по композиции, хотя совершенно иной по пластике фигуры — «Разрушенного города» Осипа Цадкина на выставке «Французская скульптура от Родена до наших дней» в Мюнхене и Берлине, а в 1953-м, доработанная до монумента, скульптура заняла свое место в центре Роттердама.

СГММЗ, ГРМ), отличающиеся в деталях и размерами, но с единой формально-смысловой структурой. (Ил. 24.) Исчезает твердая постановка торжествующей фигуры «Освобожденного человека», Самсон лишается экзотической мимики, его борода и волосы удлиняются, упавшая драпировка поднимается вверх, замещая метафоричный фиговый лист на обнаженном теле, появляется сложная атрибутика, претендующая на очистительную революционную символику. Конёнков поясняет: «...пришло время показать Самсона, который, победив страдания, разорвал цепи рабства и распростер свои руки навстречу свободе и грядущему. <...> я показал Самсона на фоне молнии, символизирующей очистительную грозу революции. <...> Подзаголовком я взял вещь строку из «Интернационала»: «весь мир насилья мы разрушим». У ног Самсона десятиструнная арфа, символ музыки революции и мировой гармонии, к которой вместе со всем человечеством идет Самсон — Человек Солнца!» [24, с. 103]. Весьма примечателен исторический момент, когда «пришло время» для такого декларативного образа — год, следующий за известным докладом Н. С. Хрущева и за трагическими тбилискими событиями. Публичное явление Самсона в этот смутный период обнаруживает тактическое сходство с историей первого — скованного силача.

Теперь реакция скульптора уже не была однозначной и очевидной. В своих мемуарах, письмах и статьях он настолько искусно обходил социально-политические реалии, что его личное отношение к происшедшему выглядит не иначе как сокровенным несказуемым. В авторских комментариях к новому Самсону героическая теургия оказывается завуалированной доступным и допустимым понятием «мировой гармонии». Путь иносказания подсказывает новые нюансы типологии героя-победителя. Тонировка гипса под золотистую бронзу, сделавшая его «Человеком Солнца», предполагает многослойные смыслы. Конечно, яркое сияние статуи можно считать данью традиции, восходящей к античному отождествлению божественного солнца с «золотой глыбой» и облюбованной адептами «большого стиля» всех эпох (от Людовика XIV до Сталина). Однако случай Конёнкова сложнее. Памятуя трудную судьбу своего «Освобожденного человека» и желая упредить возможные нападки, он готовил особый комментарий к композиции «Весь мир насилья мы разрушим». В цитированной выше газетной статье такие пояснения были искусно вкраплены в хвалебную оду Великой Революции по случаю юбилея. Специально посвященный скульптуре небольшой



25. Сергей Конёнков. *Самсон*
Космогоническая карта-картина.
Начало 1940-х
Бумага, цветные карандаши,
пастель, белила. 149 × 91
Мемориальный музей «Творческая
мастерская С. Т. Конёнкова»,
Москва



26. Сергей Конёнков. *Откровение
Иисуса Христа... (Апокалипсис)*
Космогоническая карта-картина
Начало 1940-х
Картон, цветные карандаши. 102 × 77
Фрагмент
Частное собрание, Москва

текст «Солнечная легенда: Самсон» уникален своей мифопоэтической сущностью. По мысли Конёнкова, отождествленное с Самсоном Солнце справедливости, восходит после «зари пленительного счастья», его предвестницы, и «вселяет надежду вечной правды и торжества». Солнечный герой — порождение грозовой бури революции, олицетворение ее очистительной силы, и «Все гибнет в вихре, который отбрасывает все ему сопротивляющееся»⁶⁰.

Так что помимо напрашивающейся аллегории «заря нового мира» (опробованной скульптором еще в мемориальной доске «Памяти



27. Сергей Конёнков. «Весь мир насилья мы разрушим» (Самсон). 1957
Гипс, дерево. 124 × 137 × 90
Смоленский государственный музей-заповедник



28. Сергей Конёнков. Самсон с мальчиком-поводырем. 1964
Гипс. 69 × 44 × 32. Мемориальный музей «Творческая мастерская С. Т. Конёнкова», Москва

павших»), здесь подразумевается архетип «солнечного героя», причем не только в русле популярных на рубеже веков солярно-метеорологических прочтений мифов⁶¹, но и по символистскому толкованию «солярных религий». Так, Владимир Соловьев полагал, что для них характерен «господствующий образ светлого солнечного бога, сначала борющегося, свершающего славные подвиги (Кришна, Мелькарт, Гераклес), потом страждущего, побежденного врагами и умирающего

60 Судя по трем эпиграфам (из Интернационала, А. Блока и М. Горького), текст является наброском небольшой статьи для печати. Рукописные черновики в трех листах формата А2 со множеством правок хранятся в фондах ГМИИ им. А. С. Пушкина (№ по ГИК (КП): КП-413858-413860; инв. № Р24007 — Р24009). Там же находятся карандашные рисунки (форматом около А3) — эскизы композиций к истории Самсона, и вариант текста, переработанный для устного выступления на таком же большом листе. (Ил. 22.)



29. Сергей Конёнков. Лежащий ребенок (Самсон). 1959
Дерево. 55 × 78 × 115
Смоленский государственный музей-заповедник



30. Сергей Конёнков. Самсон. Торс. 1954–1957
Бумага, синий карандаш. 40 × 28,5
Мемориальный музей «Творческая мастерская С. Т. Конёнкова», Москва

(Озирис, Аттис, Адонис), и, наконец, воскресающего и торжествующего над врагами (Митра, Персей, Аполлон)» [37, с. 176]. Солярная стадия «единого теогонического процесса» находит совокупное воплощение в конёнковском Самсоне, который борется и погибает одновременно побеждая, он — «вечно движущийся и изменяющийся, страдающий и торжествующий, благой и светлый бог» [37, с. 176], один из сонма приближенных к Абсолюту. Наконец, исходя из своего опыта телестики

61 Возможно, усвоенными Конёнковым не без участия Сергея Есенина (поклонника А. Н. Афанасьева), с которым у скульптора были тесные дружеские отношения. В основу таких концепций была положена трактовка имени тринадцатого судьи Самсона — Шимшона (еврейск.) как «солнечного» или «служителя». Он олицетворял солнце, а косы его волос — солнечные лучи.

(театрально-циркового зрелища с оживлением статуи) Конёнков мог трактовать героя как одного из тех солнечных существ, что занимают особое место в заговоре «взывания к солнцу», поскольку «участвуют согласно своей природе в явлении божества» [14, с. 423] и открывая самые «правильные прорицания» наставляют на истинный путь.

Синтезированная теософская символика Самсона безусловно была освоена Конёнковым ранее, в «космогонической» графике 1930–1940-х, в первую очередь — «житийной» композиции, специально посвященной герою. (Ил. 25.) К детальному анализу листа С. Л. Бобровой [9]⁶² рискну добавить комментарий по поводу природы лучей света, направленных на героя одновременно от солнца и луны. Истоки сюжета обретаются в теософии, точнее — в теургической практике телестики. Полагая, что материализация (оживление) происходит «в свете», телесты намеревались создать «бессмертную форму из сильного и неугасаемого света» [14, с. 439]. При этом они равно «используют для освещения свет солнца или луны или вообще естественный свет» [14, с. 454]. В ритуале фотагогии (приведения света) [30, с. 379–381] «смертный» свет превращается в «бессмертный» божественный. Логично предположить, что на фоне звездного неба в слиянии «смертных» (лунных, солнечных) лучей, рождающих новый «неугасимый» свет, происходит преобразование Самсона из ветхозаветного судьи в мессию, провозвестника утопического земного рая. Инициация божественного начала в земном персонаже актуализирует его солярную природу и по аналогии с теургическими конструктами позволяет соотнести Самсона с «солнечными» (положительными) даймонами, обитающими в междумирии и наделенными посредническими функциями в системе отношений богов и людей. Кроме того, введением душ даймонов оживлялись статуи [14, с. 428–432].

Отзвуки теургических моделей имеются и на прочих межвоенных графических листах. Самсон то увенчан сиянием солнечной короны и от подножия его фигуры (с датой 1954⁶³) исходит один из тех

62 Некоторые аспекты исследования еще требуют уточнения. Так, предложенное объяснение семи сфер выглядит неполным без учета иных воззрений, например, культа семикратного бога и т. п.

63 Дата часто фигурирует в изображениях Самсона. Ее обоснование приведено в письме Конёнкова Сталину 1940 года: «Когда приедем в С.С.С.Р., мы оповестим Вам обо всем, что Господь открыл нам, и что мы знаем о Его плане. Останемся там до 1954 года. После мы оставим наше земное пребывание, так как мы отреклись от земного»



31. Сергей Конёнков. *Ваятель (Автопортрет)*. 1964
Дерево. 134 × 123 × 231
Смоленский государственный музей-заповедник

мощных лучей, что сражают змия (Сатану), то предстоит созвездие Тельца с группой «Семи Сестер» (Плеяд) и Альционой (Центральным солнцем). На вышеназванном листе под титулом «В начале было Слово...» он размещен по главной вертикальной оси от Солнца к Альционе, непосредственно над Христом в центре апостольского собрания, занимая место обыкновенно отводимое в Пятидесятнице Святому Духу. Самовольно включая Самсона в сюжеты, не имеющие отношения к его истории, игнорируя известные ветхозаветные события, Конёнков пишет новый (сектантский) житийный миф, где соларный герой маркирует этапы теургического действия и наделяется божественным даром прозрения, откровения, наставления. (Ил. 26.)

Самобытная авторская теософия не могла быть напрямую явлена в скульптуре⁶⁴, но в композиции 1957 года из Смоленского музея с обломками колонн, рельефов, жертвенниками, изваяниями львов и статуями в «халдейской» стилистике у ног торжествующего героя, скульптор не просто называет ветхозаветные истоки сюжета, но символически означает торжество истинной веры в лице Самсона, словно сбросившего вместе с оковами земное притяжение и устремленного ввысь. (Ил. 27.) Впрочем, и в послевоенной графике Конёнкова многосоставные карты-картины уступают место иным формам откровения — в сериях «Космос», «Торжество жизни», отдельных листах («Иисус Христос», «Сфера», «Солнце», «Восставшие», «Всадники», «Камень, разбивающий истукана» и др.). Единый ранее текст разлагается на фразы, обособляется и Самсон, принимая значение главного символа духовоборческого движения, героя, осененного благодатью и подготавливающего своим подвигом торжество Абсолюта. Особая притягательность рисунков состоит в насыщенности смыслов при лаконизме изображений.

Убедительной энергетике рисованных Конёнковым Самсонов, казалось, было тесно на плоскости листа. Однако в СССР 1940–1950-х годов публичное явление теургического героя представлялось делом рискованным, а надежды скульптора на социализм, как преддверие земного рая отодвигались в будущее. Не случайно к авторскому толкованию образа: «Социализм, предначертанный в образе Самсона», в подписи к рисунку добавлена открытая в грядущее версия: «Теперь рабочие подобно Самсону нащупывают столбы падения которых вызовет ниспровержение существующих порядков». А собственные декларации Конёнкова, как в пояснении к графическому эскизу памятника Ленину («... вывод войск из невражеских государств сокращение

Армий разоружение товарищество братство мир между народами Да светится солнце» [32, с. 344]), расходились и с лозунгами, и с реалиями послевоенного мира.

Божественное озарение Самсона было заразительным. Вместе с ним Конёнков вновь оказывается в начале пути обретения земного рая и заново проживает его судьбу от рождения⁶⁵ до преображения. (Ил. 29.) Герой вторгается в жизнь своего творца. Воспоминания современников о том, что скульптор увлеченно говорил о Самсоне как совершенно реальном, хорошо знакомом ему человеку, свидетельствуют о настоящей одержимости скульптора своим избранником. Самсон мужает, мудреет и стареет вместе со скульптором — обрастает длинными волосами и бородой, но сохраняя на своем богоданном пути и твердость духа, и силу тела, становится его «исправленным» отражением. (Ил. 30.) Поздний автопортрет «Ваятель» (1964, дерево, СГММЗ) являет преумноженный таким отражением экстатичный образ. К отрешенному лику впавшего в транс теурга присовокуплена творческая «уподобительная сила» (Прокл) трепетных пальцев огромных «знающих» рук. (Ил. 31.) Обманы и разочарования не отменяли паталогической веры Конёнкова в утопию коммунистического рая, лишь побуждая пролонгировать путь к его достижению. Так и Самсон, меняясь на протяжении полувека, оставался неизменным в той части своего существа, что связана с предзнаменованием свершений неоконченной (нескончаемой) революции. Принимая морок Самсона как благодать тайного знания, Конёнков оставался верен словам апостольского напутствия: «...ревнуйте о дарах духовных, особенно же о том, чтобы пророчествовать» (1 Кор. 14:1).

существования в пользу братьев наших на Земле. Если же будем верны нашему Спасителю и Господу, будем там, где Он, как Он нам то обещал (Иоанн 14:2–4)» [25, с. 589]. Год предполагаемой кончины оказывается условно-символической датой, связанной с завершением земной миссии, как исполнил ее Самсон. И весьма соблазнительно связать его с первым годом после смерти Сталина.

64 К «теософским» скульптурам можно было бы присоединить эскиз «Самсон с мальчиком-поводырем» (1964. Гипс. 69 × 44 × 32. МММК — в каталоге 1978 года атрибутирован как «Самсон с маленькой мужской фигуркой». Эскиз к проекту памятника В. И. Ленину» [32, с. 325], кат. № 739). (Ил. 28.) Однако близость скульптурной композиции графическим версиям сюжета вне «космогонического» сопровождения — рисованных вихревых потоков, рушащихся колонн, светил и планет, сопроводительных текстов, прослеживается лишь на уровне иконографической схемы, тогда как теургический смысл образа переносится в область догадок и предположений.

65 Более трогательная и человечная, нежели программно-мифологическая скульптура «Лежащий ребенок (Самсон)» (1959, дерево, СГММЗ), — подтверждение теплого, личностного, почти родственного отношения скульптора к герою. (Ил. 29.)

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. В 2 т. Т. 2/ Портр. Ю. Анненкова. М.: Художественная литература, 1991.
2. Арденс Н. Н. Импрессионизм и модернизм: Обозрение новой поэзии: ее развитие, ее мотивы, ее адепты/Н. Апостолов. Киев: тип. Окр. штаба, 1908.
3. Балабанова А. И. Моя жизнь — борьба. Мемуары русской социалистки. 1897–1938/Пер. с англ. Л. А. Карповой. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007.
4. Белый А. Революция и культура. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917.
5. Белый А. Эмблематика смысла // Андрей Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 25–90.
6. Боброва С., Одноколенко О. Влюбленный Эйнштейн // Итоги. 2001. № 29/267. URL: <http://www.itogi.ru/archive/2001/29/105433.html> (дата обращения: 12.09.2017).
7. Боброва С. Л. Американский период творчества С. Т. Конёнкова. 1920-е годы // Павел Федотов: Феномен личности в контексте времени; Валентин Серов и русская культура XIX — начала XX века; Сергей Тимофеевич Конёнков: Скульптура XX века; Русский культурно-исторический музей в Праге. Творческое наследие русского зарубежья — часть отечественной культуры XX века. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2016. С. 329–346.
8. Боброва С. Л. С. Т. Конёнков. Графическая теософия // Делфис. 1996. № 7 (2). URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/stkonenkovgraficheskaya-teosofiya> (дата обращения: 07.03.2017).
9. Боброва С. Л. Эсхатологическая символика в графике С. Т. Конёнкова. 1940-е годы // Декоративное искусство. 2005. № 4. С. 33–36.
10. Борхес Х. Л. Письмена Бога/Сост., вст. ст. и прим. И. М. Петровского. М.: Республика, 1992.
11. Бычков Ю. А. С. Т. Конёнков. Жизнь и творчество. М.: Молодая гвардия, 1982.
12. Вайс Г., Каплан А. Шимшон — судья Израиля. Жизнь и миссия Шимшона, отраженные в двухтысячелетней истории еврейской мысли/Отв. редактор Ц. Вассерман, пер. Ф. Тугушевой. Иерусалим: Швут Ами, 1995.

13. Вечерние известия Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. 29 ноября.
14. Доддс Э. Р. Теургия // Доддс Э. Р. Греки и иррациональное/Пер. с англ., коммент. и указатель С. В. Пахомова; послесл. Ф. Х. Кессиди. СПб.: Алетейя, 2000. С. 407–454.
15. Жукоцкая З. Р. Культурфилософия русского символизма: теургия и откровение. Дис. ... д-ра филол. наук/МГУ. Москва, 2003.
16. Замятин Е. И. Сочинения/сост. Т. В. Громова, М. О. Чудакова, послесл. М. О. Чудакова, коммент. Е. В. Барабанова. М.: Книга, 1988.
17. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых Стихотворцев. С Французского переведен Академии Наук Переводчиком Иваном Акимовым. СПб., 1763.
18. Иосиф Флавий. Иудейские древности: В 2 т. Т. 1/Пер. с греч. Г. Г. Генкеля; подгот. текста, предисл. и примеч. Г. И. Довгяло, К. А. Ревяко, В. А. Федосика. Минск: Беларусь, 1994.
19. Кен Л. Н. «Самсон в оковах» Леонида Андреева: от замысла к тексту // Леонид Андреев. Материалы и исследования: Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 159–172.
20. Климов А. Вячеслав Иванов в Италии // Русская литература в эмиграции. Сборник статей/Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1972. С. 151–165.
21. Коммунист. 1959. № 7.
22. Конёнков С. Т. Воспоминания. Статьи. Письма. В двух книгах. Кн. 1. Мой век. М.: Изобразительное искусство, 1984.
23. Конёнков С. Т. Воспоминания. Статьи. Письма. В двух книгах. Кн. 2. М.: Изобразительное искусство, 1985.
24. Конёнков С. Т. Слово к молодым. М., 1958.
25. Кравецкий А. Г. «Социализм, предреченный в образе Самсона» // Вереница литер: К 60-летию В. М. Живова: Сб. ст./Отв. ред. А. М. Молдован. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 579–603.
26. Краткая еврейская энциклопедия, том 7, колонки 653–654. URL: <https://eleven.co.il/bible/heroes-and-characters/13681/> (дата обращения: 14.06.2017).
27. Луначарский А. В. Конёнков для цирка // Вестник театра. 1919. № 44. С. 6–7.

28. Медлер И. Г. Краткая астрономия/Соч. д-ра И. Медлера, проф. астрономии и директора обсерватории в Дерпте; Пер. с нем., под ред. А. Путяты. СПб.: Обществ. польза, 1862.

29. Нестеров М. В. Письма: Избранное/вступ. ст., сост., комм. А. А. Рукавой. Л.: Искусство, 1988.

30. Петров А. В. Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период. СПб.: Издательство РХГИ; Издательский дом СПбГУ, 2003.

31. Росселли К. Либеральный социализм = Socialismo liberale/Предисл. Б. Кракси; Trad. di Ljudmila Skalova. [Roma]: Mondo operaio, 1989.

32. Сергей Конёнков: Альбом. Каталог/Серия «Мастера нашего века»/спец. ред. Д. В. Сарабьянова; ст. В. Н. Петрова, И. Н. Банковской; авт.-сост. Е. В. Савелова, И. Н. Банковская. М., 1978.

33. Симов В. А. Фрагменты из воспоминаний // Нехорошев Ю. И. Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов. М.: Советский художник, 1984. С. 213–270.

34. Современная скульптура: Альбом. Текст составил Сергей Маковский. Издание товарищества «Мир». СПб., 1908. Вып. V (без пагинации).

35. Современник. Литературный журнал, издаваемый с 1847 года И. Панаевым и Н. Некрасовым, под ред. А. Никитенко. Т. I, № 2 (февраль). Отд. IV. СПб.: тип. Эдуарда Праца, 1847.

36. Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т./Общ. ред. и сост. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги; примеч. С. Л. Кравца и др. М.: Мысль, 1990. Т. 2.

37. Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе/ Вступ. ст., сост. и прим. А. Б. Муратова. СПб.: Худож. лит., Санкт-Петербург. отд-ние, 1994.

38. Страхорский С. В. Русская театральная утопия начала XX века. Автореф. дис. ... д-ра иск. Москва, 1993.

39. Фридман И. Н. Эстетика. Катартика. Теургия. «Теургический проект» в философии искусства Вл. Соловьева — Вяч. Иванова — А. Ф. Лосева // Начала: религиоз.-филос. журн. 1994. № 1: Абсолютный миф Алексея Лосева. Вып. 1/Ин-т философии РАН; Культ.-просвет. о-во «Лосевские беседы»; сост.: А. А. Тахо-Годи, Л. А. Гогтишвили, А. Т. Казарян. М.: Фонд «Роснь», 1994. С. 139–176.

40. Фрэзер Д. Д. Фольклор в Ветхом Завете: исследования в области сравнительной религии, легенд и права/Библиотека атеистической литературы. М.: Политиздат, 1989.

41. Bobrova S. L. Cosmic Visions: Graphic Works of the New York Years // Texts. Art and Literature Scientific and Analytical Journal. 2016. No. 4. Pp. 37–63.

42. Boyancé P. Theurgie et Telestique neoplatoniciennes // Revue de l'histoire des religions. 1955. Vol. 147. № 2. Pp. 189–209.

43. Isaacson W. Einstein: His Life and Universe. New York: Simon and Schuster, 2008.

44. La Sainte Bible selon la Vulgate. Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré. Tome 1. Éditeurs A. Mame et fils (Tours). MDCCCLXVI.

45. Sergei Konenkov: E le sue opere esposte nel Foyer del Teatro Quirino. Roma, 15–25 Dicembre MCMXXVIII (s. n. p).