

Посвящаю эти записки своим ученицам и ученикам. Говорят, что художнику надо учиться всю жизнь. Это правда. Но учиться не пропорциям, конструкции и прочим вещам, которые относятся к искусству так же, как грамотность к писательству, а другому, настоящему искусству, где главное уже не изучение, а понимание и открытия, большие или малые, воплощенные в образы или нет, — это все равно, но художники их знают и знают им цену... Чтобы перейти к этому настоящему искусству, надо хорошо изучить его ремесленную часть, которая очень проста, целиком поддается знанию и вычислению и преодолевается вниманием, усвоением порядка работы, сдержанностью и дисциплиной. Часто бывает, что даровитые люди приходят в отчаяние от своих работ, ясно видят, что сделано совершенно не то, не знают, как и когда утерян смысл работы и как выбраться опять на дорогу. Иногда даже и преподаватель не сможет указать ее, потому что миллион ошибок зацепились друг за друга, так что не осталось и точки отправления для корректуры. Тут уже надо ставить вопрос не о том, что надо делать, а чего не надо делать, чтобы не попадать в такие невылазные топи.

Такая запутанность неминуемо должна произойти с тем, кто не разбирает, что чем достигается в скульптуре, кто простые арифметические решения старается взять чувством и, наоборот, то, что берется чувством, сушит старательным обдумыванием и расчетливым копированием. И чрез это такие прекрасные двигатели, как чувство и ум, бесплодно утомляются на не свойственной им работе.

Для твердой, определенной и сильной работы необходимо все подлежащее подсчету работать умом, сберегая свежесть чувства для той части работы, которая не поддается подсчету и которая есть самая ценная в искусстве.

Чувство всегда верно и всегда оно превосходно выполнит свою работу, если только не замучить его, заставляя тысячу раз на тысячу способов угадывать размер или строение, — то, что ум и знание решают ясно и определенно при небольшом внимании и сдержанности. При разумном распределении сил ошибкам не так много места. Надо все время строго следить за собой, чтобы ни в коем случае не делать того, чего не знаешь наверное, не метаться наобум, разыскивая одно, теряя другое, уничтожая в этой суматохе самое ценное, что дает художнику его дар. Надо быть сдержанным, осторожным и покойным, насколько возможно. Ремесло же скульптора, если к нему подойти просто и серьезно, с простой жизненной логикой, можно усвоить легко и быстро. И если выдержать себя некоторое время в строгой отчетности, что можно скоро окрепнуть в своих работах и сознательно и уверенно идти вперед.

Сообщить эту простую грамоту ремесла и порядок работы и есть задача моих записок. Постараюсь последовательно изложить, начиная с глины, все, что считаю нужным для начинающих. Для скульптуры употребляются три сорта глины: серо-зеленая, серо-желтая и серо-белая.

Первую я считаю самой худшей для скульптуры, потому что в ней трудно провидеть модель и свою работу, так как тот холодный зеленый цвет с телом ничего общего не имеет. И статую зеленую тоже неприятно видеть. Самое лучшее такой глины избегать: слишком в ней много условности, она отдаляет жизненность и красоту. Кроме неприятного цвета, у этой глины есть еще другой недостаток — это ее излишняя маслянистость и вязкость.

Серо-желтая глина, наоборот, бывает слишком суха, груба и песчана, хотя цвет ее близко подходит к цвету тела. Но она как-то вульгаризирует работу как своим слишком материальным цветом, так и грубостью консистенции.

Серо-белая, серебристая глина самая лучшая из всех как по своему благородному серебристому цвету, так и по изящной, тонкой и благородной консистенции. Недостатки желтой и зеленой глины у нее совершенно отсутствуют. В ней нет ни излишней жирности и вязкости зеленой, ни грубых частиц желтой; она тонка, изящна и послушна. Найти и оценить ее — большое приобретение для художника.

Есть еще красная глина, но ее недостатки те же, что и зеленой, только, пожалуй, еще сильнее. Может быть, есть глины, недостатки и достоинства которых комбинируются иначе, но в Москве, Ленинграде и Париже мне встречались глины именно этих свойств. Если вы имеете вкус к работе и вам не безразличен материал, то вы будете выбирать глину так же, как выбирают живописцы свои полотна.

Замачивая глину, не следует лить слишком много воды: глина будет слишком жидка и не скоро поспеет для работы, и у вас сразу начнется неприятный разлад с материалом. Кроме того, глина от излишка воды делается скучной и однообразной. Самое лучшее делать так: насыпать в ящик или кадку сухой глины и налить воды настолько, чтобы глина выступала островками. Дня через три глина готова для работы. При первой работе она еще не очень послушна, но зато дает очень интересные капризные образцы материала (следует оставить в ящике такой неприкосновенный уголок неработанной глины — на случай); потом она делается самым послушным материалом на свете, только надо держать ее как следует. Держать глину в ящике следует так, чтобы она не лежала ровно, а чтобы от того, что вы берете ее для работы, образовывались бы неравные массы и колодцы. Тогда вы будете иметь в своем распоряжении глину всякой твердости, от самой мягкой до самой твердой.

При настоящем углубленном отношении к работе ваша рука сама берет ту или иную глину в зависимости от той формы, над которой вы работаете.

Чтобы поддерживать в глине постоянную живую рабочую влажность, не надо ее поливать водой: вода слишком быстро протекает, едва увлажнив верхний слой, а на дне образует тину, тоже ненужную. Самое лучшее делать так: при работе, когда смываете с рук глину, образуется густая вода с кусочками глины; эту воду надо выплескивать на те места, которые начинают вянуть. Эта жидкая глина не уходит так легко вниз, как вода, и поддерживает верхний слой в желаемой мягкости, а нижний не размачивает

излишне. Делая так, вы имеете всегда всю живую гамму под рукой.

Глины должно иметь в три раза больше, чем нужно для предпринятой работы, чтобы было изобилие для выбора. Эту роскошь легко себе позволить.

К глине надо относиться с уважением: не пачкать ее, не бросать на пол, не допускать сора, а после формовки тщательно выбрать из нее все кусочки гипса. Если же их слишком много, то самое лучшее выбросить эту глину совсем, потому что эти кусочки гипса мешают при работе, появляясь в самых ответственных местах.

Кроме того, пестрая неряшливая глина — ненужно неприятная вещь. Живая рабочая глина-большая красота; относиться к ней небрежно — то же, что топтать цветы. Может быть, вы подумаете, что это мелочи. Может быть, скажут, что незачем придавать большое значение такому преходящему материалу, как глина, в которой не остается ни одна вещь. Может быть и так. Но бережное отношение к глине очень важно для изучения и получения уверенности в возможности достижений. По своей гибкости глина совершенно не дает вам препятствий, и если вы хоть раз овладеете формой и узнаете на опыте, что вы ее сможете взять, то вы уже не подчинитесь никакому материалу, будь то дерево, мрамор и пр.: вы будете подходить к нему со своими требованиями и добиваться той жизненности, которая вам нужна, и которую вы сумели взять в глине. Да ведь не всем и не всегда приходится делать монументальные вещи, а для тела и портрета глина безусловно имеет большое значение. Есть мелочи, которые досадно мешают, и есть мелочи, которые радуют, и незачем упускать в скульптуре все то хорошее, что можно взять в ней.

Работа скульптора начинается с каркаса. Прежде чем начать свою работу, скульптору нужно провидеть ее на станке, определить ее величину, тяжесть, движение и сообразно всему этому строить каркас, который должен быть так обдуман и предусмотрен, чтобы его уже как бы не существовало при работе: ни гнуться, ни колебаться, ни выступать он не должен. Пока не сделаете каркаса как следует -это надо взять за правило, — лучше не начинать работы, потому что неустроенный каркас прямо противодействует работе. Сизифов груд был лучше, потому что там камни валились в одну сторону, здесь часто видишь что-то кошмарное: работающий хватает колеблющееся место, тискает его, стараясь укрепить глиной, другая часть валится, пятая от всех этих поправок испорчена, седьмая поправлена в другом размере, все смещено и ускользает и из рук и из сознания... Так нельзя. И что всего удивительнее, так это то, что таким образом работают годы и не догадываются, что недопустимо давать власть над работой слепому материалу. Про Сарру Бернар раз газеты с восторгом оповестили, что она, чтобы поддержать свою работу, засунула в нее ножницы и там еще что-то... Скульптору слушать такие вещи прямо неприлично. Я потому говорю здесь про этот случай с Саррой Бернар, что очень часто приходится выслушивать подобные рассказы от начинающих, в особенности от их почитателей, как доказательство горячности и оригинальности художника. А на самом деле эта анекдотическая оригинальность означает простое незнание и неумение и указывает на то, что ни те, ни другие понятия не имеют о том, что такое работа.

У начинающих, да и не только начинающих, а даже и у работавших по несколько лет, но не взявших ремесла как следует в свои руки, каркас является каким-то живым врагом, который противодействует им. Они жалуются на него: вышел, не держит, качается и т. д., как будто не сам работающий все это устроил. Не жаловаться, а стыдиться этого надо. А некоторые так покоряются, что, бывает, одной рукой человек держится за свою работу, чтобы она не качалась, а другой — уныло работает. И много таких горе-скульпторов. И на такую бесцельную, бессмысленную, сбивающую с толку борьбу с каким-то куском железа уходят дни, недели, годы, когда так просто раз навсегда покончить с этой унижительной неурядицей и делать каркас прочно и обдуманно.

И вот одно препятствие будет преодолено, и работа сразу делается устойчивей и в прямом и в переносном смысле.

Кроме прочности, каркас надо делать так, чтобы он не выступал из глины. Ведь вы делаете живое тело: терпимо ли, чтобы из него отовсюду вылезали палки, гвозди, проволочки и пр.? Это все мешает цельности впечатления и приучает к условности в работе, приучает мириться и с другими недостатками («все равно — не то»).

Вы к своей работе должны относиться, как к живой натуре, и терпеть в ней колья и гвозди недопустимо (ведь это же живое!). Конечно, иногда почему-нибудь нельзя скрыть ту или иную часть каркаса, но тогда вы сознательно допускаете ее выход, и именно в том месте, которое вы определите для этого как менее важное. Это большая разница с тем, когда каркас выходит там, где хочет и как хочет. Часто видим, что каркас лезет одновременно из головы, из груди, из спины, из ног... И со всем этим человек сражается, как во сне. Зачем это нужно? Надо господствовать над работой, а не быть ее рабом.

Иногда человек даже станка себе не устроит как следует: или он низок, и работающий приседает на все лады, или так высок, что скульптор громоздится на что-то, тянется, едва доставая рукой. Это непозволительно. Ни в каком ремесле вы не найдете хорошего мастера с плохими инструментами, и стоит только» взглянуть на приспособления работающего, чтобы определить, чего он стоит сам как работник. Надо все устроить для работы так, чтобы только радоваться.

Когда вы приготовите каркас и глину, вы должны себя приготовить для работы. Необдуманно никогда не следует приступать к работе, и поэтому в первый день лучше не работать, а постараться обдумать как следует модель: почувствовать ее движение, характер, красоту, открыть ее достоинства, а недостатки примирить в характере. Одним словом — усвоить натуре и получить * к ней горячий интерес. Если вы не можете найти ничего интересного в натуре, то не стоит и работать. Это будет не работа, а вялое упражнение, которое, не освещаясь живым интересом, только утомляет и гасит художника. Лучше ждать другой модели, тогда вы почувствуете всю тяжесть такой безработицы и, чтобы не случилось этого, опять будете стараться глубже понять, рассмотреть и обдумать стоящее перед вами существо.

Если смотреть с желанием понять, то интересное и в природе всегда найдется и часто совершенно неожиданное и указующее. Мне скажут, что способность видеть врожденна и не от нас зависит. Но я наверное знаю, что способность видеть может развиваться до большого проникновения. Многого мы не видим только потому, что не требуем от себя этой способности, не заставляем себя рассматривать и понимать, пожалуй, вернее сказать, не знаем, что можем видеть.

Усвоив природу, вы должны сознательно определить и держать размер вашей работы в задуманной величине и не допускать, чтобы она разрасталась по своей воле. Обдумав и решив все это, вы приступаете уже не бессознательно, а с какими-то серьезными решениями, и ваше господство над работой усилилось, хотя вы еще и не дотронулись до нее.

На следующий день, а, если успеете, то и в тот же день — все равно, надо только помнить, что торопиться невыгодно, — итак, на следующий день вы проверите ваше вчерашнее впечатление и с большей уверенностью приступите к работе. С расчетом и осторожностью вы начинаете обкладывать ваш каркас глиной и делаете это так, чтобы каркас нигде не вышел и не напомнил вам о себе во все продолжение работы. Плотнo надо обкладывать только около каркаса, укрепляя крестиками, чтобы не отваливалось. Легкая обкладка дает возможность тонкие и изящные места брать нажимом, чего при плотно убитой глине никогда не удастся, так как, нажимая на одно место, рука выпирает глину в другое, и выскочившая неожиданно глина может спутать ваш план. Засушенные места лучше срезать, и переделать свежей глиной. Впрочем, можно работать и плотной глиной, и сухой, и какой хотите. Никогда не надо идти против своего вкуса; главное — усвоение и передача формы и сущности.

Накладывая глину, надо как можно шире взять движение. Движение основательнее всего постигается, если вы сами возьмете позу модели и постараетесь понять и почувствовать ее в себе, тогда вы отчетливо почувствуете, какие кости и мускулы и как образуют данную позу, и потом, смотря на природу, дадите своей работе возможно широкое, полное и свободное движение. Сделать движение слишком сильным нет опасности, потому что работы в смысле передачи движения всегда страдают от недостатка и неполноты его, а не наоборот.

И вот если вы в день наложите (сообразно движению, конечно) глину и возьмете две-три пропорции, то вы сделали очень, очень много. Ваш день не пропал даром, как у того, кто сделал почти всю фигуру. Он не только ничего не приобрел, но очень много потерял, растратил свежесть впечатления от природы, наделал из ошибок путаницу и будет бессознательно разыскивать те же самые пропорции и отношения, которые должен был установить сначала и в этих поисках будет уничтожать самое дорогое-живое впечатление.

Когда вы устанавливаете пропорции, то не отмечайте их чертой или небрежным прикосновением, а, решив их настолько серьезно, что вы ручаетесь за них, отметьте их по-настоящему, по-живому: это вот именно колено, стоящее так, или вот это — плечо в

таком-то повороте. Даже не нужно особенного старания, рука сама делает это, только не надо нарочно заставлять ее делать плохо и на время. Я не говорю, что надо сразу выделывать плечо или что другое. Совсем не надо. Да и ничего никогда не надо выделывать. Надо только, чтобы каждое прикосновение к глине было настоящим, серьезным, правдивым, и работа сама делается. Не надо только безответственно рвать, царапать, мять и хватать. Ведь никогда в жизни ничего не делается для того, чтобы переделывать. Подойдите и к скульптуре с этой простой жизненной логикой, и вы увидите, что задача упрощается, и работа из-под вашей власти не выйдет.

Дальше: пропорции должны быть твердо установлены в самом начале работы и установлены так, чтобы потом оставалось только беречь их и не сбивать. Не решив основательно пропорций, нельзя шагу сделать дальше, потому что если вы их решите небрежно, то, значит, заведомо будете напрасно тратить восприимчивость, силу и утомлять внимание. Научиться брать точные и верные пропорции нужно, во-первых, для этюдов, которые вы делаете, они уже не будут «делаться» и приводить вас в недоумение, а вы их будете делать сами твердо и сознательно; во-вторых, вы развиваете глазомер и привычку быстро схватывать существенное и разбираться в работе. А главное, изучив пропорции, вы выходите из-под их власти и получаете свободу брать их в духе своей задачи, что совершенно необходимо, как только кончаются школьные этюды и начинается самостоятельная работа (кто достаточно силен и понимает это, тот может и школьные этюды работать так, но обыкновенно это приходит позднее).

Комбинации пропорций еще мало разработаны. То же лицо, с таким же сходством, в зависимости от пропорции, делается крупным или ничтожным, а фигура маленькой или большой, до обмана зрения. Обратите внимание на пропорции подростков, людей и животных. Сравните «Давида» Микельанджело и детей «Лао-коона».

Как на гениальную свободу пропорций и отношений я укажу на «Венеру Милосскую», «Гребницу Медичи» Микельанджело, «Граждан Кале» Родена. Говорить о них не буду, я только указываю на них, а там пусть каждый сам посмотрит и поймет эту великую музыку. Конечно, это великие произведения, и нам они далекий пример, но и нам, простым художникам, необходимо приобрести смелость и свободу самим брать нужные нам пропорции, потому что никогда нельзя найти модель, которая бы вполне соответствовала вашей мысли. Даже одна и та же модель не будет тою же в разное время и в разных настроениях, и надо быть умелым и свободным, чтобы брать у природы целиком то, что у нее есть только в возможности. Вы, наверное, видели великолепные фигуры талантливых ораторов и лекторов. В другой обстановке и в другом настроении вы их не узнаете, глазам не поверите, те ли это люди.

Ясно, что, работая такого человека, вы должны найти другие пропорции и отношения. Это пропорции его духа, и вы их найдете у него же. Для этого необходимо твердое знание, которое дает вам смелость не подчиниться правильности неверных по сущности духа пропорций и отношений. Этого никогда не сможет сделать тот, кто их не изучил. Даже желая их нарушить, он будет к ним привязан и никогда не нарушит их

в духе работы. Отсюда и все работы не крепких в смысле школы скульпторов, желающих проявить свободу в работе, так бессильны и вялы.

Если кто хочет совершенно выйти из-под власти пропорций, изучив их, то может это сделать, проработав месяц-другой так: набросать этюд, дать движение, наметить на глаз пропорции и потом проверить, измерив циркулем, и сломать; затем дать натуре другую позу, снова наметить, смерить и опять начать новую работу. Проработав таким образом месяц или два, вы научитесь сразу брать движение и пропорции верно и уже можете думать об их высшей правильности.

Кстати: никогда не следует работать по циркулю, им можно только проверять то, что все равно подлежит сломке, иначе ослабляется самостоятельность, осторожность и решительность.

Теперь надо немного сказать о технике.

Техники, кроме своей собственной у каждого, по-настоящему, не должно быть. Так как руки, глаз, чувства, мысли у каждого свои, не похожие ни на кого другого, то и техника не может не быть индивидуальной, если не вмешать в нее постороннего, обезличивающего. Пример такой чистой непосредственной техники являют работы детей. Они передают материал и форму так, как это могут делать только очень большие мастера. Например, они делали гуся: массивный зоб, широкие планы живота, пушистые лодыжки, сухие перья крыльев взяты в совершенстве, передан даже цвет. Такую великолепную технику можно объяснить только неразрывностью чувства, мысли и руки. И она встречается или на вершинах незнания, или на вершинах знания. В первом еще нет сомнения в правильности, во втором — уже нет его. А вся середина тонет в сомнениях и ошибках.

Бессознательная непосредственность незнания долго удержаться не может. Даже дети очень скоро начинают видеть свои ошибки, и на том их непосредственность кончается. Кстати надо сказать, что дети совершенно не знают, что они делают, не знают, что плохо, что хорошо; если у них вовремя не взять работу, от нее ничего не останется. И ошибки при всей великолепной технике у них бывают такие, что гусь оказывался на четырех лапах, а кот, если он менял позу, расплывался в лепешку.

Самоучки тоже теряют в школе в смысле искренности и непосредственности и жалуются на школу, что она в них убила это. Отчасти это правда; до школы что-то было своеобразное в их работах, а потом они становятся бесцветными и шаблонными. На этом основании некоторые даже отрицают школу. Но это неверно, потому что все равно у самоучек в конце концов вырабатывается свой шаблон и, по правде сказать, очень противный. Осторожная скромность незнания превращается в бойкость невежества, да еще при таком расцвете самодовольства, что моста к настоящему искусству и быть не может.

Видите, что назад к бессознательности и непосредственности дороги нет, и мы волей-

неволей окажемся в этой печальной середине, полной ошибок и сомнений, из которой надо освободить себя и окрепнуть, хотя бы настолько, чтобы сказать: я это считаю правдой, я так хочу.

Большим или маленьким будет художник — никакая техника ничего ему не прибавит и не убавит — это все равно. Важно только отношение художника к работе, к искусству. Здесь он отражается в работе весь, до малейшей отдаленной мысли, и всякая нарочитость, ложь и погоня за успехом в той же мере являют себя провалом в его работе, в какой они применены. И наоборот, конечно. Выявление идеи сущности посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирования деталей реальной повседневности, конечно, не есть ложь, а высший реализм. Искусство приемлет даже смешение разноприродных форм. Не об этом здесь речь. Вы потом сами увидите все это.

Продолжаю о технике. Отчасти тот же процесс потери цельности и непосредственности происходит и со скульпторами.

Все знают, что вначале, то есть когда работают непосредственно чувством, работы своеобразнее, интереснее, жизненнее. Ошибки еще не так заметны, но совсем их не заметить человек не может, потому что в работе начинаются противоречия, которые требуют примирения. Эти ошибки человек начинает сейчас же заменять другими. Конечно, заменять другими, иначе как же бы это случилось, что человек работает, например, голову месяц, а иногда и три, и больше, тогда как если бы каждое его прикосновение к глине было верно, то достаточно было бы десяти-пятнадцати минут, чтобы прикоснуться ко всякому месту на работе. Глина как материал препятствий не представляет, — куда же употребил художник месяц или больше? Вот сюда-то, в эти тысячи ненужных прикосновений, и уходит и жизненная техника, и чувство. Чем этих неосмысленных прикосновений меньше, тем работа лучше, и первое условие для этого — никогда не дотрагиваться до глины, не почувствовав и не решив, что и как надо сделать. Если надо снять, то надо дать себе полный отчет, что и как надо снять, а, снимая, надо быть так же осторожным, как если бы под этим лишним слоем находилось живое тело, которое нельзя повредить. Если надо прибавить, то почувствуйте, какой величины и плотности надо взять кусок глины, и осторожно положите его, восстанавливая форму.

Даже не надо особенно заботиться брать глину точно; нам присуще чувство величины и тяжести, и рука сама это делает. Не надо преувеличивать значения этой осторожности, надо только просто быть внимательным — не рвать и не хватать, безответственно убавляя, и не мазать сто раз по одному и тому же месту, увеличивая форму. Даже если вы ошибетесь, — лучше раз ошибиться, чем сто (какое сто — миллион раз, наверное); я говорю не о том, чтобы вы делали сразу, а о том, чтобы каждое ваше прикосновение было ответственным.

Не стараясь решить сразу верно, вы заранее соглашаетесь на эти тысячи ошибок. Зачем это? Если вы сразу положите много или мало, то, по крайней мере, видите, что

взято неверно, размазывая же сто раз по одному и тому же месту, когда и где вы остановитесь? Вот в этом-то месте и скрывается унылая нерешенность работ и заводится их монотонная утомленность, которая все обесцвечивает и обесценивает.

Надо просто подходить к работе, с простой жизненной логикой. Ни столяр, ни слесарь, ни портной не режут материал, не подумав, и никто ничего не делает для того, чтобы сейчас же переделать. И ни один даже самый маленький ученик не станет слагать или вычитать, не сообразив, зачем и сколько ему надо вычесть, сложить. Да и сами мы в жизни никогда ни в чем не поступаем так странно, как в скульптуре. Например, если надо куда идти, ведь мы всегда сообразим кратчайший путь. Если обратиться к скульптурной работе большинства, то получается впечатление, как будто мы, желая куда-нибудь добраться, бросаемся в первый попавшийся переулок; если он не приводит к цели, — то в другой, в десятый, в тридцатый и т. д. Такая пене-лопская техника, когда работающий миллион раз снимает и накладывает глину, возможна там, где нет настоящей каменной скульптуры. Кроме глины, которая все терпит (все-таки и глина замучивается), ни в одном материале нельзя работать без расчета. Если бы так работать по мрамору, то от него только бы пыль осталась. И надо думать, что там, где работают мрамор, расчет держат как следует. То же самое и с деревом. Логика одна для всего.

Из всего предыдущего, надеюсь, не заключат, что работать надо быстро. Напротив, очень скоро работает тот, кто не думает. Обыкновенно у него в один сеанс все готово, а потом начинаются бесконечные переделки. Совсем неважно, как идет работа, — скоро или медленно. Важно только — все время держать себя в курсе дела и не давать места ни одному не почувствованному и не осмысленному прикосновению. Большая часть начинающих, да и не одних начинающих, работает, почти не отрывая рук от глины. Разве это правильно? Как может человек сделать что-нибудь основательно, если он все время бессознательно мнет свою работу? Чтобы решить что-нибудь, надо рассмотреть, сравнить, обдумать, и не только нельзя работать, не отрывая рук, а даже необходимо отойти от работы; и только когда вы ясно увидите и вам несомненно захочется вот именно эту часть исправить так, а не иначе, тогда только следует работать руками.

Решая одну часть, следует соображаться с общим и с другими частями. В большинстве случаев начинающие работают так: делают одну сторону, модель поворачивают и преспокойно начинают работать другую, без связи с остальным, как будто кусок, который человек работает, один и есть у него в задании. И чем дальше идет такая работа, тем разлад сработанных врозь частей становится больше. Работающий пытается их примирить. Тут выступают новые и новые части со своими требованиями. Плана нет, верной точки опоры нет; как корректировать работу? Работающий уже ничего не знает и не чувствует ясно; ему только кажется. Никогда не надо опускать себя в это «кажется». Всегда надо знать и чувствовать, что надо сделать, или ждать, когда это чувство появится, иначе вы будете равнодушно вязать чулок, который будете называть скульптурой.

Хотя и при безотчетном способе работы все-таки в конце концов является навык. Но навык — могила искусства; живописцы это давно знают, а мы еще нет.

К технике надо отнести также и умение находить и беречь хорошее в своей работе. Это так же важно, как и умение видеть свои ошибки. Может быть, это хорошее и не так уж хорошо, но для данного времени оно лучшее, и это надо беречь как ступеньку для дальнейшего движения. И не надо стыдиться того, что любишь и ценишь хорошо взятые места в своей работе. Это развивает вкус и выясняет присущую вам как художнику технику. Если же вы одинаково будете относиться ко всему, что вами делается, то не на что будет опереться; одна равнодушная правильность не даст хорошего движения вперед. Бояться же останавливающего самодовольства нечего, потому что то, что хорошо сейчас, через месяц может никуда не годиться. Значит, вы переросли это. Мне кажется, что безразличная сухая правильность скорее может привести к ограниченному самодовольству. Ведь, если вы радуетесь своему хорошему, вам еще хуже покажется плохое, в котором недостатка никогда не бывает. Только надо помнить, что это плохое надо терпеть до тех пор, пока вы ясно не поймете, чем и как заменить его. Оно же вам и покажет, что нужно сделать.

Может быть, тут уместно сказать о зрении скульптора. Оно состоит в том, что человек *en face* определяет глубину впадин и вышину выпуклостей и, почти не справляясь с профилем, глазом прощупывает формы. Такой взгляд сознательно должен развить себе каждый скульптор. Привычка к рисунку и картинам делает то, что начинающие долго сбиваются на работу на плоскости. Рано или поздно глаз все-таки привыкает мерить глубину и выпуклость и разбираться в игре поверхностей; но это, если не обратить внимания, будет очень не скоро и тупо. При работе фигуры этот недостаток еще не так бросается в глаза, как при работе головы, когда он дает себя знать плоскими деревянными планами. Иногда годы так продолжается. Надо осознать и углубить в себе это чувство поверхности.

Теперь относительно инструментов: самый лучший инструмент при работе по глине — рука. Только не надо работать какой-нибудь одной частью руки, а надо извлечь из нее все инструменты, их очень много всяких там заключается. Можно иметь две-три стеки для поправки недобранной формы или для неживого материала — вроде одежды — и этого довольно.

Старый глубоко чтимый профессор Сергей Иванович Иванов говорил: «Почувствуйте это место». Лучшие художники Франции знают и ценят это чувство. Великий художник Роден требовал чувства материала. Статуи греков и римлян полны этого чувства. Вы не найдете ни одной хорошей статуи без этого чувства живой одухотворенной материи, и чем этого чувства меньше, тем произведение хуже. Это так очевидно, что вы можете строить теории, рассуждать, доказывать без конца и все-таки от этой простой правды не уйдете.

Все эти ценности чувства нельзя сбересть, не относясь бережно к своей работе. Приходят к пониманию этого не скоро, а некоторые и никогда не приходят. Конечно,

можете работать всем, чем хотите, не надо только механизировать работу. Надо вдумчиво, осторожно открывать в глине жизнь: если вы это найдете в глине, то найдете и в любом материале.

К технике можно отнести и настроение мастерской. Во Франции в мастерских во время работы торжественно тихо. И если вы по-настоящему углубитесь в работу, то вы оцените значение этой тишины. Там, где работают сосредоточенно и серьезно, ничто нарушать настроения не должно. Стук, разговоры, своеволие моделей, приход посторонних посетителей и т. д. абсолютно не допустимы. Если вам хочется работать, но вы не знаете определенно, что и как надо сделать, то лучше удержаться от работы, пока не станет совершенно ясно, что надо сделать. Иначе неосознанное прикосновение спутает работу, и труднее будет разобраться. Вообще чем меньше работать руками, тем лучше. Если вы чувствуете вялость и хорошего желания работать нет, то идите и посмотрите работы товарищей и внимательно их разберите. Мы очень многому учимся у товарищей и на их достоинствах, и на ошибках. Обдумывая работы товарищей, вы увеличиваете свой опыт и как будто сразу ведете несколько этюдов вместо своего одного. Это очень развивает. При совершенном нежелании ни думать, ни работать самое лучшее уйти домой, потому что это уже переутомление, которое увеличивать нет надобности. Желая пересилить переутомление, вы его поддерживаете, и оно может надолго овладеть вами и еще усилиться тем, что работы при таком состоянии удручающи. Как раз в такое время люди впадают в отчаяние. Да такое настроение и для товарищей вредно.

В особенности вредит настроению мастерской торопливое деловитое забегание «на минутку». Самое лучшее от этого удерживаться. Надо всем беречь рабочее настроение товарищества. За пропорциями следует изучение конструкции, недостаток которой сказывается в общем разладе устройства фигуры: мускулы передаются бессмысленными буграми и не на месте, кости вывихнуты или переломаны. Работающий все это как-нибудь улаживает по виду, не понимая, что делает, и такая работа как этюд совершенно бесполезна: работающий ничего не узнал и ничего не сказал твердо и уверенно.

Чтобы стать на твердую почву знания конструкции, необходимо опереться на анатомию, на что художники не очень охотно решаются. И это потому, что в изучении искусства мы подходим ко всякой данной натуре исключительно со стороны формы, жизни, материала, а анатомия нам представляет натуру в таком виде, в каком мы ее принять не можем. Рисунки и книги по анатомии остаются в памяти простым балластом, их не свяжешь с натурой, да и не нужно этого. Гипсовые анатомические этюды тоже ничего не дают; это грубые куски на исковерканной позе, что имеют они общего с натурой? А если работать ребенка или женщину, то и вовсе ничего похожего не найдешь.

Работать на трупах не всякий может. Сложно, трудно, и все-таки эти страшные, вялые мускулы чужды тому живому прекрасному человеческому телу, которое дышит, движется и постоянно меняется. Все это трудно связать с тем, что мы привыкли искать

при изучении человеческого тела по натуре. Но есть один способ усвоения нужных нам анатомических знаний, при котором они не задевают нашего эстетического чувства, даже наоборот. Это — подойти к анатомии только со стороны механизма и движения, отбросив все остальное, и тогда все это, казавшееся мертвым и ненужным, начинает оживать перед вами со всей великой мудростью и красотой устройства человеческого тела.

Чтобы понять какую-нибудь машину, ее мало срисовать и скопировать, ее надо разобрать и собрать, поняв каждую часть, потому что там нет ни винта, ни выемки без специального назначения. Если вы так же подойдете к устройству человеческого тела, то увидите такую изумительную мудрость и красоту его устройства, что только пожалеете, что не знали этого раньше. С этой стороны анатомия прямо захватывает, а чтобы все это увидеть, надо самому сделать анатомический этюд. Работа с книгами, рисунками и прочим разбирает человека, а этюд собирает, и когда вы станете работать этот этюд, то вы увидите воочию, будете, так сказать, осязать все это великолепие мудрости, где бугорок на какой-нибудь кости устроен с самым изумительным изящным лаконизмом, для того чтобы от него начался мускул, имеющий свое определенное назначение, а на другой кости имеется специально устроенное место, чтобы принять этот мускул соответственным образом. Все это так красиво, изящно, целесообразно, что вы уже не заучиваете, а удивляетесь и радуетесь. Например: рессорное устройство ступни, блок руки, чутко подвижная система шеи, массивные колонны спинных мускулов, тонкие и широкие мышцы живота, плавно прикрепляющиеся к чаше тазовой кости, которая проблескивает под кожей, или голень и ее стройные кости с базой внизу и капителью наверху... Все так изящно, красиво, щедро. Сами увидите.

И вот если вы это сработаете, то уже никогда не забудете, и всякое нарушение конструкции будет для вас уже не логично. Это не будет взято низко или высоко, а вы увидите, что это разорван мускул или сломана кость, которые должны быть на известном месте и исполнять свое назначение.

Для того чтобы таким образом изучить строение человеческого тела, надо поступить так: взять воск или пластилин (лучше воск) двух цветов и из воска одного цвета, читая анатомию и рассматривая тщательно рисунки (если можно, то лучше кости, но можно и по рисункам), вылепить небольшой, около полуаршина величины, скелет, даже «и не особенно тщательно, только внимательно выполняя сочленения и места прикрепления мускулов. Потом вы берете воск другого цвета и покрываете этот остов сначала мускулами третьего слоя, которые хотя и редко бывают видны, но в образовании формы и движения участвуют. Потом покрывайте вторым слоем, все время прикрепляя мускулы после тщательных справок в книге и рисунках, и, наконец, последним. Странно, работая так и вовсе не думая о художественной стороне дела, а стараясь выполнить только, так сказать, механику устройства, в результате вы получаете очень сильный и красивый этюд. Это указывает на роль знания в искусстве.

Многие трусят быть несовременными, изучая анатомию и, как они выражаются, «разделявая мускулы». Но, во-первых, их разделявает только тот, кто их хорошо не

знает, а, во-вторых, трусость всегда трусость, перед старыми ли традициями или перед новыми требованиями. Такой человек будет вечно гоним страхами. Настоящий художник должен быть свободен: хочет разделяет, хочет не разделяет, это его полная воля. А не уметь да еще трусить — это невесело.

Впрочем, все и страхи-то от незнания. Если человек резко обрисовывает мускулы и кости, то можно наверное сказать, что он не знает анатомии как следует. Иначе он знал бы, что мускулы плавно переходят в сухожилия и что кости не могут вылезать так грубо, а ввязаны в систему и скрыты связками и мускулами. Повторяю, из анатомии надо нам взять только устройство, оставляя в стороне все остальное, и тогда в натуре вы увидите уже не анатомию, а собственную конструкцию природы. Когда мы учились, профессора говорили: выучите анатомию и забудьте ее. Это значит — знайте анатомию так, чтобы она сказывалась только уверенностью и свободой в работе, анатомии же самой чтобы и в помине не было. Вообще анатомия вспоминается как раз там, где нет ее знания.

Итак, работать конструктивно — значит работать так, чтобы все было устойчиво, связано, крепко, на месте — вот вся задача конструкции. Кстати, если будете делать анатомический этюд, то лучше делать с движением, тогда лучше поймете и больше увидите.

Отношения. Под этим названием требуется от работы соблюдение соотношения и соответствия частей и целого. Это понятие очень близко подходит к пропорциям и часто смешивается с ними. Во Франции же это понятие определяется словом *valeurs* — стоимость и включает в себя, кроме соответствия, требование характера, ценности и жизненной тяжести частей и целого. Руки и ноги обыкновенно работают только как придатки, а это требование вызывает их к самостоятельной жизни в связи с целым. Без соблюдения этого условия работа будет недосказанной, а иногда именно конечности больше всего и характеризуют фигуру. Выше идут более глубокие понятия и комбинации в этом смысле, но уже то дело художника, а не учебная часть. Школьные же требования заключаются в возможно полном соответствии меры тяжести и характера частей в связи с целым.

О движении. В части записок о каркасе и пропорциях упоминалось о движении, но там говорилось о его, так сказать, формальной стороне: идет, сидит, повернулся, безотносительно к способу проявления. Теперь же приходится говорить о движении в самой его сущности.

Часто из десяти-пятнадцати стоящих в мастерской этюдов ни один не стоит, хотя сделаны они совершенно правильно, но нет в них устоя настоящего, тяготеющего к земле и всю тяжестью опирающегося на нее. Еще раз напоминаю: чтобы хорошо понять движение стоящего человека, надо как можно отчетливее почувствовать это движение в себе, привести свои кости в полнейшее равновесие, чтобы мускульной силы в данной позе затрачивалось как можно меньше, надо отделить по чувству мышцы, поддерживающие движение, и распустить в состояние полнейшего покоя те,

которые в движении не участвуют, и основательно почувствовать в себе, в модели и в работе эту четырех-пятипудовую тяжесть, плотно давящую на землю. Если вы это поймете, то этюд стоять будет.

Еще вдумчивее надо отнестись к движению лежащей фигуры и почувствовать сильнее тяжесть отдавшихся покою мускулов, иначе фигура никогда лежать не будет, а будет иметь такой вид, как будто вы ее работали стоячую, а потом положили.

Независимо от позы вы отличите больного, отдыхающего и спящего человека. Из этого видно, что мускулы, бессильные, усталые, ленивые, имеют различную ситуацию и потому дают различную форму одному и тому же движению. Эту разницу движения больного, спящего, ленивого и усталого человека видят и знают все люди. Тут не надо даже какой-нибудь особенно тонкой наблюдательности, а обыкновенную, общечеловеческую, житейскую, до которой надо возвысить свою. Даже лучше сказать — не возвысить, а привлечь к работе как самую драгоценную. Движение, подобно конструкции, должно быть почувствовано внутри: ассирийцы и египтяне передали стремительное движение при неподвижной одежде. А головы, отбитые от статуй греков, сохраняют движение целого. И вот, чтобы хоть сколько-нибудь взять это внутреннее движение, надо хотеть его сделать, — не повторять движение модели, а именно хотеть, чувствовать, искать, почтительно-зорко наблюдая жизнь. И чем вы глубже зачерпнете, тем больше увидите чудес.

Еще одно требование должен предъявлять к себе учащийся; это требование — брать модель в характере: брать ее массивность, гибкость, силу и т. д. Кроме этих главных признаков, надо научиться угадывать в модели ее индивидуальный характер — стиль. Редко встречаются модели разноречивые, так сказать; по большей части тело очень цельно, так же выразительно, как лицо, и связано с ним в характере. Брать натуру в характере -обязательное школьное требование, и не думайте взять характер простым копированием: тут надо понять сущность модели. Уменье различить и брать характер сделает вас более знающим, опытным, расширит ваш кругозор и послужит для дальнейших работ вне школы; тогда вы сможете каждую задуманную вами вещь сделать в том стиле, в каком вам захочется. Не в стиле той или иной эпохи, а в том именно, какой вам нужен. Не думайте, что это требование очень сложно. Вы только задумайте, и тотчас же увидите в работе какой-то плюс и что она уже принимает другой характер, более достоверный.

Общее. Эту часть следовало бы поместить в начале, но так как мало сделать общее только в начале, а надо сохранить его и провести через всю работу от начала до конца, то все равно, прочитав, вы отнесете это ко всем моментам работы.

Понятие общее включает в себе очень многое для художника, а для школьной работы оно ставит требование: понимать и работать натуру как один кусок, неразрывно связанный, — монолит. Над чем бы вы ни работали, вы не должны выпускать из виду общего и все сводить к нему. Далее надо рассмотреть грани этого общего, его планы или плоскости, как говорят иначе, сначала главные, а потом второстепенные. Если

прямо работать плоскостями, то работа выйдет условной, схематической: надо, чтобы они были только внутри, как подоснова.

Разберите, например, лицо. Вы увидите, что все оно заключается в четырнадцати главных планах: один — середина лба с лобными буграми, два плана от лобных бугров к височным костям, два — от грани височных к скуловым, два — от скуловых к краю нижней челюсти, два — глазничных, два — от глазничных к носу и углу рта, два — от рта до скуловой кости и жевательной мышцы и один — от носа до конца подбородка. И все человеческие лица всегда заключаются в этих четырнадцати планах; изменяется лишь форма планов, но не граница и не число. Не надо быть привязанным к этим планам (работа будет схематичной), надо только, чтобы ваша лепка была в их пределах (не теряя из виду общего), и, чем чаще вы возьмете эти планы каждого данного лица, тем работа будет основательнее. При работе по мрамору эти планы разбиваются на второстепенные и третьестепенные, в глине же это берется шире — лепкой.

Точно так же можно разобрать и каждое тело. Такой разбор помогает развитию зрения скульптора, а кроме того, работа из твердого материала требует обязательного разложения на плоскости. Части тела. Когда работаешь этюд, то, сколько бы ни было времени на работу, все равно его не хватает на конечности. Пока вы не станете части работать отдельно, вы их никогда не узнаете. А, между тем, их знать нужно; руки и ноги так же выразительны, как и лицо; пока их не работаешь, даже и в голову не приходит, насколько они интересны сами по себе и как важно уметь закончить ими фигуру. Для приведения в этом отношении в порядок своих знаний необходимо сделать несколько десятков отдельных этюдов конечностей.

Лепить этюды рук и ног следует разных величин, в разных поворотах и движениях; деталями увлекаться не следует, надо только брать характер и движение. Сделав несколько таких этюдов рук и ног, вы почувствуете, что вы их взяли. Требование - материала уже дело более высшего порядка, хотя, как вы видели в главе о технике, чувства материала и жизни в самом начале работ почти всегда бывают, но все это бессознательно и неполно и в заботе о правильности уничтожается без остатка (часто навсегда).

Теперь же надо сознательно предъявить к себе это требование. Научить этому нельзя, а каждый сам должен находить, любить и беречь те места в своей работе, где с большей силой и жизненностью отразилась натура, и добиваться этого.

Художник не может относиться к натуре равнодушно: всегда она или нравится или нет. И надо задать себе вопрос, что вам нравится в натуре и что нет. На этом вопросе вы ее и разберете, и, если вы таким образом разберете много моделей, у вас создастся хорошее понятие о формах и красоте. Бывает и в отклонениях красота, но это уже дело другое — не школьное. И чем больше вы сработаете моделей, тем богаче становитесь в отношении художественного опыта. Это одна из причин, по которым я не советую вам долго работать одну и ту же модель; другая причина та, что при теперешнем трех-четырёхгодичном курсе, работая два-три месяца одну и ту же модель, вы рискуете уйти

из школы с пятнадцатью-двадцатью этюдами. Что же за опыт понесете вы в жизнь? А ведь в ваших руках будет русская скульптура. Меняя же модель еженедельно (как это делается во Франции), вы получаете около ста двадцати, и при такой интенсивной работе обыкновенно увеличивается желание работать, и человек не удовлетворяется одним сеансом, а берет два-три. а это за четыре года составит около четырехсот. Разница в опыте будет немалая. Подсчитайте, со сколькими этюдами вы выйдете из школы, и, согласно этому подсчету, определите время, которое должна у вас брать каждая модель. При изучении надо последовательно брать сильно контрастные модели, например, после мужчины — женщину, после старика — ребенка, после коренастого- гибкого. Это очень способствует развитию понимания. Что касается головы, то я замечу только, что никогда не следует брать картинных моделей, т. е. таких, которые как типы трактовались десятки раз. В этом есть легкомыслие и утрата достоинства художника.

Бели вам захочется сделать эскиз, то никогда не надо откладывать: он уйдет и погаснет; наоборот, чем вы их больше делаете, тем больше пробуждается воображение и желание их делать. Они развивают способность думать образами, вкус, композицию. Нет такого эскиза, который не сослужил бы службы и для будущего и как этюд, даже больше, чем этюд. А главное го, что потом вы их делать не будете: затянут повседневные работы и практические соображения. Если не очень хочется делать, то надо заставить себя. Эскизы непременно нужны. Барельеф отчасти напоминает рисунок: вы как будто рисуете глиной, и главная задача при работе барельефа — везде выдержать один и тот же размер сокращений и перспективу. Без этого получится простая сплюсненность, иногда такая странная, что если барельефную фигуру восстановить как круглую, то голова окажется шире плеч, а ширина носа больше рта. Хороший барельеф требует очень выразительной лепки и строго выдержанной градации сокращений, т. е. вы берете каждое место как раз настолько выше на рельефе, насколько оно к вам ближе, и, наоборот, все, что от вас дальше, делаете ниже.

Каждому скульптору необходимо уметь формовать, во-первых, для того, чтобы в крайнем случае уметь самому отлить свою вещь, а, во-вторых, если вы знаете это дело, то можете следить за отливкой и направлять работников, которые часто делают не то, что нужно, вы же беспомощно ждете, что из этого выйдет. А выходит то, что часто ваша работа уродуется, а то и вовсе пропадает. Скульптору это дело понять очень легко. Достаточно раз посмотреть, как это делается, и сформовать несколько вещей (конечно, сначала небольших).

Еще один совет: не позволяйте формовщикам смазывать форму так называемой «смазью» (смесь стеарина и керосина): она страшно портит работу, а смазывайте лучше мылом, т. е. мыльной пеной, которая остается на кисти, если ею потереть мыло.

Ни для мрамора, ни для других материалов отдельной науки не нужно. Сколько вы умеете работать в глине, столько же* вы умеете и в мраморе, и в дереве, и в бронзе. Достаточно посмотреть, как работают по мрамору, и вы уже можете работать. С непривычки недели две-три вы не всегда будете попадать молотком по инструменту, а

потом привыкнете. Остальное дойдет практикой.

Гораздо труднее добыть и выбрать мрамор. Мрамор с крупным зерном слишком груб, с мелким зерном он бывает какой-то глухой, в нем мало света. Надо выбирать средний, хорошего теплого цвета.

Большие куски не следует сбивать, их нужно отпиливать, чтобы использовать потом. В мраморе совершенно цельном иногда вдруг появляется так называемая червоточина. Она начинается маленькой точкой-едва пройти иголке-и постепенно расширяется до пещеры величиной в орех и больше. Обыкновенно, надеясь ее счистить, начинают углублять это место, но дальше — еще хуже. Самое лучшее, встретив такую червоточину, дальше не докапываться, а, растопив в чайной ложке буры, зашпаклевать ею дырочку — и будет совсем незаметно.

Другие камни, из которых можно было бы работать, почти ничего не прибавляют к гипсу, кроме тяжести. Поэтому, вероятно и не встречается никогда скульптура из камня на выставках. Песчаник еще кое-что дает, но очень мало. Новичков соблазняет алебастр своей мягкостью и живым цветом, но в обработке он так вульгарен, что после многих усилий и труда всегда выбрасывается.

С бронзой дело обстоит так: прежде чем отлить из бронзы, литейщик отликает нашу вещь из воска. При отливке из воска все слишком смягчается, веки делаются пухлыми и толстыми, глаза мягко расплываются, рот тоже. Вообще все тонкое и острое исчезает, и нам приходится восстанавливать его на воске. У хорошего литейщика работа не очень изменяется, но все-таки просмотреть и проработать приходится.

Еще мы должны выбрать бронзу и принять участие в патине. Вот и все, что нам приходится делать.

Самое лучшее для скульптора дерево — береза, ясень, липа. Мы, живущие среди больших лесов и деревьев, подыскиваем дерево и стараемся вместить туда свою вещь. За границей так не делается, там давно уже склеивают одинаковые по цвету и строению бруски приблизительно в вершок с четвертью толщины, и выходит очень хорошо, потому что дерево просушено и подобрано совсем как целое.

Большие деревья всегда трескаются; конечно, можно вставить рейку, но на фигуре это еще ничего, а на лице очень мешает. С. Т. Коненков всегда работает из целого дерева, но он так сроднился с деревом, что кажется, что он не работает, а только освобождает то, что заключено в дереве. Начинаящим же надо быть осторожными, чтобы не подчинить себя дереву. Это иногда очень некрасиво выходит. Да, наконец, вещь может быть задумана независимо от попавшего под руку дерева, и нет смысла во что бы то ни стало втискивать ее в обрубок; лучше прибегнуть к склейке, чем уродовать работу. Склеить легче, чем найти подходящее дерево, и можно не все склеивать из брусков, а просто подклеивать недостающий кусок, — вот и все.

Все вышеописанное вовсе не обязательно для вас, и вы не должны слепо подчиняться

запискам. Но если, работая, вы увидите подтверждение сказанного мною, то возьмите это в ваш художественный опыт. Когда вам рассказывают дорогу куда-нибудь, то нередко бывает, что все эти тропинки, станции и прочее перемешиваются в памяти; страшно становится такой сложности. На самом деле все это проще. Идите сами, и когда вы пойдете, то по дороге увидите указанные вам приметы и в этом увидите подтверждение правильности вашего пути. Может быть, вы где-нибудь сократите эту тропинку, может быть, сделаете интересный крюк. В добрый час! Надо спокойнее отнестись к этим требованиям — они не самое важное. Все придет в свое время. Работайте больше любуясь, чем заботясь. Главное и лучшее — впереди, изучение же — только для того, чтобы овладеть своими силами, и из этого многое придется выбросить так же, как выбрасываются учебники.

Еще раз повторяю: отнеситесь легче ко всему этому изучению, не оно главное, и если у вас будет крепкое убеждение сделать что-нибудь иначе, по-своему-делайте: вы правы. Но вы правы будете только в том случае, если вы действительно искренне так думаете и чувствуете. Только тогда это будет настоящая правда, которая дороже всего и которая скажется в работе и новым и живым словом.

1923 г.

Анна Семёновна Голубкина (16 [28] января 1864, Зарайск — 7 сентября 1927, там же) — российский скульптор. В её честь назван кратер Голубкина на Венере.

Руками одной из самых известных русских женщин-скульпторов сделано немало произведений, ставших классикой станковой скульптуры. Работы находятся в крупнейших музеях и собраниях (Третьяковская Галерея, Русский Музей и других). Голубкина стала одним из первых скульпторов, создавших в своих произведениях образ людей труда.

Ей также принадлежит первый в России скульптурный портрет Карла Маркса.

В последние годы часто возвращалась на родину. Умерла в Зарайске, где и была похоронена на городском кладбище.

Сейчас в Зарайске находится музей Голубкиной, открытый в её доме. В 1999 году в музее установлен памятник Голубкиной работы Ю. Ф. Иванова. В Москве существует её музей-мастерская, как филиал Третьяковской Галереи.

Превью: Пловец (горельеф) над входом в МХАТ. А.С.Голубкина