



**СКУЛЬПТУРА В СИСТЕМЕ
ИСКУССТВ**

Манифестации материала в скульптуре Анны Голубкиной

Алла Вершинина

На рубеже XIX и XX веков скульпторы внимательно, как никогда ранее, относятся к практике формообразования, желая расширить возможности вида искусства. Подход Голубкиной к вопросу соотношения идеи и материала можно считать уникальным даже на фоне невиданного многообразия предлагаемых решений. Мастер придает огромное значение свободному владению всем арсеналом технических средств и методов скульптуры. Творчество, по словам Голубкиной, соединяет в себе процессы «понимания» и «открытия». Следовательно, высокие художественные достижения следуют за обретением суммы профессиональных навыков. В статье раскрываются некоторые аспекты самобытной методологии скульптора, связанной с манифестацией материала, – выявлением его качеств и возможностей.

Ключевые слова: скульптура, Голубкина, материал, идея, форма, метод, технология, техника, лепка, валяние, этюд, рельеф, камень, глина, гипс, камень, мрамор, бронза, дерево.

Рубеж XIX–XX веков был временем пластических экспериментов, значительно раздвинувших границы возможностей скульптуры. Ее видовая специфика всегда диктовала особое внимание к способам «опредмечивания» идеи. Теперь путь от идеи к форме осознанно воспринимается как дифференцированный процесс, поставленный в зависимость от самых широких категорий. Основные новации связаны с пластическим осмыслением качественных характеристик пространства-времени, которые подвергаются значительному пересмотру.

Мировоззренческие потрясения спровоцировали начало новой эпохи – «эпохи бездомности»¹. Чувство затерянности во Вселенной, знакомое и ранее, теперь обостряется и обрастает дополнительными значениями. Дискомфорт от переживания безгранично расширяющегося пространства усугубляется осознанием его полицентризма, насыщенности телами (точками, вещами, формами материи). В таком масштабе их сущность сводится к роли координат – равнозначных единиц измерения пространства в его протяженности. Движение между телами обязывает считать время необходимым условием единого, абсолютного континуума. Формы материи отзываются на подвижную бесконечность «расширением тел» (К.С. Петров-Водкин), включая время в систему собственных категорий. Понятие «абсолютный мир» в 1908 году формулирует Герман Минковский: «Отныне

пространство само по себе и время само по себе должны обратиться в фикции, и лишь некоторый вид соединения обоих должен еще сохранить самостоятельность»².

Теоретическое обоснование модели четырехмерной реальности Г. Минковского, с которым в России широкие читательские круги могли ознакомиться уже в 1911 году, увенчало напряженные искания эпохи. Ведь вопросы отношений пространства и времени стояли в ряду наиболее актуальных проблем в самых разных сферах уже достаточно долго. В эстетике они были поставлены в ряд важнейших составляющих принципа формы. Еще в 1906 году журнал «Золотое руно» публикует статью А. Белого, в которой он резюмирует: «Всякая форма искусства определяется: 1) формальными законами пространства и времени; 2) материалом, образующим ее»³.

К обоюдному интересу такое разделение помогало точнее и глубже оценить как степень взаимовлияния выделенных эстетических категорий, так и их собственные качества и возможности. Объединив в первом пункте пространство и время, Белый определил приоритетность и одновременно общность указанных критериев. Безусловно, проблема их взаимоотношений требует специального рассмотрения. В избранном аспекте важно отметить, что сам способ «мышления формой» в скульптуре этого времени – стереотомический (использую терминологию Б.Р. Виппера). То есть построение объема связано с развитием в пространственно-временной среде, с живописностью, с потенциальным движением масс изнутри наружу. Такой подход намечает различные возможности: либо потакать динамическим качествам материи (неопределенность, изменчивость), либо искать формы преодоления ее подвижности (стабильность, устойчивость). Исходя из такого рода собственных предпочтений, скульпторы выбирают и материал, и технологию, и метод. Установление материала в качестве второго по значимости необходимого компонента художественной формы позволило возвысить этот прежде вторичный вопрос до системообразующего критерия. Что имело особое значение для скульптуры с ее «вещной» природой. Попыты теоретизирования логично следовали творческому оживлению и дарили надежду на преодоление прежней слепоты публики к этому виду искусства.

Скульптура предложила новую редакцию извечного вопроса соотношения идеи и материи творчества. Одним из важнейших аспектов ее понимания стал принцип обнаружения и выявления самого материала, тесно связанный с проблемой преодоления натурализма формы. Подражательность натуралистической пластики дискриминировала свойства материала, принуждая его к постоянным имитациям, влияя и на сугубо технологические процессы. Искомая свобода идеи исключала подобный волюнтаризм. В конце XIX – начале XX века манифестация материала становится одним из способов высвобождения скульптуры из плена традиционализма и освоения изменившегося пространства-времени.

Стоит отметить, что единства в реализации новых задач скульптуры не было, да и быть не могло, поскольку сам принцип стилевого монизма оказался разрушен. Как и в отношении к «абсолютному пространству», реакции скульпторов на материал колебались в широком поле возможных решений: от полного подчинения формы изначальной данности материала до ограниченного использования его структурных или поверхностных качеств. В каждом отдельном произведении усматривается целый ряд факторов, где даже индивидуальные творческие позиции нельзя считать определяющей константой. Однако чем более самобытным был мастер, тем более глубинную общность имели его, даже на первый взгляд различные, решения. Фундаментальным здесь стоит считать само отношение к ремеслу скульптора, которому исследователи не всегда уделяют должное внимание. Между тем сумма практического опыта и представлений, составляющих технический базис творчества, в совокупности с другими сторонами процесса способна прояснить многие вопросы рождения образа. Тем более, если речь идет о таких фигурах, ставших символами целой эпохи в истории скульптуры, как А.С. Голубкина. В ее уникальном творческом методе, традиционно ценимом за психологическую глубину, секреты профессионального мастерства занимают особое место.

Голубкина была чувствительна к самым разным запросам и чаяниям культуры своего времени⁴, но эта «всеядность» соединялась с чрезвычайной цельностью и бескомпромиссностью натуры⁵, что сделало из нее маргинала, с трудом прокладывающего путь к признанию. Стоит отметить, что ее цельное, но многосложное творчество долго не находило поддержки и адекватной оценки. Для этого требовалось не единичное и случайное, но максимально широкое и последовательное знакомство с произведениями скульптора. Такой шанс представился с открытием первой персональной экспозиции работ Голубкиной зимой 1914–1915 годов⁶.

Выставка под девизом «В пользу раненых» прошла в стенах Музея изящных искусств имени императора Александра III. Названный журналом «Искры» «Праздником русской скульптуры»⁷, этот проект стал открытием таланта Голубкиной во всей его многогранности для широкой публики. Большинство рецензентов разделили мнение А.М. Эфроса, опубликованное в «Русских ведомостях»⁸, о том, что ее работы, выставленные в «обязывающей» обстановке музейных залов, с честью выдержали испытание «реакции на вечность». З.Д. Клобукова вспоминала, как «Анна Семёновна очень волновалась, что грандиозные залы музея с выставленными в них антиками убьют ее скульптуру <...> она двадцать раз переставляла одну и ту вещь, двигала каждую работу, искала свет, лучшее положение. <...> Когда выставка была открыта, то все увидели, что скульптура Анны Семеновны не только не потерялась в этом грандиозном зале, а, наоборот, покорила его своей силой»⁹.

Еще более смелым было решение скульптора представить на всеобщее обозрение произведения и в гипсе, и в твердых материалах. Новаторство

такого масштабного проекта несомненно – никто из ее коллег по цеху ранее не решался на подобный шаг, который, казалось бы, вел к развенчанию тайны искусства, открывая зрителю «кухню» творческого процесса. Традиционно к участию в экспозициях допускались только «законченные» произведения. И можно назвать рискованной инициативу Ф.Ф. Каменского, осмелившегося еще в 1870 году продемонстрировать наряду с мраморами свои небольшие терракоты «Юноша, пробующий пистолет накануне дуэли» и «Институтка на вакации»¹⁰. Их эскизный характер настолько диссонировал с популярными в те годы тонко проработанными статуэтками, что даже актуальная жанровая направленность не стала спасением от провала. Общее мнение резюмировал В.В. Стасов в обзорной статье для «Санкт-Петербургских ведомостей» в 1872 году (№ 306): они «так ничтожны и некрасивы, что их вовсе не следовало выставлять»¹¹.

Сама по себе терракота, в отличие от глины и гипса, все же считалась «достойным» материалом, давно включенным в арсенал классической скульптуры (например, пластика Танагры), нередким и у признанных русских мастеров ваяния (М.И. Козловского, И.П. Прокофьева, Б.И. Орловского, И.П. Мартоса). Фигуры Каменского отличались от них немногим: отсутствием детализации и живостью лепки. При этом его этюды нисколько не претендовали на самозначимость и тем более на приобщение зрителя к проблеме специфической выразительности разных материалов. Они были лишь заявкой на предполагаемый в будущем большой проект. Голубкина подходила к вопросу иначе. То, что было для академической скульптуры рутинной практикой и подготовительным этапом – лепка в глине, отливки гипсовых моделей, создание восковки, для нее являлось одним из возможных и вполне самостоятельных способов рождения образа. Более того, ратуя за свободу идеи, она всячески стремилась обезопасить ее от диктата предустановленных ограничений, будь то свойства материала, нормы стиля или требования «школы».

Голубкина искренне полагала: «навык – могила искусства; живописцы это давно знают, а мы еще нет»¹². Как следует из программной брошюры «Несколько слов о ремесле скульптора», досконально проштудированной всеми исследователями ее творчества, она относилась к профессиональным умениям весьма серьезно. Но именно как к необходимому условию подлинной правды творчества, настаивая: «...надо быть умелым и свободным, чтобы брать у природы целиком то, что у нее есть только в возможности»¹³. Ремесло и знаточество служат важнейшими инструментами для налаживания полноценной работы «прекрасных двигателей» – чувства и ума. Потому Голубкиной претит и «равнодушная правильность» (академическая нормативность), и «бойкое невежество» (анекдотическое оригинальничанье), равным образом препятствующие *пониманию* и *открытию*, которые для нее – суть творчества. Она выделяла умение видеть и, главное, *чувствовать* природу как единственно верный путь к правде искусства. Одним из заданных условий этого пути являлась необходимость