

Ирина Капранова

## Неизвестная Голубкина. Камеи

Несмотря на неиссякаемый исследовательский интерес к творчеству Анны Семеновны Голубкиной, крупнейшего русского скульптора рубежа XIX–XX веков, знание о нем далеко от исчерпанности.

Неизученным, но, несомненно, уникальным и неординарным художественным явлением в деятельности Голубкиной, тяготевшей к работе в монументальной форме, являются камеи из морской раковины и слоновой кости. Уже первые попытки определить количество миниатюр, вырезанных в разные годы, и осмыслить их место в творчестве мастера, позволили заключить, что камеи представляют собой параллельное направление рядом с хорошо известным станковым искусством скульптора.



А.С. Голубкина.  
Фотография. 1882

Anna Golubkina.  
Photo. 1882

А.С. Голубкина ▶  
с группой  
художников.

Париж.  
Фотография. 1895

Anna Golubkina ▶  
with a group of artists.  
Paris. Photo. 1895

Последние исследования показали, что Голубкина начала заниматься камнями не в 1920-х годах, как традиционно считали, а значительно раньше. В 20-е годы скульптор лишь продолжает совершенствовать мастерство в косторезной мастерской преподавателя ВХУТЕМАСа Софьи Бобровой. В этой мастерской скульптор освоила технику работы с бормашинной, что, безусловно, расширило технические возможности резьбы по кости и позволило начать эксперименты с новым для художницы материалом — морской раковинной. Вместе с Голубкиной в мастерской Софьи Бобровой в начале 1920-х обучались камейному ремеслу и две ученицы Анны Семеновны — Юлия Кун и Татьяна Иванова<sup>1</sup>.

Разнообразие палитры материалов и техник, используемых Голубкиной в малых формах, широта художественного замысла, поражающая новизной буквально в каждом произведении, свидетельствуют о высочайшей творческой свободе мастера. Примечательно, что и в морской раковине, и в слоновой кости Голубкина работает прежде всего как скульптор. Иногда мощный темперамент ваятеля проступает сквозь плавность и мелодичность форм миниатюрных творений, безошибочно выдавая авторский стиль и руку творца.

Слоновую кость, вероятно, можно отнести к любимым материалам художницы. Возможно, в какой-то степени кость компенсировала частые перемены в работе (по причинам материального характера) с самым излюбленным материалом, хоть и мало похожим на

кость по своим техническим характеристикам, но также восхищающим своей чистотой и белизной, — с царственным мрамором. Известны 18 камей из слоновой кости. Безусловно, их было гораздо больше. В какие же годы они были выполнены?

Оказалось, что сами произведения могут многое рассказать, повернуть наши размышления в нужное русло. Так, из общего числа камей особенно выделяются три — «Митя», «Борзые» и «М.А. Волошин. Шарж» (все три — 1910-е (?), Государственная Третьяковская галерея). Мы предполагаем, что они были вырезаны художницей значительно раньше тех, что она выполнила после знакомства с Бобровой. В них обращает на себя внимание бо́льшая, чем в других камнях, высота рельефа, несколько тяжеловатая моделировка формы. Характер работы инструментом напоминает манеру резьбы по дереву. Очевидно, что первые две являются вариантами произведений: в мраморе «Митя» и в известняке «Собаки» (обе — 1913, Государственная Третьяковская галерея). Причем печальная тема предвоенной кончины маленького племянника Мити звучит не только в одноименной мраморной скульптуре, но и в известняковом рельефе «Мать и ребенок» (1913, Государственная Третьяковская галерея), а также в гипсовой маске с образом Мити и рисунках с изображением этого мальчика (все — после 1913, Государственная Третьяковская галерея). Три борзые с камей, корреспондирующиеся с персонажами вышеназванной рельефной композиции

<sup>1</sup> Подробнее см.: Капранова И.А. Камеи работы А.С. Голубкиной. История создания и бытования // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: Сборник статей. Вып. 13. М., 2010. С. 307–324.





«Собаки», известны как собаки Натальи Кусевичской. Она жила в Глазовском переулке по соседству с мастерской Голубкиной и брала в 1912–1913 годах у Анны Семеновны уроки скульптурного мастерства.

Особенности стиля и манеры мастера, переплетения художественных мотивов в этих произведениях неизбежно наводят на мысль, что камеи «Митя» и «Борзые» неразрывно связаны с конкретными историями, являются вариантами родственных тематически произведений и выполнены в близком с ними временном пространстве, то есть в начале 1910-х годов.

Этот же период, по нашему мнению, могла быть вырезана камея с портретом М.А. Волошина. Теплые дружеские отношения связывали скульптора и писателя со времени их знакомства в Париже и продолжились в годы ученичества Голубкиной у Огюста Родена. В 1911 году Волошин написал статью о скульпторе. В ней впервые полно и глубоко анализировалось творчество Голубкиной, давалась оценка ее новаторской пластики. Статья была опубликована в журнале «Аполлон»<sup>2</sup> за несколько лет до первой персональной выставки Анны Семеновны, которая открылась в Музее изящных искусств в 1914 году.

Камея с изображением Максимилиана Волошина (1910-е (?), Государственная Третьяковская галерея), безусловно, не замыслилась для коммерческой цели, как и камея «Митя», и, скорее всего, предназначалась для подарка автору статьи. В названии портрета имеется указание на типологическое определение портрета – «шарж», что обычно вводит современного зрителя в недоумение. Оно не совпадает с обще-

принятым, хотя и не совсем верным вектором восприятия наследия скульптора, имеющего трагический оттенок. Однако даже среди камеи есть еще одна с очевидным намеком на шаржирование портретируемого. Это миниатюра на трехслойной морской раковине «Портрет В.В. Трофимова» (1920–1923, Государственная Третьяковская галерея), изображающая знакомого Голубкиной с притаившимся котом. Следует отметить, что художница недолюбливала котиков, но неоднократно их изображала, можно сказать, в разных ипостасях. Трофимовский кот смотрит прямо на зрителя широко раскрытыми глазами. На руках хозяина он кажется пушистой уютной кошечкой, но, несомненно, мастер намекает на истинный характер этого свободолюбивого существа, готового в любой момент нарушить иллюзию спокойствия и гармонии.

Если гротесковая шаржированность в портрете Василия Васильевича Трофимова очевидна и понятна, то в волошинском образе без знания контекста и традиции изображения писателя как им самим, так и его современниками обойтись трудно. В связи с этим следует вспомнить, что Волошин – один из самых часто изображаемых персонажей не только Серебряного века, но и более позднего периода. В иконографии писателя известны как минимум два типа – «старорусский», в котором Волошин ассоциировался с персонажами пьес Н.А. Островского или напоминал либо протодьякона, либо кучера, и античный, к которому сам он склонялся больше, чем к первому.

В ранних графических автопортретах Волошина, выполненных до 1910 года, античный образ только предчувствовался, и изображения тех лет чаще



А.С. ГОЛУБКИНА  
*Фауст и Маргарита*.  
1920-е  
Морская раковина.  
Фрагмент  
Частное собрание

Anna GOLUBKINA  
*Faust and Margarita*  
1920s  
Seashell. Detail  
Private collection

А.С. ГОЛУБКИНА  
*Портрет В.В. Трофимова*  
1920–1923  
Морская раковина  
Фрагмент  
ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Portrait of Vasily Trofimov*. 1920–1923  
Seashell  
Detail  
Tretyakov Gallery

напоминали шаржи. Не исключено, что такое художественное видение пришлось Голубкиной по душе, и она вырезала в начале 1910-х годов свой вариант, некоторым образом перекликающийся, например, с ликом пляшущего Волошина (рисунок-автопортрет, около 1903<sup>3</sup>). Если бы художница размышляла над этим произведением в 1920-е годы, когда коктебельский мыслитель прочно ассоциировался у современников с античным или библейским образом, возможно, она выбрала бы для реализации замысла не кость, а многоцветную раковину, которая больше перекликается с многочисленными акварельными изображениями поэта, популярными в то время.

В камеях портреты занимают особое место, как и во всем творчестве скульптора. Одни являются единичными изображениями, как портрет Волошина, другие продолжают линию размышления мастера, начатую ранее, – таков портрет философа и поэта Серебряного века Вячеслава Иванова на морской раковине (1920-е, Государственная Третьяковская галерея). Он был вырезан уже после окончания работы над портретом-маской и скульптурным образом Вяч. Иванова (в котором современники Голубкиной увидели «бетховенскую мощь») (оба – 1914, Государственная Третьяковская галерея). Одновременно с портретами знаменитых людей эпохи Голубкина создавала на миниатюрах образы

<sup>2</sup> Волошин М. А.С. Голубкина // Аполлон. 1911. № 6. С. 5–12.

<sup>3</sup> Рисунок опубликован в 1990 году без указания местонахождения. См.: Купченко В., Давыдов З. Автопортреты Максимилиана Волошина // Литературная учеба. Кн. 4. Июль–август. М., 1990. С. 168.

А.С. ГОЛУБКИНА  
*Фауст и Маргарита*  
 1920-е  
 Морская раковина  
 4,3 × 4,5  
 Частное собрание

Anna GOLUBKINA  
*Faust and Margarita*  
 1920s  
 Seashell. 4.3 × 4.5 cm  
 Private collection



А.С. ГОЛУБКИНА  
*Портрет*  
*В.В. Трофимова*  
 1920–1923  
 Морская раковина  
 5,5 × 4,3  
 ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Portrait of Vasily*  
*Trofimov. 1920-1923*  
 Seashell. 5.5 × 4.3 cm  
 Tretyakov Gallery



А.С. ГОЛУБКИНА  
*М.А. Волошин. Шарж*  
 1910-е (?)  
 Слоновая кость  
 5,6 × 4,8  
 ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Maximilian Voloshin.*  
*Caricature Portrait*  
 1910s (?)  
 Ivory. 5.6 × 4.8 cm  
 Tretyakov Gallery



А.С. ГОЛУБКИНА  
*Портрет*  
*О.А. Багрищевой-*  
*Трофимовой*  
 1920–1923  
 Слоновая кость  
 4,2 × 3,5  
 ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Portrait of*  
*O.A. Bagrishcheva-*  
*Trofimova. 1920-1923*  
 Ivory. 4.2 × 3.5 cm  
 Tretyakov Gallery



А.С. ГОЛУБКИНА  
*Митя. 1910-е (?)*  
 Слоновая кость  
 4,0 × 3,0  
 ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Mitya. 1910s (?)*  
 Ivory. 4.0 × 3.0 cm  
 Tretyakov Gallery



А.С. ГОЛУБКИНА  
*Женская голова*  
*с прической в сетке*  
 1920-е  
 Слоновая кость  
 6,3 × 4,8  
 ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Female Profile with Hair*  
*Trimmed with a Hair-net*  
 1920s  
 Ivory. 6.3 × 4.8 cm  
 Tretyakov Gallery





*Портрет  
Т.А. Ивановой.* 1925  
Гипс тонированный  
52 × 42 × 30  
ГТГ

*Portrait of Tatiana  
Ivanova.* 1925  
Tinted plaster  
52 × 42 × 30 cm  
Tretyakov Gallery

А.С. Голубкина  
в Париже.  
Фотография. 1898

Anna Golubkina  
in Paris.  
Photo. 1898

родственников, друзей или просто знакомых. Иногда в женской головке вдруг начинает узнаваться профиль Н. Гиацинтовой, известный по рельефному медальону 1900 года (Государственная Третьяковская галерея), или лики сестер Алексеевых — актрисы Нины и танцовщицы Людмилы, с которыми художница была дружна на протяжении всей жизни.

В сюжетных и многофигурных композициях встречаются и еще более неожиданные портретные сходства. Так, например, имеется несколько вариантов изображения на морской раковине мальчика на птице (лебедь или орле) то в образе Ганимеда («Мальчик на крыльях орла», 1920-е, Дом-музей А.С. Голубкиной в Зарайске), то в об-

разе героя народных сказок («Мальчик на лебедь», 1920-е, частное собрание), в которых мальчик напоминает маленького племянника художницы Митю. В камее «Фауст и Маргарита» (1920-е, частное собрание) прототипами Маргариты стали, на наш взгляд, сразу две ученицы Голубкиной — Зинаида Клобукова и Татьяна Иванова. Свое восхищение юностью и чистотой скульптор передала утонченным рисунком силуэта, нежной живописной игрой медово-охристых оттенков морской раковины.

Камеи Голубкиной правильнее воспринимать не как обособленное увлечение художницы, а в контексте всего ее творчества. Эта идея была воплощена на выставке «Анна Голубкина. Искусство камеи», состоявшейся в Музее-мастерской скульптора А.С. Голубкиной<sup>4</sup> зимой 2011–2012. Впервые музейные камеи и камеи из частных собраний презентовались в окружении рельефов, скульптур и графических работ мастера. На выставке отчетливо выявился аспект, которому ранее не уделялось серьезного внимания, — это новаторская и экспериментальная направленность камерной деятельности скульптора, проявившаяся в особенностях работы с костью и раковиной. Голубкина умело сочетала классические способы обработки материала и смелые авторские находки как в технике, так и в выборе тем и трактовке образов.

Для мастера любая форма — будь то портретная камея, миниатюра с пейзажем или многофигурная композиция — это прорыв творческой мысли, концентрация волевых усилий, требующихся при создании больших скульптур. Не случайно многие камеи обладают свойствами монументальных произведений,

выдерживая значительное увеличение изображений, не теряя выразительности обобщенных форм. В то же время изображения сохраняют качества, свойственные миниатюре, приглашая любоваться, вглядываться, размышлять. Такова даже самая маленькая камея «Сеятель» (1920-е, Государственная Третьяковская галерея), размер которой чуть превышает один сантиметр. Она как бы просится в руки, намекая на существование потайного смысла, который может открыться лишь при заинтересованном и внимательном рассмотрении.

Казалось бы, что нового можно открыть в теме сеятеля, популярной на протяжении многих веков, особенно после прославившихся произведений Ван Гога (например, «Сеятель», июнь 1888, Музей Кроллер-Мюллер, Оттерло; или «Сеятель», ноябрь 1888, Музей Винсента Ван Гога, Амстердам), после изображения на золотом червонце, первой монете РСФСР (1923), рисунку которой был выполнен по модели скульптуры И.Д. Шадра (1922, Музей современной истории России, Москва). Что побуждало скульптора к поиску изысканной миниатюрной формы в хрупкой морской раковине? Скорее, в символическом изображении сеятеля на камее Голубкиной, ритмика и пластика движений которого заворачивает своей гармонией, следует распознавать образ Христа-сеятеля. Христологическая тема волновала мастера в 1910-е годы и воплотилась в ряде произведений, крупнейшим из которых является «Тайная вечеря» (1911, Государственная Третьяковская галерея). Она нашла свое продолжение в миниатюре начала 1920-х годов, но не в теме страстного цикла, а в другой — также центральной в христианской истории, свидетельствующей о неизбежном возрождении после смерти.

Изображение Христа-сеятеля Голубкиной не является каноническим для православной иконографии. Оно по-своему как бы продолжает художественные искания К.П. Петрова-Водкина в монументальной мозаике с одноименным названием, выполненной им в 1915 году для мавзолея Эрлангеров на Введенском (Немецком) кладбище<sup>5</sup> в Москве. В мягком, тающем образе сеятеля скульптор развивает традиции, присущие искусству античной и древневосточной камеи. Интересно отметить, что в творчестве Ван Гога тема «сеятеля» предшествует теме «жнеца», а у Голубкиной эта оппозиционная пара,



<sup>4</sup> В настоящее время Отдел исследования творчества скульптора А.С. Голубкиной Государственной Третьяковской галереи.

<sup>5</sup> Несомненно, скульптору было известно это новаторское произведение К.П. Петрова-Водкина. В 1912 году Голубкина выполнила мраморный рельеф с изображением Христа для надгробия семьи Феттер, которое было установлено после 1914 года в центральной части того же кладбища недалеко от надгробия Эрлангеров.



соотносящаяся с понятиями «жизнь—смерть», «начало—конец», получила противоположный вектор развития. Еще в годы обучения в МУЖВЗ она исполнила рельеф «Жатва смерти» (1892—1893, местонахождение неизвестно), чем привела в замешательство и сокурсников, и преподавателей; в первое же десятилетие самостоятельного творчества тема старости и конца жизненного пути была ею пережита, осмыслена и воплощена в скульптуре. А к 1920-м годам, несмотря на проблемы со здоровьем и трудности материального характера, художница обретает душевное

равновесие, получает новый мощный творческий импульс. Голубкинская пластика этого периода тяготеет к классической завершенности и ясности, одновременно убедительно демонстрируя неординарность художественных форм и средств выразительности. Современники Анны Семеновны вспоминали, что в последние годы жизни, перед преждевременной кончиной в 1927 году, все заметили «...значительный сдвиг в более светлую сторону в ее настроениях. Она не тосковала больше, как прежде, была настроена деятельно и энергично. Один замысел за другим волновал ее»<sup>6</sup>.

А.С. ГОЛУБКИНА  
*Вячеслав Иванов*  
(маска). 1914  
Бронза  
27 × 27 × 13,5  
ГГГ

Anna GOLUBKINA  
*Vyacheslav Ivanov*  
(a mask). 1914  
Bronze  
27 × 27 × 13.5 cm  
Tretyakov Gallery

Не исключено, что секрет такого возрождения отчасти кроется в новом обращении художницы в тяжелые для нее годы начала 1920-х к мелкой пластике, в освоении новых способов работы по слоновой кости и в «преодолении» неожиданного для нее материала — морской раковины, из которой в течение нескольких лет были вырезаны более 40 камней.

<sup>6</sup> А.С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С. 252.

Irina Kapranova

# The Unknown Golubkina: *The Art of Cameo*

The sculptor Anna Golubkina is an outstanding Russian artist of the turn of the 19th and 20th centuries. Although her work has always been the subject of scholarly study, there still remains much to learn.

An unexplored but distinctive and unexpected phenomenon in Golubkina's art – she generally gravitated towards monumental forms of sculpture – is represented by her cameos, made from seashell and ivory. Initial efforts to estimate the total number of these miniatures, which were created over many years, and understand their significance in Golubkina's work, led to the conclusion that carving cameos was a modest “parallel” occupation which existed alongside her more renowned and innovative work in sculpture.

However, the latest research has shown that Golubkina started carving cameos much earlier than the 1920s, as had been previously thought; by the 1920s, the sculptor was working on perfecting her skills at the Ivory and Bone-carving studio of Professor Sofia Bobrova at VKhUTEMAS (the Higher Art and Technical Studios). It was at this studio that Golubkina mastered the use of the drilling machine, which undoubtedly expanded the technical possibilities of ivory carving, and allowed the artist to experiment with a new material, the seashell. Two of Golubkina's own students, Yulia Kun and Tatiana Ivanova, also studied the art of carving cameos at Sofia Bobrova's studio at the beginning of the 1920s.<sup>1</sup>

The diverse range of materials and techniques which Golubkina used in her small-scale creations, as well as the breadth of her artistic vision (with virtually every work amazingly original) are a testament to the highest degree of her creative freedom. It is worth noting that Golubkina, whether she was carving ivory or seashell, remained

first and foremost a sculptor. Sometimes, the sculptor's strong temperament emerged through the smooth, harmonious lines of her miniature creations, betraying quite unambiguously the author's manner, the signature of their creator.

Ivory was one of the artist's favourite media. It is possible that working in that form made up for the frequent intervals when, due to lack of funds, Golubkina was unable to work with her beloved, majestic marble, a material so technically different from ivory, but equally delightful, white and pure. 18 of Golubkina's ivory cameos survive; it is clear that there were many more made. The question is when they were created.

Golubkina's cameos reveal much, and direct our thoughts in the right direction. Three stand out – “Mitya”, “Borzois” (Wolfhounds), and “Maximilian Voloshin. Caricature Portrait” (all of the 1910s (?), Tretyakov Gallery). We believe that the artist carved them significantly earlier than the ones she created after she had met Bobrova and mastered modern techniques of working with ivory. They are set apart from her other works by a noticeably higher relief, and a somewhat heavy modelling of the lines. The way Golubkina uses her carving tools is reminiscent of wood-carving techniques. It is clear that the first two are versions of her marble sculpture

“Mitya” (1913) and “Dogs” (1913), both made of limestone (Tretyakov Gallery); the heartbreaking subject of her young nephew Mitya's untimely death is also the theme of Golubkina's limestone bas-relief “Mother and Child”, a gesso mask, and drawings executed during the same time (all after 1913, Tretyakov Gallery). The three borzois in the cameo obviously match the dogs in the bas-relief “Dogs”. They are also known to represent the dogs which belonged to Natalya Kusevitskaya, who lived in Glazovsky Lane, next to Golubkina's studio, and who in 1912-1913 took sculpture classes from her.

The artist's distinctive style and manner, the intertwining motifs of these works, lead us to believe that the cameos “Mitya” and “Borzois” are linked to particular events, representing variations of thematically related works of art, and were all created at about the same time, in the early 1910s.

I believe that the cameo portrait of Voloshin may have also been carved at about the same time. The sculptor and the poet met when Golubkina was studying in Paris with Auguste Rodin, and developed a warm friendship. However, it would seem that the most important event of their companionship was the 1911 publication of Voloshin's article about the sculptor's art in the “Apollon” magazine<sup>2</sup>; the article was

<sup>1</sup> Kapranova, Irina. “Cameos by A.S. Golubkina. The Story of Their Creation and Life.” In “Russian Art in Modern Times. Research and Records”. Collected Articles. Issue 13. Moscow, 2010. Pp. 307-324

<sup>2</sup> Voloshin, Maximilian. “A.S. Golubkina”. “Apollon”, 1911. Issue 6. Pp. 5-12



А.С. ГОЛУБКИНА  
*Сеятель*. 1920-е  
Морская раковина  
1,7 × 1,2  
ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*The Sower*. 1920s  
Seashell. 1.7 × 1.2 cm  
Tretyakov Gallery

А.С. ГОЛУБКИНА  
*Портрет*  
*Вячеслава Иванова*  
1920-е  
Морская раковина  
5,2 × 3,3  
ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Portrait of Vyacheslav*  
*Ivanov*. 1920s  
Seashell. 5.2 × 3.3 cm  
Tretyakov Gallery



А.С. ГОЛУБКИНА  
*Женщина и девочка*  
1920-е  
Морская раковина  
4,2 × 5,3  
ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*A Woman and a Girl*  
1920s  
Seashell. 4.2 × 5.3 cm  
Tretyakov Gallery



А.С. ГОЛУБКИНА  
*Пейзаж с лошадыю*  
1920-е  
Морская раковина  
3,5 × 5,0  
ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Landscape with*  
*a Horse*. 1920s  
Seashell. 3.5 × 5.0 cm  
Tretyakov Gallery

А.С. ГОЛУБКИНА  
*Мать с ребенком*  
1920-е. Фрагмент  
Слоновая кость  
4,6 × 4,0  
ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Mother and Child*  
1920s. Detail  
Ivory. 4.6 × 4.0 cm  
Tretyakov Gallery



А.С. ГОЛУБКИНА  
*Мать с ребенком*  
1920-е  
Морская раковина  
4,4 × 3,3  
ГТГ

Anna GOLUBKINA  
*Mother and Child*  
1920s  
Seashell. 4.4 × 3.3 cm  
Tretyakov Gallery







В.Н. Голубкина (племянница скульптора) с камеей «Девушка со светильником» (морская раковина). Фотография. 1930-е

Vera Golubkina (the artist's niece) wearing the cameo "Girl with the Lantern" (seashell). Photo. 1930s

the first one to provide a comprehensive and profound examination of Golubkina's *oeuvre*, as well as a review of her innovative plastic expression. The article was published three years before Golubkina's first solo exhibition at the Museum of Fine Arts, which took place in 1914.

Golubkina clearly did not intend to put up for sale either her cameo portrait of Maximilian Voloshin or her cameo "Mitya"; it is likely that Voloshin's portrait was meant to become a gift to the author of the "Apollon" article. In the museum world, this miniature cameo is known as "Maximilian Voloshin. Caricature Portrait". Such a definition of the cameo's genre usually leaves the contemporary viewer bewildered: it does not match the generally accepted, though not entirely correct, idea that Golubkina's art has a tragic tone to it. Even among her cameos, there is at least one more portrait with an obvious "caricature" feel – "Portrait of V.V. Trofimov" (1920–1923, Tretyakov Gallery), where she depicts her subject with his cat crouching on his shoulder. The artist did not like cats, but often depicted them in her art, in their various "guises". Trofimov's cat is staring

at the viewer, eyes wide open. In his master's arms, the cat comes across as a sweet fluffy thing, but no doubt the artist hints at the real nature of this freedom-loving creature, always prepared to break up the illusion of tranquillity and harmony.

While the incongruous nature of the Trofimov portrait is quite apparent and easy to see, it is hard to figure out the "caricature" meaning of Voloshin's image, unless the viewer is familiar with the context and traditional representation of the writer's image, whether by his contemporaries or himself. We should remember that Voloshin was one the most frequently depicted figures of the Silver Age, as well as later eras. There were at least two iconic ways of rendering the image of this writer-poet-artist: one is the traditional "old Russian" (in those portraits Voloshin looked like a character from the plays of Nikolai Ostrovsky, or a senior church figure, even maybe a coachman) and the "classical" (antique) one, which he himself liked better than the first.

In Voloshin's early self-portraits, which he drew before 1910, there is just a suggestion of the future "classical" renditions – those images were more often reminiscent of caricatures. It is possible that Golubkina appreciated the latter artistic vision, and when she carved her own portrait of Voloshin in the early 1910s, it came out somewhat reminiscent of the dancing Voloshin's face from his own drawing (c. 1903<sup>3</sup>). Had the sculptor been contemplating this portrait in the 1920s (by then "the Koktebel visionary" was firmly associated with classical and Biblical images in his contemporaries' minds), she would have not chosen ivory as her medium, but rather the multi-coloured seashell, which would have echoed the poet's numerous water-colour portraits, so popular at the time.

Portraits hold as special a place in Golubkina's cameos as they do in her entire *oeuvre*. Some of them stand alone, like the portrait of Voloshin; some are the extension of the master's prior reflections. Thus, Golubkina carved her seashell portrait of Vyacheslav Ivanov (1920s, Tretyakov Gallery) – a Silver Age poet and philosopher whom she admired – after she had already finished working on his mask and a sculptural portrait; her contemporaries compared the powerful impression from this sculpture to that of Beethoven's (both of 1914, Tretyakov Gallery).

Next to the portraits of famous and recognizable figures of her era, Golubkina created miniature images of her relatives, friends and acquaintances. Sometimes a carved female head reminds us of N. Gitsintova's profile, familiar from a relief medallion of 1900 (Tretyakov Gallery), or the faces of the Alekseev sisters, Nina, an actress, and Lyudmila, a dancer, the artist's lifelong friends.

Golubkina's genre and multi-figure compositions sometimes include an even more unexpected web – or just a glimmer – of familiar characters. Thus, a number of

seashell carvings depict a boy on a bird (a swan or an eagle), whose features are quite similar to those of Mitya, the artist's little nephew; the child is sometimes portrayed as the mythical Ganymede ("A Boy on the Eagle Wings", 1920s, Golubkina House-Museum in Zaraisk), sometimes as a hero from a folk fairy tale ("A Boy on the Swan", 1920s, private collection). We could also speculate that two of Golubkina's students, Zinaida Klobukova and Tatiana Ivanova, became the inspiration for the image of Margarita in her cameo "Faust and Margarita" (1920s, private collection). The sculptor admired both young women for their youthful and pure beauty; her admiration shines through the masterfully refined outline and the delicate, beautiful interplay of the seashell's honey and ochre hues.

It is more fitting to look at Golubkina's cameos in the context of her entire body of work, and not as an unrelated "hobby". This continuity found admirable expression in the recent exhibition "Anna Golubkina. The Art of Cameo" at the Golubkina studio museum<sup>4</sup> (end of 2011–beginning of 2012). This was the first exhibition where Golubkina's cameos were presented alongside her bas-reliefs, sculpture and graphics; this approach clearly revealed an aspect of her art which had not been given serious consideration before – the original, experimental focus of this small-scale, intimate part of the sculptor's work. Golubkina's innovative approach revealed itself in her distinctive technique of carving ivory and seashell, which combined traditional ways of working in this medium with bold creative discoveries, as well as in her choice of motifs and the way she rendered her images.

Whether a cameo portrait, a miniature landscape, a multi-figure composition, a genre scene, or a religious image – each was based on a new idea, a breakthrough of creative thought, an intense focus of the artist's will from an individual used to working with large-scale sculpture. Not coincidentally, many of Golubkina's cameos exhibit the properties of large-scale works of art, and do not lose their expressiveness even under considerable magnification; at the same time, they retain the qualities of miniature art as they entice the viewer to admire them, to look closer, to reflect. Even "The Sower" (1920s, Tretyakov Gallery), the smallest of the cameos (its height barely more than one centimetre), has all these qualities, but also "tempts" the viewer to take it into his or her hands, as if hinting at a hidden meaning which could only be unveiled through involved and careful examination.

It might seem that there was nothing new to be discovered in the theme of "the sower", which had been a popular subject for centuries. What drove the sculptor to seek the exquisite miniature shape in the fragile seashell after the peasant sower from Van Gogh's paintings (June, 1888, Kroller-Muller Museum, Otterlo; or "Sower",

<sup>3</sup> The drawing was published in 1990 (whereabouts not indicated). Ref.: Kupchenko V., Davydov Z. Maximilian Voloshin's Self-portraits. In: Literaturnaya ucheba. Book 4. July - August. Moscow. 1990. P. 168.

<sup>4</sup> Now the Anna Golubkina Art Research Department of the Tretyakov Gallery.



А.С. Голубкина  
и Е.И. Шишкина-  
Голиневич в мастер-  
ской. Москва.  
Фотография. 1903

Anna Golubkina  
and Yelena Shishkina-  
Golinevich in the  
artist's studio.  
Photo. 1903

November 1888, Vincent Van Gogh Museum, Amsterdam) had become legendary among her contemporaries, and after the appearance of the golden *chervonets* (the first coin minted in the Russian Federation in 1923), with the famous figure of a sower based on the sculpture by Ivan Shadr (1922, Museum of Modern History of Russia, Moscow)? It seems that in the symbolic figure of the sower in Golubkina's cameo, whose rhythmic, plastic movement captivates the viewer with its harmonious perfection of a ritual dance, we can discern the image of Christ the Sower. The study of Christ, a topic which deeply touched the sculptor in the 1910s, was revealed in a number of Golubkina's works, the most significant being "The Last Supper" (1911, Tretyakov Gallery). In the image of the sower, this subject also found its way into her cameos of the 1920s; it did not become a part of the Gospel series but rather of another theme, also central to the Christian tradition, attesting to predestined rebirth after death.

Golubkina's depiction of Christ the Sower was not canonical from the point of view of Russian Orthodox iconography. The sculptor seemed to be following Kuzma Petrov-Vodkin's artistic vision as

represented in his large-scale mosaic of the same title (1915) in the Erlanger family crypt at the Vvedensky (German) cemetery<sup>5</sup> in Moscow. Through the soft, fading, generalized, and perfect image of the Sower, Golubkina developed the tradition of the classical and ancient Oriental art of cameo. It is worth noting that while Van Gogh's paintings were filled with images of sowers at the beginning of his artistic career, and scenes of harvesting at the end of his life, it was the other way around for Golubkina: the rival notions of "life and death", "beginning and end" developed in the opposite direction. While still a student at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, she created her harvest-themed bas-relief "Death's Harvest" (1892-1893, whereabouts unknown), which left both her fellow students and her professors stunned. However, during Golubkina's very first decade of independent work as an artist, she lived out, thought through and rendered in sculpture the theme of old age and the end of life. As we can see, by the 1920s, notwithstanding her failing health and financial difficulties, the sculptor found peace of mind and received a powerful new creative impulse. At this time, Golubkina's plastic expression grav-

itates to classical finality and clarity, while convincingly demonstrating the originality of the sculptor's artistic approach and forms of expression. Her contemporaries noted that during the last years of her life, before her early death in 1927, everyone noticed "a significant shift in her moods towards a brighter disposition. Her deep sadness left her, she was active and energetic. One plan after another excited her."<sup>6</sup>

It cannot be ruled out that the secret of this revival was at least to some extent in the new, small plastic form which the sculptor turned to during the difficult 1920s, in mastering new techniques of carving ivory, and in "conquering" an unpredictable new medium, the seashell — the medium from which she would go on to carve more than 40 cameos in just a few years.

<sup>5</sup> There is no doubt that the sculptor was familiar with this innovative work by Kuzma Petrov-Vodkin at the Vvedensky cemetery. In 1912, Golubkina executed a marble bas-relief with the image of Christ for the Fetter family crypt, which was erected after 1914 in the centre of this cemetery, close to the Erlanger memorial headstone.

<sup>6</sup> A.S. Golubkina, "Letters. A Few Words about the Sculptor's Craft. Memoirs of Contemporaries", 1983, Moscow, p. 252