

73. 73с2

ГТ-62

А. С. ГОЛУБКИНА

НЕСКОЛЬКО СЛОВ
О РЕМЕСЛЕ СКУЛЬПТОРА

МОСКВА

Издание М. и С. Сабашниковых

1923

73 с 2
Г-62

⁷³
А. Нарекш 60

ИЗ КНИГ
С. П. Григорова

А. С. ГОЛУБКИНА

НЕСКОЛЬКО СЛОВ
О РЕМЕСЛЕ СКУЛЬПТОРА

МОСКВА
Издание М. и С. Сабашниковых
1923

07 ДЕК 2009
ПРОВЕРКА

БИБЛИОТЕКА
И М С
Инв. № 7527

Типо-Лит. К. В. Т. имени т. Дуняева 6. Бр. Менерт Советская ул

Главлит № 4032.

Тираж 1000 экз.

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—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 утратили смысл работы и как выбраться опять на дорогу. Иногда даже и преподаватель не сможет ука-

зять 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, так 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 несвойственной 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 уже по одному тому, что начиная работать с расчетом, вы не отводите им его в неограниченном размере. Надо все время строго следить за собой, чтобы ни в каком 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 спокойным, 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, то 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, т. к. тот холод-

ный 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 концепции.

Серо-белая, серебристая глина самая лучшая из всех, как по своему благородному серебристому цвету, так и по изящной тонкой и благородной концепции. 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, которых недостатки и достоинства комбинируются иначе, но в Москве, Петербурге и Париже мне встре-

чались 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 же 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 не нужную. 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 с 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 досадительно мешают, и есть мелочи, которые радуют: и незачем упускать в скульптуре ничего хорошего, что можно взять в ней.

лица всегда заключаются в этих 14 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 также 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 отноше-

нии 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 разбе-

рете много моделей, у вас создастся хорошее понятие о формах и красоте. Бывает и в укло-нениях красота, но это уже дело другое—не школьное. И чем больше вы сработаете моде-лей, тем богаче становитесь в отношении ху-дожественного опыта. Это одна из причин, по которым я не советую вам долго работать одну и ту же модель; другая причина та, что при теперешнем 3—4 годичном курсе, работая 2—3 месяца одну и ту же модель, вы рискуете уйти из школы с 15—20 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 120, и при такой интенсивной работе обыкновенно уве-личивается желание работать, и человек не удовлетворяется одним сеансом, а берет 2—3, а это за 4 года составит около 400. Разница в опыте будет не малая. Подсчитайте со сколькими этюдами вы выйдете из школы и согласно этому подсчету определите время, которое должна у вас брать каждая модель.

Большая часть столичных моделей страдает неравномерным развитием тела. Самую лучшую натуру вы найдете среди не очень богатых и не очень бедных жителей провинции. При изучении надо последовательно брать сильно

контрастные модели, напр. после мужчины женщину, старика—ребенка, 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.

Если 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 то, 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 сплюснутость,

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 натуры как раз настолько выше на барельефе, 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 2—3 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. Заграницей есть красивые дорогие мраморы розоватого, золотистого, голубоватого и зеленоватого оттенков. Но эти мраморы до нас не доходят. Нам присылают только плохие не художественные мраморы. Редко можно найти что-нибудь порядочное.

Самое выгодное самому съездить за мрамором за границу. Вы это увидите из следующей расценки: у нас неважный мрамор стоит 600—800 руб. (до-военное время); купленный за границей такой же кусок, но лучшего качества, приходит сюда рублей за 70—90. Главное-же то, что можно выбрать по вкусу и попутно увидеть много интересного.

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 скульптуры из камня на выставках. Песчанник 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 отливает 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. Начинающим

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 подклеить недостающий кусок,— вот и все.

Все вышенаписанное 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 пр. перемешаются 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 *любуйся*, чем *заботясь*. Главное и

лучшее—вперед, изучение же только для того, чтобы овладеть своими силами и из этого многое придется выбросить так же, как выбрасываются учебники.

Еще раз повторяю: относитесь 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 искренно так думаете и *чувствуете*, только тогда это будет настоящая правда, которая дороже всего и которая скажется в работе и новым и живым словом.

3-75 v.

901/III 467

