

ЭВОЛЮЦИЯ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА В РУСЛЕ ТРАДИЦИЙ МОСКОВСКОЙ СКУЛЬПТУРНОЙ ШКОЛЫ

И.Н. Седова

Многие исследователи неоднократно отмечали тот факт, что разговор о жанрах в скульптуре крайне затруднителен, так как их границы размыты, а принципы классификации произведений скульптуры по жанровому признаку до сих пор четко не сформулированы¹. Причина сложности формулировок в отношении определения жанров в скульптуре кроется, на наш взгляд, в общеизвестном факте, а именно: основном предмете изображения, характерном именно для этого вида искусства. «Для нее (скульптуры – И.С.) не существует принципиально иного предмета, чем человеческое тело; нет других средств выразительности, кроме как работы с его пластикой и фактурой. Они для скульптора подобны кисти и карандашу живописца, то есть средствам реализации замысла»². Отчасти некоторую ясность относительно причин возникновения проблемы с этим вопросом вносит также следующее высказывание Д.В. Сарабьянова: «Жанровая структура скульптуры в отличие от жанровой структуры живописи вообще строится не по принципу предмета изображения, а в соответствии с задачей и подходом к предмету»³. Однако совсем отрицать наличие жанра в скульптуре было бы абсурдным, так как «внутренние закономерности развития самой скульптуры, проявляющиеся именно в жанровых формах, порой пусть и недостаточно явных, дают возможность выявления содержательных моментов, заключенных как в жанровой определенности, так и в её нарушении»⁴.

Один из самых, что называется, «бесспорных» жанров станковой скульптуры – жанр портрета, являющийся и одним из древнейших. Казалось бы, здесь сложно совершить какие-либо открытия. Однако нетривиальный подход даже к этому, веками устоявшемуся типу работы с натурой, демонстрирует нам сложные образцы, расширяющие и, порой, стирающие границы портретного жанра. Безусловно, у современных скульпторов-станковистов существуют портреты, выполненные в общепринятых традициях жанра и охватывающие, практически, все его разновидности. Это *маска, голова, бюст, полуфигура, полнофигурная портретная композиция*. Однако предметом нашего анализа станет именно проблема новых подходов, в рамках привычной внутрижанровой классификации, дающих возможность иных прочтений привычных «пластических текстов».

В качестве яркого примера неординарной трактовки образа, в виде одного из самых распространенных вариантов композиции портрета, а именно – бюста, можно привести

работу А. Рукавишникова «Тамара Быкова Чемпионка мира в прыжках в высоту».(1983. Мрамор. Выс. перекладкины 2.05; Бюст: 55x47x35; общая выс. 2.63. Собрание автора). Особенность авторского решения в данном произведении заключается в том, что скульптор создает портрет спортсменки в виде перевернутого бюста. Чемпионка мира Т. Быкова запечатлена в момент взятия рекордной высоты – 2.05м. На первый взгляд, работа воспринимается как скульптурная композиция, т.к. бюст помещён на перекладину, фиксирующую рекорд спортсменки. При взгляде с фронтальной стороны складывается ощущение перелетающего через планку тела. Но Рукавишников ставит более сложную скульптурную задачу: передать движение без участия телесной пластики. Безупречное знание анатомии человеческого тела позволяет мастеру использовать многочисленные нюансы для создания у зрителя ощущения остроэкспрессивного момента: приоткрытый рот, напряженные мышцы шеи с выступающим кадыком, поднятые, зажатые плечи; условно выполненная копна волос, ещё прижатая к лицу девушки в момент спортивного апогея, и создающая ощущение тяжести, которая по всем законам физики в следующий миг обрушится вниз. Столь естественная передача в пластике взлёта и неминуемого падения рождает ощущение полнофигурной композиции. Однако «Тамара Быкова» - это «классическое» погрудное изображение, но помещенное в абсолютно «неклассические» композиционные условия.

Таким образом, в работе А. Рукавишникова «Тамара Быкова» мы можем констатировать два очевидных момента: это портрет, решенный в виде бюста, и это – скульптурная композиция на тему спорта, так как изображена женщина, совершающая прыжок через перекладину. Автор смело смешивает признаки обоих жанров, однако, что немаловажно, сам скульптор позиционирует это произведение, как «перевернутый бюст»⁵. Это еще раз доказывает, что данную работу мы можем рассматривать в качестве нетривиального решения в области именно портретного жанра.

Тенденцию перетекания жанра портрета в скульптурную композицию можно определить, как одну из наиболее часто встречающихся в современной станковой пластике. В этом ряду также находятся работы, где персонаж предстает в виде двойника самого себя. Скульптура А. Рукавишникова «Александр Блок и его революция» (1984. Мрамор, бронза, латунь. 160x150x55. Собрание автора) представляет композицию из двух фигур - это две ипостаси поэта. Как говорит сам скульптор: Блок - чистый поэт, в его идеальном, классическо-древнегреческом варианте и Блок, «препарированный революцией». Двойническая природа трактовки образа очевидна. Вариант «греческого» Блока сделан из белого мрамора, являясь символом юношеского, не обремененного тяжелыми потрясениями, творчества поэта. Его противоположностью, alter ego, выступает

идентичная фигура, но отлитая из бронзы, в которой на месте разверстого плаща вынута масса материала в форме церковного купола, увенчанного православным крестом.

«Сжигающее» поэта изнутри «пламя революции», словно бросая отсвет на плащ и лицо Блока, на глазах готово превратиться в символический костер. Прочувствование скульптором образа внутреннего «духовного пожара» обостряется подчеркнутой статикой абсолютно внешне идентичных фигур, изображающих поэта. И если «светлый» Блок воспринимается как классическое греческое изваяние, то Блок «революционный» - это образ тревоги и внутреннего беспокойства, которое создается посредством изменения материала, цвета и, вынутой в центре фигуры, формы в виде православного храма.

Работа А. Рукавишникова «Александр Блок и его революция» - яркий пример «близнечного» типа двойничества, особенно характерного для русской культуры в силу специфики нашей ментальности. Говоря о типе двойников – близнецов в русской литературе исследователи отмечают, что: «Близнечная модель актуализируется в русской литературе в те же периоды, когда над целыми социальными группами, а то и над всей нацией нависает угроза тотального уничтожения, физической или духовной смерти. Персонажи здесь выступают как представители «коллектива», «человечества», столкнувшегося с глобальной внесубъектной и внелогической силой»⁶. Личность А. Блока, связанного с русской поэзией и литературой Серебряного века, явилась в работе А. Рукавишникова тем символом, посредством которого скульптор создал образ катастрофы, постигшей русскую культуру и всё общество в целом в начале XX века. Блок, в его двойнической ипостаси, становится выразителем всечеловеческого духовного состояния России того времени. Мы можем сделать вывод, что, с одной стороны, чисто формально это портрет поэта, с другой – портрет эпохи. Скульптор в данном случае не просто раздвигает рамки портретного жанра, а жестко ломает их, смело связывая с жанром символической композиции.

В этом же направлении символической композиции, но прибегая к иным структурам двойничества, следует Рукавишников в скульптуре «Гоголь» (1986. Мрамор. 158x140x160. Собрание автора). Композиционное построение завязано на принципе игры, выраженном в оппозиции «лицо/маска». Гоголь держит в руках два изображения своего же лица в виде масок, увенчанных лавровым венком. Причем, одна из них символизирует «прижизненную», а другая, судя по всему, «посмертную», так как в первой глаза открыты, во второй – закрыты. Эта сложная оппозиция лицо/маска, состоящая из трех компонентов (лицо и две маски), рождает более глубокую оппозицию жизнь/смерть, бытие/инобытие. Прослеживается здесь и мотив зеркального отражения, столь характерный для двойничества. Маски, имеющие абсолютное внешнее сходство с персонажем, тем не

менее, несут развернутую достаточно самостоятельную смысловую нагрузку, раздвигая рамки портретного жанра. Они становятся символами личностных воплощений писателя. Интересно, что сама фигура Гоголя словно левитирует над креслом, создавая ощущение ирреальности происходящего, балансирования между мирами. А. Рукавишников, таким образом, реализует попытку визуального совмещения разнознаковых миров. В качестве художественного метода для достижения столь сложного внешнего эффекта вновь используется принцип «сращивания» жанра портрета с символической композицией.

Совсем иной характер приобретает апелляция к двойственным структурам в творчестве Леонида Баранова. В качестве яркого примера обратимся к его работе «Георг Вильгельм Рихман», (1982. Бронза. 110x115x120. Людвиг Форум музей, Аахен⁷). Особая специфика театральности мышления, присущая этому скульптору, превращает портрет персонажа в развернутую сцену, своего рода завязку некоего действия, которое должно последовать вслед за изображенным моментом. Главный персонаж представлен в двух качествах – полнофигурного изображения ученого и его же собственного бюста. В сочетании двойного изображения с театральным характером всей сцены заключается загадка композиционного построения данной работы: что предполагается в качестве «портретной доминанты», бюст или фигура? Если говорить о формообразующем начале, то доминирует здесь, безусловно, бюст, так как он располагается в центре и выше. В смысловом же отношении первенство принадлежит фигуре, которая вследствие напряженности взгляда и позы приковывает к себе внимание зрителя, полное ожиданий дальнейшей развязки. Своеобразное «мерцание» композиционной доминанты создаёт символический подтекст произведения. Мы не в состоянии точно определить, то ли бюст есть будущее скульптурное воплощение сидящего Рихмана, то ли сидящий за столом Рихман – фантом, рожденный воспоминанием о некогда жившем ученом, бюст которого находится в кабинете.

Работу Л. Баранова «Георг Вильгельм Рихман» мы склонны отнести к типу «двойников – антагонистов», так как в ней налицо оппозиция жизнь/смерть, представленная, однако, в качестве театральной мизансцены. Сама апелляция к театральной эстетике предполагает наличие двойственных структур, так как присутствие зрителя и некоего представления на сцене – это уже два контрмира, разделенных между собой рампой. Таким образом, портрет господина Рихмана превращается в символический рассказ героя о самом себе посредством пластики.

Схожая оппозиционная модель «двойников-антагонистов», но решенная в ином ключе, может быть выявлена в скульптуре Дмитрия Тугаринова «Белла Ахмадулина» (1980. Бронза, керамика. В. 25 и 30. Собрание автора). Скульптура состоит из двух образов

Беллы – девочки и женщины, стоящих спиной друг к другу и смотрящих в небо. Человек в своих диаметрально противоположных воплощениях. Характерная особенность Д. Тугаринова – внимательное отношение к материалу, из которого выполнена работа – здесь проявилась в полной мере. Бронза (для маленькой девочки) и керамика (для взрослой женщины) противопоставлены и по цвету, и по фактуре. Керамика – светлая, «теплая» и шероховатая на ощупь, что предполагает более активные тактильные ощущения а, как следствие, эффект сопричастности. Бронза – темная, гладкая и холодная, создает чувство отстраненности, как метафора ушедшей юности. Мы снова сталкиваемся с двойнической природой образа: в одном человеке живут две противоположности. Это транслируется автором и с помощью материалов и посредством акцентирования возрастной разницы. Фигуры стоят, повернувшись спинами – они не видят, но чувствуют друг друга. Выявленные оппозиции - женщина/девочка, далекое/близкое - убедительно указывают на тип двойничества: «двойников-антагонистов». В итоге два полнофигурных портрета превращаются в символическую композицию со сложным внутренним подтекстом.

Таким образом, анализ скульптурных произведений различных авторов ещё раз убеждает в том, что портретная структура в современной станковой пластике мастеров Московской школы не просто претерпела изменения, раздвинув рамки жанра, а вышла далеко за его пределы. Оставаясь формально портретом, он уже таковым не является, превращаясь в композицию, наделенную символическими подтекстами. Смело разрушая каноны, скульпторы объединяют между собой признаки различных жанров, создавая, таким образом, произведения, наделенные авторскими стилевыми чертами. В описанных работах А. Рукавишникова, Д. Тугаринова и Л. Баранова, где проявивший себя мотив двойничества в том числе становится причиной «размывания» жанровых границ, не смотря на сложность внутреннего выстраивания образа, мы всё же можем констатировать явное доминирование портретного принципа, как основного.

Во всех вышеописанных работах мы сталкиваемся с одной из основополагающих черт, свойственных Московской скульптурной школе, когда крепкая выучка, мастерское владение приемами скульптурного мастерства, даёт возможность художнику выйти за рамки традиционного способа работы с моделью. По сути, перед нами характерная тенденция для всей станковой пластики рубежа XX-XXI веков: активное размывание, а, зачастую, стирание границ жанров. Это положение невольно заставляет проанализировать происхождение столь сложного явления, которое закономерно предполагает обращение к творчеству мастера, стоявшего у истоков Московской скульптурной школы, а именно: Анны Семеновны Голубкиной.

Проблему сложности классификации работ Голубкиной подробно разрабатывала в своих трудах исследователь творчества мастера О.В. Калугина: «На протяжении всей истории изучения творчества выдающегося русского скульптора предпринимались <...> неоднократные попытки “классификации” её произведений. <...> Неизменным оставалось разделение на работы портретного жанра, символические портреты и символические или «фантастические» композиции. <...> Несмотря на все предложенные варианты, работы Голубкиной со всей очевидностью отказывались “разделяться” по предложенному принципу. То общее, что внутренне всегда ощущалось в произведениях мастера как некая целостность, почти органическое единство, оказывалось убедительнее привносимой извне *структуры*. Таким образом, речь идет, несомненно, о наличии собственной *структуры*, общей для всех (или группы) работ или об общих *структурных* принципах построения каждого отдельного произведения»⁸. В данном случае исследователем затрагивается более широкая проблема структурного построения образа вообще в работах Голубкиной. Нас же интересует лишь отдельный её аспект, а именно вопросы внутри- и межжанровых апелляций, степень соотношения их возможных изменений.

В этом контексте интересна и неоднозначна история возникновения и становления образа, лёгшего в основу работы «Кочка»⁹ (1904. Группа. Горельеф. Гипс тонированный. 75x67x37.ММГ. Инв. МГ СК-118 КП-118 ; Ваза "Кочка". 1904. Композиция. Бронза. 60x64x54. ММГ. Инв. МГ СК-7 Кп-7). В воспоминаниях Любви Андреевны Губиной, подруги Анны Семеновны, есть рассказ о предании, на тему которого, как она утверждает, и сделана эта скульптура (скульптуры): «Есть в Рязанской губернии такое сказание, что души умерших некрещеных детей бродят в мире бесприютные, их не принимает ни ад, ни рай»¹⁰. В воспоминаниях же племянницы Голубкиной, Веры Николаевны, мы находим свидетельство о реальном событии, которое также послужило основой композиции «Кочки». Это описанный В.Н. Голубкиной случай в бане, когда она с сестрой, будучи совсем маленькими детьми, сидели, намыленные, на полке и тёрли кулачками глаза, а Анна Семеновна стояла рядом и смотрела на них. Эта поза, по словам Веры Николаевны, и была воспроизведена впоследствии Голубкиной в композиции вазы «Кочка».¹¹

Возникает сложная дилемма для исследователя, заключающаяся в том, насколько портретна эта работа, имеющая название, явно апеллирующее к мифологическому мировосприятию художника. О.В. Калугина, указывает на несомненное портретное сходство одного из персонажей «Кочки» с Санчетой – Александрой Николаевной Голубкиной, племянницей Анны Семеновны. Однако исследователь не сводит возникновение такого рода работ исключительно к прозе подсмотренного бытового эпизода. Речь здесь идет о сложности становления образа внутри сознания

самого художника: «...Без сложной личностной переработки скульптором в своем творческом сознании повседневных впечатлений, накоплений памяти и собственных переживаний такие работы, безусловно, не могли бы появиться на свет».¹²

Имеет ли значение в этой ситуации конкретное лицо, то есть вопрос заключается в том, насколько важна в такой работе изначальная функция портретности? Иными словами, могла ли Голубкина в этом мифологизированном образе изобразить каких-либо других детей или вообще сделать эту скульптуру абстрагированной от конкретной личности? Безусловно, Голубкина изначально замысливала не портрет этих детей, да, возможно, она и не думала, когда смотрела на детей, о создании именно этой скульптуры. Но в какой-то момент лица и позы Веры и Санчеты, соединившись в одно целое с мифологией природных начал в ее творческом воображении, дали внутреннюю идею, легшую в основу двух одноименных произведений «Кочка». А острота переживания беззащитности и теплота образов, несомненно, происходят из личного соучастия событию и любви к персонажам.

Скульптура, в результате, портретна и не портретна одновременно. И в этом случае мы снова сталкиваемся с размыванием границ жанра, когда формально есть лицо, соответственно, изображаемый персонаж присутствует. Однако основная идея композиции заключена не в воссоздании конкретного лица, а в попытке персонифицировать природный образ, придав ему человеческие черты, наделив его душой и всеми подобающими человеческими качествами, то есть, сделав природу равной человеку и наоборот. «Русская художественная культура начала XX столетия насквозь мифологична <...> На скрещении самых различных путей мифологизации действительности оказались представления о личности, о реальных способах ее существования и о формах ее представительства в искусстве. Нет потому ничего удивительного в том, что портретные замыслы того времени часто оказывались погруженными в поэтический мир мифа. Бывало и так, что портретные произведения непосредственно творили легенду, связывая вымысел с жизнью, населяя мифологическое смысловое пространство конкретными живыми людьми».¹³

«Погруженной в поэтический мир мифа» представляется одна из программных работ мастера «Старость» (1898. Сидящая фигура. Гипс тонированный. 91x54x66. ММГ. Инв. МГ СК-210 Кп-454), которая, как пишет О.В. Калугина, предрекает своей особой пластикой и сложной внутренней организацией образа кристаллизацию как портретной, так и мифологической линий в творчестве А. Голубкиной: «Лицо – слегка запрокинутое и отрешенное – уже предсказывает своей пластической доминантностью будущую главенствующую роль портрета в творчестве скульптора <...> Её тело безо всякой опоры

помещается на земле, не то погружаясь в ее темнеющие глубины, не то проступая из нее же органическими порождениями – будущими «Кочкой», «Землей», «Лужицей»¹⁴.

Хорошо известно, кто явился прототипом этого внутренне и пластически сложно выстроенного образа¹⁵. Однако, невзирая на это, восприятие скульптуры неодолимо смыкает ее в нашем сознании с символом вселенской Старухи, хтонического женского начала, которое есть прообраз рождения и смерти одновременно¹⁶. Мы уже не видим за этим образом портрета конкретной личности, это больше, чем изображение даже глубоко скрытого личностного начала, что было свойственно портретам Голубкиной. Это – символ, прорыв чистой пластики в область вневременного откровения. Перед нами очень сложное смыкание жанровых рамок – портрета и символической композиции, где сложно выделить приоритет, где смешение жанров рождает новую субстанцию, нечто третье.

Не менее мифологизированным представляется созданный Голубкиной портретный образ Андрея Белого. Подтверждением этому служат знаменитые строки из письма скульптора по поводу законченной работы над портретами поэта: «Я тут ещё двух «Андреев» сделала. Эти на его стихи и статьи. Мне думается, что эти лучше. Может, на человека меньше похожи, а на поэта, несомненно, больше»¹⁷. И действительно, в них мало привычно-портретного: один подобен летящей сказочной птице («Андрей Белый. Эюд к портрету 1907г.», 1907г. Гипс тонированный. 30,5x21x24. МГ СК-96, МГ КП-96), другой словно закручен вздымающейся морской волной («Андрей Белый. Голова», 1907г. Гипс тонированный. 43x40x37,5. МГ СК-132, МГ КП-132). Получая такую пластическую трактовку, изображение становится уже «не вполне портретом». Перед нами, не скрываемая самим автором, мифологизация и, одновременно, символизация образа.

Учитывая все эти нюансы, можно было бы предположить, что Голубкину на создание образа поэта вдохновили исключительно его поэзия и проза. Однако факты говорят об ином: портреты Андрея Белого создавались скульптором с натуры, причём сеансы позирования сопровождались не всегда приятными моментами для самой Анны Семеновны. Супруги И.С. Ефимов и Н.Я. Симонович-Ефимова¹⁸, работавшие в мастерской вместе с Голубкиной, свидетельствуют, что Андрей Белый во время сеансов был крайне разговорчив, что, по всей видимости, мешало Анне Семеновне, любившей тишину и сосредоточенную атмосферу. Это даже стало причиной конфликта между поэтом и скульптором, когда Голубкина сказала Белому нечто нелицеприятное, за что потом вынуждена была извиняться в письме¹⁹. Эта ситуация лишней раз свидетельствует о том, что поэт не являлся для скульптора неким неземным созданием, то есть был, что называется, вполне реальной личностью, с которой Анна Семеновна даже вступила в конфликт. Иными словами, в процессе лепки вроде бы никакого внешнего обожествления

персонажа не происходило. Однако по завершении работы в мир явилось два скульптурных изображения Андрея Белого, абсолютно не согласовывающихся с привычным представлением о портрете, которые сама Голубкина считала говорящими о Белом, больше как о поэте, нежели как о человеке. Вероятно, по каким-то неведомым нам, скрытым от глаз, законам психологии творческой личности для самой Голубкиной поэт, в момент работы над образом, уже был деперсонифицирован, приобретая символично-мифологическую окраску. «Творческая личность – художник или ученый – отмечает особое свойство собственного творческого восприятия, когда накопление информации вдруг неожиданно приводит к состояниям, которые описываются как “наитие”, “прозрение”»²⁰. И.С. Ефимов, наблюдавший Анну Семеновну за работой над портретом Андрея Белого, вспоминает: «Против всяких академических правил ни разу она не взглянула на работу сбоку. Руки ее двигались, как у сомнамбулы, в беспамятстве».²¹

Каким образом стоит относиться к жанровой трактовке данного произведения? Нам представляется, что Голубкина создавала пластический символ поэтического направления своей эпохи, одним из камертонов которой являлся Андрей Белый. Можно ли эти работы называть портретом в привычном понимании? По всей видимости, нет. Это что угодно: портрет-символ, мифологизированный образ Андрея Белого, символическая композиция портретного характера, но никак не портрет в чистом виде.

Итак, исходя из проведенного анализа, мы можем констатировать, что основы «жанровой нестабильности», когда размываются, а зачастую стираются границы скульптурных жанров, были заложены ещё в момент формирования и становления московской скульптурной школы, явившись одной из основополагающих линий работы с материалом, как в пластическом отношении, так и в образном. Аналогичные образно-пластические подходы будут использованы С.Т. Коненковым и А.Т. Матвеевым, которые стали наряду с Голубкиной определяющими фигурами в искусстве отечественной скульптуры. Эта тенденция разрушения межжанровых барьеров с исключительной яркостью проявила себя и на современном этапе развития искусства станковой пластики московской скульптурной школы.

-
- ¹ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.:2008; Головин В.П. От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру. М.: 1999; Перфильев В.И. Развитие жанров в советской станковой скульптуре. Изд.: Знание, 1981; Елатомцева И.М. Станковая скульптура. Понятие о жанрах. Минск: 1975
- ² Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. М.:2013. С.43
- ³ Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. М.: 1989, С. 322. Цит. По: Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.:2006. С.111
- ⁴ Перфильев В.И. Развитие жанров в советской станковой скульптуре. М.: 1981. С.5
- ⁵ Известно из личной беседы автора со скульптором
- ⁶ Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара: Самарский университет, 2001. С.47
- ⁷ Вариант этой работы в гипсе находится в музее Л. Баранова в деревне Старые омутищи Владимирской области
- ⁸ Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.: 2006. С. 101-102
- ⁹ У Голубкиной есть две работы с таким названием: Горельеф «Кочка», Ваза «Кочка», обе – 1904г.
- ¹⁰ Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С.146
- ¹¹ Там же. С.267
- ¹² Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.: 2006. С.115
- ¹³ Алешина Л.С., Стернин Г.Ю. Образы и люди Серебряного века. М.:2005. С.35
- ¹⁴ Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.: 2006. С.106
- ¹⁵ Вот что пишет в своих воспоминаниях о модели, ставшей прототипом работы «Старость» А.С. Голубкиной, Н.Я. Симонович-Ефимова: «Как раз я однажды и видела в мастерской Голубкиной ту модель, которая ей позировала, и я поразилась. Модель была старенькой итальянской старушкой тщедушной <...> Но вся та мощь и значительность выражения, и широта – это от Голубкиной»: Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С.208
- ¹⁶ Подробно о становлении и восприятии образа Старости в творчестве А.С. Голубкиной см.: Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. С. 104-107
- ¹⁷ Голубкина А.С. Указ. соч. М., 1983. С. 67
- ¹⁸ Ефимов И.С. – скульптор – анималист; Симонович-Ефимова Н.Я. – художник, театральный деятель
- ¹⁹ Об этом случае см.: Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С. 67-68
- ²⁰ Калугина О.В. Художник в момент творческого акта: проблема измененных состояний сознания//Метаморфозы творческого Я художника. Коллективная монография. М.:2005. С.77-78
- ²¹ Голубкина А.С. Указ. соч. С. 364