

Могилы не разверзаются случайно. Произведения искусства встают из могил в те моменты истории, когда они необходимы. В дни глубочайшего художественного развала, в годы полного разброда устремлений и намерений разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской.

## А. С. ГОЛУБКИНА

Когда не умеющий рисовать пробует изобразить человеческое лицо — он почти всегда делает его похожим на самого себя. В этом не сказывается ли наглядно тесная и таинственная связь, существующая между наружностью художника, «лицом» его, и формами его творчества?

В творениях великих мастеров как будто выявляется та же самая воля, что работала над созданием их собственного тела. Поэтому их лица кажутся как бы собственными их произведениями... Голова Родена, с крутыми поворотами костей, стремнинами лба и каскадами бороды, не носит ли явные знаки его резца? Старческая голова Винчи — не таит ли в себе мистические утонченности его искусства? Маски Микеланджело и Рафаэля, вне всякого сомнения, кажутся синтезом их творчества. Не явно ли, что те же самые пластические силы, которые творили формы,ими мыслимые, образовали и лики их? И чем крупнее мастер, чем глубже его творчество, — тем более выражено это загадочное сродство, как бы в подтверждение того, что всякое искусство есть лишь воплощение нашего темного, подсознательного Я...

Таинственный ключ к произведениям художника надо искать в чертах его живого лица; характерный очерк головы, любимый жест, взгляд — часто могут направить понимание его произведений по более верным и прямым путям.

Если бы Микеланджелова «Ночь»<sup>1</sup> встала со своей мраморной гробницы в Капелле Медичисов и ожила, она была бы чудовищной... Ее члены, привыкшие к сложному и тяжелому жесту вечного созерцания, жесту невыносимому для обычного смертного тела, казались бы неуклюжи и сверхмерны в условиях обычной человеческой жизни. И дети ее были бы подобны ей. Они были бы детьями ночи, рожденными в камне и мраморе, с лицамиечно обращенными к матери — к ночи, со зрачками расширенными от тьмы или утомленными от дневного света, полными вещей дремоты...

Таковы именно все лица, изваянные Голубкиной. И она сама посреди своих произведений кажется родной сестрой Микеланджеловой «Ночи» или одной из Сивилл, сопшедшей с потолка Сикстинской капеллы.<sup>2</sup> Та же мощная фигура, та же низко и угрюмо опущенная голова, то же пророчественное одепенение членов, та же неприветливость и отъединенность от мира, та же тяжесть и неуклюжесть жеста, как бы от трудной духовной беременности: чудовищность и красота, первобытная мощь тела, пласти-

чески выражающая стихийность духа, и детская беспомощность в жизненных отношениях, грубость и нежность.<sup>3</sup> Все в ней обличает Титаниду, от земли рожденную;<sup>4</sup> — и ее взгляд, испытующий и пронзительный, в котором сочетаются и подозрительность, и доверчивость, и ее речь, неулюкая, крестьянская, но отмечаящая все оттенки ее мысли, изумляющей точностью художественных представлений, и соединение в ее лице демонизма с трогательной детскостью, о которой она сама, кажется, не подозревает.

В своем искусстве А. С. Голубкина ищет передать, прежде всего и почти исключительно, лицо:<sup>5</sup> то есть то особенное, неповторяемое, что отмечает своею печатью индивидуальность. Это ведет ее, конечно, к портрету. Но портреты Голубкиной в большинстве случаев отходят от внешнего сходства с оригиналом. Это естественно: в каждом человеке мы замечаем и понимаем лишь то, что нам родственно в нем, лишь то, что в нас самих, хотя бы только потенциально, присутствует. Ясно, что микеланджеловская Сивилла, вперяя свой взор в смертного человека, может увидеть только те стороны его духа, где скрыта его гениальность. Ей недоступно все будничное и обыденное в человеке,<sup>6</sup> именно то, что обычно кидается в глаза и составляет внешнее сходство. Это именно делает справедливым парадоксальное утверждение, что «хороший портрет никогда не бывает похож».<sup>7</sup>

Если попытаться классифицировать произведения А. С. Голубкиной, то в основу классификации надо положить ее отношение к человеческому лицу. Тогда первой, самой обширной и самой интересной группой являются ее произведения, которые представляют анализ лиц, ею самой выбранных. В этих работах она, конечно, дальше всего отходит от обычной портретности и яснее всего передает свое отношение к основным силам, стихийно образующим человеческое лицо. Произведения этой группы носят в то же время и наиболее законченный характер: почти все они сделаны в мраморе, в дереве или в бронзе.

Ко второй группе относятся произведения синтетического и отчасти декоративного характера: большинство их — лишь эскизы и находятся пока в гипсе.

К третьей группе принадлежат портреты-бюсты, сделанные на заказ. Существенное отличие этой группы от первой в том, что здесь художница связана определенным лицом, иногда внутренне ей чуждым. Выражая лишь гибкость своего понимания в этих чуждых лицах, она не говорит непосредственно о себе. К этой группе я отношу и портреты исторических лиц: Александра II, Гоголя, Муромцева и Захарьина. Попытаемся рассмотреть произведения А. С. Голубкиной именно в этом порядке.

Среди лиц, особенно волновавших Голубкину, надо отметить прежде всего одно лицо, часто повторяющееся в ее произведениях первого периода в разных сочетаниях, группировках и материалах. Это — голова девушки с очень тонкими и нервными чертами лица.<sup>8</sup> Ее можно узнать по вытянутой вперед шее, по усталым и внимательным глазам, по полуоткрытым

векам, по выражению лица — девически чистому и благоговейному. Она всегда смотрит вниз. Тонкий подбородок, нервный, чуть полуоткрытый рот, волосы не прямые, но с очень плавной и длинной волной, открывающие большой, чистый лоб, придают ее лицу характер волнующей хрупкости. В мраморе эта голова становится прозрачной и тонкой, как видение. Это лицо Голубкина лепит каждый раз с особой осторожной нежностью, и почти невозможно представить себе, чтобы та самая рука, которой повинуются обычно такие мощные, почти жестокие формы, была способна на эти ласковые прикосновения.

На одной из мраморных групп Голубкиной этой голове противопоставлена голова другого типа<sup>9</sup> — звериного и острого, тоже девичья, но напоминающая копчука или иную хищную птицу. В деревянном портретном бюсте<sup>10</sup> голова того же хищного типа — еще более характерна (дерево лучше выражает ее плоть, земную, движимую острыми толчками инстинкта). В упомянутой группе обе эти головы противопоставлены одна другой, как контрасты. Но в подобных сочетаниях у Голубкиной не следует искать декоративного замысла: сознательно она ищет моральных контрастов, декоративность форм является лишь следствием ее огромного художнического инстинкта.

Вообще глубоко русским талантам, к типу которых относится А. С. Голубкина, чужда самая идея декоративности, так как — чужда им игра формами и их комбинациями.<sup>11</sup> Ни у Достоевского, ни у Толстого вы не найдете тех элементов «выдумки», которым соответствует понятие «декоративности» в искусствах пластических. Русский гений — это огонь совести, а не огонь фантазии. Он исключительно морален. Отсюда истекает тот особый русский реализм, который не похож на реализм других народов. Отсюда — та нелюбовь к риторике и к пафосу, которой отличается русское искусство. Что, впрочем, нисколько не мешает им проявляться, но только в случаях глубокой необходимости.

У Голубкиной вовсе нет вкуса в декоративности, но это вовсе не значит, чтобы декоративность в ее скульптуре отсутствовала. Напротив, там, где она есть, она проявляется как естественное следствие внутреннего единства, что придает ей особую ценность и значение. Пример — эскизы деревянного украшения камина, о которых будет сказано ниже. Точно так же и мраморная группа, о которой идет речь, создана лишь на основании контраста морального; но инстинктивное чувство скульптурной линии и массы подсказало Голубкиной то сочетание, тот поворот этих двух голов, который придает единство всему мрамору.

Как характерный пример отсутствия прямых декоративных задач в творчестве Голубкиной можно привести другую мраморную группу — «Мать и дети»<sup>12</sup> (выставка Московского Товарищества 1908 г.). Декоративно они не соединены ничем; ясно, что художница была связана формой мраморного куска, но вовсе не искала внешнего единства. Просто надо было включить в один кусок мрамора (а другого куска под руками не было) три головы с тремя выражениями скорбного предчувствия, детскую, отроческую и взрослую — мать с двумя детьми. Декоративно и эти три головы между собою не связаны, но внутреннее единство, единство духовного

порядка сливает их в одно целое. Необходима глубокая и неподкупная искренность, чтобы путями столь скрытыми дойти в области пластических, формальных достижений до тех же результатов. В этом произведении чувствуется отсутствие ловкости, что при нашей привычке к виртуозности европейской современной пластики (именно в разрешении комбинативных задач) кажется на первый взгляд наивностью; но, всмотревшись, мы убеждаемся, что в данном случае высота искусства именно в этой наивности, порожденной не неведением, а искренностью.

Возвращаясь к разбору тех «лиц», которыми определяются тайные симпатии и интересы Голубкиной, мы не можем не остановиться на мраморе, воспроизведенном фототипией в начале этой статьи. Перед нами — одно из самых странных девических лиц,<sup>13</sup> отмеченных А. С. Голубкиной. Устремленная вперед, пристально глядящая голова кажется антично строгой. Ее можно принять за «Нику» или за голову девушки в нише греческого надгробия. Но лицо это — современное, с современными странностями и неправильностями. Искание сходства с античным ваянием не входило в планы художницы — ее привели к нему характер лица и материал. Странность этого узкого лица в том, что удлиненные глаза, подходящие к вискам, расположены почти в профиль, почти по-рыбы. Разрез рта велик. Тонкие губы сжаты. Простая, несимметричная линия, отмечающая на темени современную прическу, дает всей голове крылатое движение вперед.

Как здесь, так и в той девичьей голове с тонкими чертами, с которой мы начали наш разбор, сказывается нагляднее всего идеализм Голубкиной. Но по своему душевному складу она склонна к исканию: для ее творчества характернее то, что она находит с трудом, с усилиями, выявляя горение духа, тлеющего в мертвом веществе. Уже в деревянном портретном бюсте (который художница называет «Лисичкой») мы могли заметить остроту хищной птицы или зверька. В голове деревенской девушки<sup>14</sup> с волосами, зачесанными назад, еще трепетнее выражено то «нечто», что жалит, жжет и колет ее изнутри, — ее нерасцветшая женственность. В целом ряде детских голов, созданных Голубкиной, можно проследить одну и ту же черту: когда на них смотришь — это то же, как если вглядываешься в завязь цветка, чувствуя и прозревая те силы, которые работают в нем, и те формы, которые должны в нем развиться.

Но в работах самых последних лет А. С. Голубкина покидает девушек и детей и начинает вглядываться в лица взрослые, зрелые, где пламя духа не переливается жемчужными отливами, как в лицах ее девушек, а тлеет притупленной искрой в глубине глухонемой плоти. Чтобы понять это, надо сопоставить лица двух «рабов» ее — две головы, одна из дерева, другая из бронзы.

Первая (названная художницей «Ломовик»)<sup>15</sup> — это огромная масса тела и мускулов. Голова маленькая на богатырских плечах, лицо грубыми ударами высечено из дерева, глаза маленькие под тяжелыми надбровными глыбами, тяжелые щеки, тяжелый грубый рот, тяжелый подбородок. Этого «Ломовика» только что чем-то пришибло, и вся неподвижная глыба плоти дрогнула, и толстые губы размякли и опустились... Если

«Ломовик» первая ступень, то бронзовый «Человек»<sup>16</sup> — последняя того же пути неугасимого горения боли, насквозь прокалившее вещество. «Человек» прошел свой первый страстной путь. Таким могло быть лицо раба-христианина первых веков. У него больше ничего нет: все погибло, все сожжено, сам он — как еще тлеющая головня, обожженная и покрытая пеплом. Точно кактус, выросший на вулканических шлаках. Но в глазах его светится та сила, которая заставляет стебель растения вставать из земли — могилы зерна. Что он раб, это видно по его челюсти, почти обезьяньей, по огромному рту, по ушам и скулам. Но плоть на его костях как бы истощилась муками. Вся его темная, еще вчера звериная душа озарилась смирением и восторгом покорности. Эта бронзовая голова — памятник глубоко христианского искусства, это, быть может, самое глубокое по чувству *упования* произведение нашего времени. Разве не с такими лицами будут люди воскресать из мертвых? Есть в этой скульптуре нечто, что напоминает ту трогательную надгробную группу мужа и жены первых времен христианства, которую Нибур завещал поставить над своей могилой.<sup>17</sup>

Нисколько не ниже «Человека» и «Ломовика» мраморная «Голова старухи».<sup>18</sup> Она может служить образцом той силы и законченности *характеристики*, которой обладает А. С. Голубкина. В чисто скульптурном отношении интересно то обрамление головы прямыми складками платка, которым она придала ей такой строго египетский характер, не отступая от русской реальности. .

Переход от таких произведений чисто психологического характера, как «Человек» и «Старуха», к тому отделу произведений Голубкиной, который мы назвали синтетическим и декоративным, вполне естественен, так как ее скульптурные фантазии возникают тоже исключительно на психологической почве. Как мы уже говорили, у Голубкиной нет декоративного таланта. Ее горельеф над входом в Московский Художественный театр<sup>19</sup> совсем неудачен как декоративное произведение. Но зато, когда она ищет форм для идеи, волнующей ее до глубины души, — скульптурный инстинкт и чувство массы никогда не изменяют ей. Ее картины для каминов<sup>20</sup> (гипсовые эскизы были выставлены в 1911 г. в «Московском Товариществе») — великолепны и в декоративном отношении. Чувство пропорции, массы, чувство единого куска, в который включены их напряженно-спокойные фигуры, — поразительно. Это опять — звере-люди, но гораздо более древних эпох, чем «Ломовик» или «Человек». Они звери телом, люди — взглядом. В их жестах бессознательная и уверенная животная грация. Пясти рук и ног развиты непропорционально с телом и головой. Но это люди, уже познавшие огонь, стражами которого они стоят, по обе стороны камина. Бог Агни<sup>21</sup> обжег их душу и разбудил дремавшую искру сознания. У них обоих, у этих Адама и Евы каменного века,<sup>\*</sup> уже светится в глазах та сила, которая неволит стебель прорости из зерна, та сила, которую Голубкина одну только и чувствует во всем многообразии земных ликов. Про них хочется сказать: «И бесы веруют и трепещут».<sup>22</sup>

Отношение огня и человека всегда было близко Голубкиной, и как аналогия духа и огня,<sup>23</sup> и как чисто пластический эффект человеческой фигуры, освещаемой беспокойными бликами. Еще раньше своих кариатид она сделала две сидящие у огня фигуры,<sup>24</sup> которые должны были силуэтно освещаться пламенем каминна. В них еще более подчеркнута их звериность, может быть тем, что они так, сжавшись, греются у очага... Обе каминные группы задуманы монументально и представляют как бы естественное продолжение того аналитического пути, который мы проследили раньше.

В мир фантастический нас вводят небольшие эскизные группы, которые были выставлены на Акварельной выставке Московского Товарищества осенью 1910 года: «Лужица», «Задумчивость», «Дети», «Полет».<sup>25</sup> Это лишь замыслы, не больше чем программы, но для понимания души Голубкиной и того, как она видит природу, — они крайне важны.

«Лужица» — два маленьких существа: одно, с козлиной мордой и с копытами, сидит по-человечески подпервшись на корточках, а у его ног — не то рыбка, не то болотный тритон с женским туловищем и овечьим лицом. «Задумчивость», или «Кустники», — это маленький козлоногий фавн с мальчишеским лицом, а над ним дриада или фавнесса, тоже козлоногая, постарше, но еще девочка. И у всех у них, и в той и другой группе, — тоскующие человечьи глаза: тоска долгая, тяжелая,<sup>26</sup> тоска ожидания. И чувствуется, что это та же самая тоска-задумчивость, которую тоскуют сивиллы и пророки в Сикстинской капелле в ожидании Спасителя, только здесь она засветилась в маленьких пылинках вещества, одухотворенных жизнью. А за этими дриадами и рыбками с овечьим лицом чувствуется русский скучный пейзаж: на месте вырубленного леса — по полю жидкие кустики, а на месте осущенного озера — лужица...

Переходя к третьей группе произведений Голубкиной — к ее портретам, сделанным на заказ, мы должны оговориться, что это деление очень условно. Я хотел им только определить ту группу работ, в которых Голубкина не сама выбирала лицо или выражение лица, близкое ее душе, в ней как бы изначала жившее, а была связана тем или иным человеком и хотела или объективно проанализировать его сущность, или воссоздать определенный исторический лик. Так, к этой группе я бы отнес бюсты Ремизова и Алексея Н. Толстого (о которых я уже писал на страницах «Аполлона»),<sup>27</sup> хотя они вовсе не были сделаны по заказу. Но ясно, что это вовсе не интимные лица ее души, как все те, о которых говорилось в начале статьи. Однако в лицах обоих писателей она заметила что-то свое, что захотела выявить: в глазах Ремизова — знакомую ей внимательную тоску взгляда, в лице Толстого ту же тяжесть плоти и дрогнувшие губы, как у «Ломовика». Этот подход и делает эти портреты непохожими, но прекрасными. Наша, а не ее вина в том, что мы знаем оригиналы этих портретов. Потому что когда мы смотрим на другие ее портреты, оригинал которых не знаем, — мы видим только законченность характеристики, доведенной до большого единства и упрощения.<sup>28</sup> У всех, несмотря на раз-

личие этих лиц, есть нечто общее во взгляде, точно все они глядят на Микеланджелову «Ночь», но очевидно, что те, которые позируют перед Голубкиной и глядят на нее, и не могут иметь иного выражения лица...

В бюстах исторических лиц она тоже достигает единства той или иной исторической или общественной идеи, сводя ее к внутренней жизни лица. В Муромцеве она хотела передать — борца, в Захарьине<sup>29</sup> — проницательность, в Гоголе — пророческую тоску, в Александре II — освободителя.

Скульптурная манера Голубкиной очень разнообразна, и разнообразие это зависит главным образом от того материала, в котором она работает. Ее гипсы носят отпечаток импрессионистической манеры. Она работает для глаза, а не для ощущения — с сильными тенями, глубокими выемками, широкими мазками. В ее скульптуре больше чисто живописных приемов, чем у Родена, но меньше, чем у Россо или Трубецкого. Она любит окрашивать свои гипсы<sup>30</sup> в разные тона и даже «просветляет» выпуклости бронзовым порошком. Эта же манера естественно остается у нее и в отливах из бронзы. Но прикасаясь к мрамору, она неожиданно преображается. Грубость ее манеры в глине сменяется изумительной деликатностью и тонкостью моделировок. Мрамор смягчает ее душу и в то же время сам становится под ее руками более мужественным, не теряя своей нервности. Но истинный ее материал, как показали ее работы последних лет (потому что она только недавно перешла к нему), — это дерево. В деревянной скульптуре Голубкина как бы вновь нашла себя. Многое из того, что ей так долго не давалось ни в глине, ни в мраморе, стало для нее вдруг доступно в дереве. В дереве есть и сила, и деликатность, и разнообразие тонов, ей необходимые. Дерево более живой, более чувствующий материал, ближе стоящий к той осознающей себя на разных степенях плоти, которую она так ясно прочувствовала.

Голубкина уже не молода. За ней больше двадцати лет работы. Но ее знают мало. Виною этому отчасти и ее собственная замкнутость: — замкнутость большого художника, который предпочитает работать в тишине и уединении, боясь ненужной шумихи молвы. Как мастер, творчество которого является неугасимым горением *совести*, Голубкина представляет исключительно русское, глубоко национальное явление.<sup>31</sup> Она принадлежит к художникам типа Достоевского и Толстого (*toutes proportions gardées*),\* к которым нельзя подходить с заранее предрассуденными критериями искусства. Их надо принять целиком, как людей; только тогда примешь целиком и их творчество.

\* сообразуясь с величиной (франц.).