

УДК: 7.036

ББК: 85.1

А43

DOI: 10.18688/aa200–3–37

Е. А. Боровская, М. А. Дроздова

## Русские художники в парижской Академии Гранд-Шомьер в начале XX века

В начале XX в. многие русские художники уезжают учиться живописи и скульптуре в Париж — центр сосредоточения новых тенденций искусства и самых прогрессивных методик его преподавания. В Академии Гранд-Шомьер, основанной в 1904 г. испанским художником Клаудио Кастелучо и расположенной в VI округе Парижа на улице Гранд-Шомьер, 14, на Монпарнасе, преподавали такие известные художники, как Ж. Бланш, А. Бурдель, Ф. Леже, У. Сикерт, Э. Грассе, О. Цадкин и многие другие [13].

В 1910–1920-е гг. это частное учебное заведение было одной из самых известных парижских художественных школ. Методы преподавателей Академии, основанные на поддержке независимого искусства и предоставлении ученикам творческой свободы, были новаторскими для той эпохи. Отказ от академических приёмов обучения и прогрессивный характер этого учебного заведения привлекали многих учеников, ищущих новых путей в искусстве, в том числе из России. Так, в Академии занимались В. Мухина, З. Серебрякова, А. Экстер, И. Шадр, Б. Терновец, И. Бурмейстер, А. Вертепов, А. Ланской, А. Архипенко, Л. Гальперин и другие [6].

Факт учёбы в Академии отмечен в монографических исследованиях творчества этих художников, но в советские времена в силу известных обстоятельств обучение за рубежом, в буржуазной Франции, в период расцвета модернизма, не приветствовалось. В отечественном искусствоведении, особенно в 1930–1950-е гг., учёба многих известных живописцев и скульпторов в Париже даже не всегда упоминалась, а влияние парижских уроков на формирование творческого стиля ставших впоследствии известными советских художников вообще замалчивалось как не соответствующее идеологическим установкам того периода. Но и после крушения коммунистического доктринёрства Академия Гранд-Шомьер не привлекла внимания исследователей русского искусства XX в. Мы полагаем, что постановка вопроса о непосредственном влиянии зарубежного художественно-педагогического опыта на отечественную художественную культуру в лице видных впоследствии её мастеров открывает обширную область для историко-художественного анализа. И в этом отношении обращение к истории Академии Гранд-Шомьер и её русским студентам представляет особый интерес.

Принцип свободы творчества, распространявшийся на учеников Гранд-Шомьер, был далёк от преобладавших в России в тот период консервативно-академических позиций педагогики изобразительного искусства. И хотя после реформ Академии художеств

1890-х гг. в русской художественной школе происходил отход от канонических методов обучения, новые принципы педагогики ещё не сформировались [3]. Это остро чувствовали те начинающие художники, кто отправлялся на учёбу в Париж: конечно, во Францию ехали наиболее амбициозные и по большей части недюжинно одарённые молодые люди, наслышанные о европейских художественных достижениях, — чаще всего от своих учителей в России, многие из которых обучались в своё время за границей. Заметим, что отпустить от себя талантливого ученика, порекомендовав ему совершенствоваться у другого педагога и в другой педагогической системе, — это требовало от русских художников старшего поколения известных моральных усилий, но, к чести отечественных мастеров, такого рода рекомендации давались довольно часто. Так, многие ученики студии Константина Юона (например, В. Мухина, А. Экстер, Б. Терновец) выбрали Гранд-Шомьер для продолжения обучения, слушая рассказы своего преподавателя, не раз бывавшего в частных студиях Парижа [9].

Для начинающих художников из России Гранд-Шомьер стала местом эксперимента и поиска нового. Какой-то особой, единой, главенствующей художественно-педагогической системы Академия не предлагала: студенты были вольны сами выбирать себе учебные курсы и мастерские, а руководители мастерских вели преподавание в соответствии со своими педагогическими и эстетическими воззрениями, опираясь на собственную художественную практику.

Расположенная в самом «творческом» районе Парижа — Монпарнасе, Академия Гранд-Шомьер поддерживала дух новаторства, царивший в искусстве Франции тех лет. По соседству с Академией находились мастерские художников и своего рода биржа моделей — натурщиков, не только европейской, но и экзотической внешности, что, несомненно, привлекало художников. Здесь же было множество небольших кафе, где собирались ученики художественно-артистических студий, молодые художники, поэты, писатели, актёры общались, обменивались мыслями об искусстве.

В Гранд-Шомьер в начале XX в. работало восемь отделений, в их числе отделения живописи, графики, истории костюма, скульптуры и другие. Большой популярностью пользовался класс “*Stoquis à cinq minutes*” («Наброски за пять минут»), во время которого модель меняла свою позу каждые пять минут. Этот приём давал возможность будущим художникам научиться быстро схватывать и изображать перемены в положении тела натурщика и развивать профессиональную пластическую память [16, с. 71; 13].

В искусствоведческой литературе — как иностранной, так и российской — нет единого исследования, посвящённого Академии Гранд-Шомьер. Период обучения там художников и скульпторов обычно упоминается вскользь, чаще различные факты содержатся лишь в воспоминаниях и автобиографиях учеников этой студии. Влияние обучения на дальнейшее творчество многих художников остаётся вне поля зрения искусствознания. Так, среди учителей знаменитых советских скульпторов В. Мухиной и И. Шадра лишь указывается имя А. Бурделя, преподававшего на отделении скульптуры в Гранд-Шомьер, хотя именно во время обучения в Париже начинающие художники смогли познакомиться с новыми прогрессивными взглядами одного из самых известных французских скульпторов того периода.



Рис. 1. Ученики Э.-А. Бурделя по Академии Гранд-Шомьер. Париж. Конец 1912 — 1913 г. Верхний ряд справа налево: В. Мухина, А. Вертепов, Б. Терновец, И. Бурмейстер. Второй справа в нижнем ряду — Э.-А. Бурдель. Воспроизводится по: Воронова О. П. Вера Игнатьевна Мухина. М.: Искусство, 1976. URL: [http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT\\_V03.HTM](http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT_V03.HTM)

Если в России в начале XX в. обучение скульптуре велось достаточно консервативно, что сковывало её развитие [10, с. 424–425], то в Париже ситуация была противоположной. Там царили О. Роден, А. Бурдель, А. Майоль. Учиться скульптуре и заниматься ею было солидно и престижно. Этот вид искусства во Франции не находился в тени живописи (как, например, в России и в целом в Восточной Европе и ряде других стран), поэтому сюда со всего мира стекались талантливые художники-скульпторы для учёбы у знаменитых педагогов и в поисках новейших знаний в сфере ваяния. Одним из самых известных преподавателей в Гранд-Шомьер в начале XX в. был Эмиль Антуан Бурдель [14; 4], в студии которого в разное время учились начинающие свой путь в искусстве В. Мухина, Б. Терновец, И. Шадр, Л. Гальперин (Рис. 1).

Известный русский художественный критик того времени Анатолий Васильевич Луначарский посетил урок А. Бурделя в 1914 г. и оставил подробные воспоминания об этом в статье «У скульптора» [12]. Русский искусствовед был восхищён его манерой преподавания. Работы мастера Луначарский оценивает достаточно критически, но отмечает, что «Бурдель одарён не только пластически, но и поэтически и философски <...> Ничего не может быть здоровее, острее, целебнее тех истин, которые преподаёт своим ученикам этот диковинный человек» [11].

А. Луначарский отмечал уникальность лекций А. Бурделя об искусстве скульптуры, его умение направить учеников, объяснить важность анализа каждой детали тела, нахождения её места и значения в композиции. Бурдель подчёркивал необходимость постижения азов точной передачи объекта, бесплодность поиска стиля без достаточного овладения мастерством лепки. Давая высокую оценку педагогической деятельности

скульптора, Луначарский отмечает умение преподавателя вовремя остановить рвущихся за новаторством и поисками новых стилей учеников: «И с восхищением следил я за тем, какие сильные удары наносил учитель этим пагубнейшим предрассудкам. Благоговение перед природой, благоговение перед материалом, благоговение перед художественной задачей творчества, самозабвение...» [11].

Наиболее подробные сведения о периоде обучения в мастерской А. Бурделя оставил в своих письмах и воспоминаниях искусствовед и художник Борис Николаевич Терновец (1884–1941), который обучался скульптуре в Гранд-Шомьер в 1913–1914 гг. Он вполне справедливо отмечал, что из всех скульпторов того периода А. Бурдель был самым значительным и в его мастерской сформировалась группа талантливых и серьёзно работающих художников. По мнению Б. Терновца, «...ни в одной мастерской Европы, частной или академической, не появляется за год столько хороших работ, как у нас» [16, с. 88]. Б. Терновец отмечал, что мастерство Бурделя и факт его ученичества у Родена сыграли важную роль при его собственном выборе обучения в Гранд-Шомьер. Также он писал, что в других частных художественных студиях Парижа — таких как Русская академия (*Academie Russe*), Академия Сюиса — в тот период принцип преподавания предполагал обучение без учителя, что казалось неприемлемым ему и другим русским студентам, поскольку преподавание живописи и скульптуры в России традиционно строго следовало принятой программе обучения под руководством мастера [16, с. 88].

Каждое утро ученики А. Бурделя приходили в Гранд-Шомьер на практические занятия, работали над разными фигурами, поочередно позируя друг другу для портретов. Бурдель приходил в студию для корректуры, делал отрывистые, короткие замечания. Иногда, по оценке Б. Терновца, они были излишне хвалебны или несправедливо резки. Но затем французского скульптора часто охватывал приступ красноречия, и он в свойственной ему манере много и экспрессивно, применяя метафоры и ассоциации (это видно в изданных уроках А. Бурделя [18]), говорил. В другие дни учитель сдержанно подводил учеников к анализу принципов искусства скульптуры. Много времени он уделял теоретическим вопросам строения формы, её внутренней логике, говорил о важности плана, математических и архитектурных элементов скульптуры, сознательного отношения к работе. Но всё же страсть к метафорам, экспрессии брали своё, речи скульптора становились всё более поэтичными [19]. Сын плотника, Бурдель всегда предпочитал объяснять технические моменты с помощью простых и доступных параллелей, вещественных примеров, ясных для учеников. Он предостерегал студентов от выработки только *habilité* (споривка, умение) — поверхностной ловкости, позволяющей довольствоваться первым признанием публики, без постоянного поиска, совершенствования. Бурдель часто записывал приходящие ему на ум мысли о работе скульптора и потом зачитывал их на занятиях ученикам. Иногда он раздавал эти записи иностранным студентам (а их было немало на его уроках) с тем, чтобы они группой могли позднее перевести и лучше понять замечания учителя. После окончания занятий Бурдель приглашал учеников для просмотра своих работ. Так, например, Б. Терновец вспоминает, как их пригласили посмотреть фресковые композиции в фойе театра Елисейских полей. Иногда по выходным ученики с учителем выезжали за город. В этих поездках участвовали



Рис. 2. Слева: И. Шадр. Борьба с землей. 1923. Бронза. ГТГ. Фрагмент. Воспроизводится по: Воронова О. П. Шадр. М.: Молодая гвардия, 1969. Справа: А. Бурдель. Голова война. Эююд памятника павшим. Бронза. Воспроизводится по: Стародубова В. В. Бурдель. М.: Искусство, 1970, илл. 9.

проходившие обучение в Гранд-Шомьер В. Мухина, А. Вертепов, М. Тимофеева, И. Бурмейстер, Б. Терновец. Демонстрация работ Бурделя позволяла его ученикам увидеть новые приёмы и техники в скульптуре, изучить нюансы самых интересных работ мастера в сопровождении его авторских комментариев [16, с. 63]. Следует отметить, что, будучи уже известным, востребованным скульптором, Бурдель не интересовался заработком в Академии — его увлекал именно процесс преподавания. Он заботился об учениках, даже «возился» с ними, посещал вместе с ними выставки, приглашал посмотреть свои работы. Вместе ученики Бурделя ходили на спектакли в театры, в оперу. Впрочем, молодым русским художникам французский театр не нравился: в России в это время театр переживал замечательный подъём, а французская драматическая сцена казалась вычурной и анахроничной [16, с. 65].

Одним из известных русских скульпторов, обучавшихся в классе А. Бурделя в Гранд-Шомьер в начале XX в., был Иван Дмитриевич Шадр (Иванов; 1887–1941). До поездки в Париж начинающий скульптор посещал рисовальную школу Императорского общества поощрения художеств [3]. По совету директора школы Н. Рериха, заручившись рекомендательным письмом от И. Репина, Шадр (тогда ещё Иванов) собрался ехать учиться скульптуре в Париж. Однако его призывают на службу, и только в 1910 г. он все-таки реализует свои планы. Как отмечает искусствовед О. Воронова в своей монографии, уехав из России Ивановым, он вернулся уже Шадром. Здесь, конечно, дело не в смене фамилии, а в том, насколько Париж и обучение в Гранд-Шомьер способствовали раскрытию и формированию личности скульптора. Именно тогда Шадр осознал взаимосвязь искусств и нашёл в их ряду своё место, определил волнующие его проблемы, собственные склонности и вкусы, симпатии и антипатии [5, с. 37].

Не только обучение в Гранд-Шомьер, но и, безусловно, посещение музеев, знакомство с работами «Свобода на баррикадах» Э. Делакруа, «Граждане Кале» О. Родена, «Марсельеза» Ф. Рюда и другими, а также сама атмосфера города повлияли на Шадра.

Его привлекла тематика — сражение за свободу, героизм, воспевание красоты простого человека, а также экспрессия и монументальность работ. Всё это позже проявилось в скульптурах русского художника. Например, в его проектах памятника Парижской коммуне и «Памятника мировому страданию» [5, с. 38].

В работах И. Шадра соединятся любовь к античной традиции и демократизм, экспрессия и психологизм французской скульптуры начала XX в. Влияние же уроков, полученных в классе лепки в Гранд-Шомьер (Рис. 2), велико. А. Бурдель настаивал на важности конструктивной точности работы скульптора. Известный пример, приводимый Бурделем своим ученикам, демонстрирует его отношение к вопросу: «Если есть хоть малая ошибка в точности конструкции, форма всё равно ускользает. Она поступит с вами как поезд (который уже ушёл)» [5, с. 39]. Он придавал огромное значение умению понять натуру, поскольку точности и техничности недостаточно для создания хорошей работы — нужно почувствовать и вдумчиво воссоздать натуру.

В Гранд-Шомьер среди учеников было значительное количество женщин. Вера Игнатьевна Мухина (1889–1953) посещала Академию одновременно с учившейся также у Бурделя Идой Бурмейстер. Они даже жили в одном пансионе мадам Жан. Начинающих художников из России, в частности А. Вертепова, Б. Терновца, и впоследствии связывала дружба, завязавшаяся в Париже, в мастерской А. Бурделя.

После первого занятия В. Мухина так описывала своего учителя: «Маленький нибелунг, меньше меня ростом, плотный, огромный блестящий лоб, взгляд исподлобья, густые нависшие брови, черная борода клином <...> Обходит всех. Одну вещь смотрит внимательно, другую — невнимательно. Начнёт говорить о вещи и переходит на другое. Это другое — самое интересное» [15, с. 17–18]. На занятиях и теоретических лекциях А. Бурдель часто опирался на знания, полученные у своего учителя Родена, цитировал его, передавал то, что сам узнал от него. Однако следует отметить, что Бурдель не признавал открыто О. Родена своим учителем. На уроках Бурдель объяснял подробно систему строения человека, рассказывал, что есть скульптура, как видеть природу, говорил о натуре и истине в искусстве. Как отмечает искусствовед П. Суздаев, изучавший жизнь и творчество французского скульптора, А. Бурдель был единственным преподавателем в Париже того времени, кто мог дать своим ученикам стройную систему обучения и профессиональную технику [15, с. 18].

В. Мухина не всегда была довольна замечаниями Бурделя. Он требовал большей сглаженности формы, всё время повторял: «Полируйте! Полируйте!». Молодым скульпторам это казалось архаичным, они желали большего артистизма, хотели сделать работу современнее и динамичнее. А. Бурдель уверял учеников, что после сглаживания они лучше увидят свои ошибки. Скульптор критиковал и В. Мухину. В одной из её работ мастеру не понравилось, как она вылепила ноги статуи. Бурдель не просто указал на недостаток работы, а перед всем классом, как у него было принято, прочёл теоретическую лекцию о ширине таза и правилах лепки ног. В. Мухина болезненно восприняла жёсткую критику и после ухода мэтра уничтожила работу. Но, осознав резонность его рекомендаций и поняв, в чём состояла ошибка, сделала новый вариант скульптуры, которая была хорошо принята учителем [15, с. 19].

Самые первые работы Мухиной в студии Бурделя не впечатлили наставника. В московский период обучения, в том числе и в студии К. Юона, В. Мухина не приобрела достаточного опыта лепки [15, с. 20]. Именно в Гранд-Шомьер она получила возможность учиться у успешного и опытного скульптора и наблюдать, как работают другие ученики, среди которых было много способных и умелых (И. Шадр, А. Архипенко и другие).

Одной из первых удач В. Мухиной стала «Голова натурщика» (1912). Увидев в мастерской модель с головой «русского пролетария» (грубое лицо, узкие глаза, выраженные скулы, мощный подбородок и шея с кадыком), художница создала портретный этюд, в котором старалась передать упорство, энергию и волевое начало посредством резкой, твёрдой, как бы вырубленной, пластики. Лицо получилось энергичным, осмысленным, устремлённым в будущее. Сама В. Мухина считала эту работу своей первой удачей. Важным для начинающего скульптура было найти свой пластический язык, а все работы, которые, по её мнению, имели заимствования у других авторов, она уничтожала. Создавая всё новые и новые этюды, Мухина искала себя, свой голос, а творческая атмосфера в классе скульптуры Академии Гранд-Шомьер и советы мастера этому только способствовали.

Во время обучения В. Мухиной были созданы портретные бюсты других учеников Бурделя, в частности — Б. Терновца, А. Вертепова и И. Бурмейстер. Художница старалась не только придать работам портретное сходство, но и передать главные психологические черты своих моделей. Самым удачным в этом отношении был портрет А. Вертепова, подчеркнувший сложность и неоднозначность его натуры. Отмечая ум и склонность к анализу Б. Терновца, Мухина усилила в его портрете мощь лба и черепа, сделав их крупнее, чем в реальности (Рис. 3).

Как для многих других русских художников, так и для В. Мухиной большим обучающим и влияющим на развитие вкуса фактором стала художественная среда Парижа. Посещение выставок и музеев открывало им новые направления в живописи и скульптуре. В. Мухина, например, утром лепила с модели в Академии Гранд-Шомьер, вечера проводила в музеях, рисовала в Академии Коларосси, посещала другие ателье. В выходные ездила по окрестным паркам и дворцам.

Интересно, что А. Бурдель редко был доволен своими русским учениками. Он отмечал такую национальную черту, как иллюзорность лепки. Говорил, что русские смотрят



Рис. 3. В. И. Мухина. Слева: Портрет А. Вертепова. 1914. Частное собрание. Справа: Портрет Б. Терновца. 1914 (работа не сохранилась). Воспроизводится по: Воронова О. П. Вера Игнатьевна Мухина. М.: Искусство, 1976, с. 28–29.

не в глубь формы, а лишь на поверхность, забывая о глубинной конструкции [15, с. 21]. Однако именно А. Бурдель с его новаторским подходом помог В. Мухиной в начале её творческого пути вырваться из оков устаревших академических канонов, открыл для неё законы современной композиции, направил её по пути самостоятельного сложного ассоциативного мышления [2, с. 9–10]. Французские историки искусства также неоднократно отмечали большой вклад именно педагогической деятельности А. Бурделя в развитие европейской скульптуры, а его уроки были изданы отдельной книгой [15].

Часто одни и те же студенты посещали и класс скульптуры, и класс живописи. Б. Терновец отмечал интересные колористические задачи, которые задавали начинающим художникам в Гранд-Шомьер. Например, натюрморт с белым кувшином, тёмно-розовым стаканом, в котором стояли гвоздики, и двумя бананами. Все эти предметы находились на покрытом сине-зелёным платком столе. Это создавало сложную задачу сопоставления ярких цветов [16, с. 79]. Отделение живописи в Гранд-Шомьер было не столь знаменито и педагогически интересно, как отделение скульптуры. Зато свобода творчества и классы, которые могли посещать начинающие художники без жёсткого руководства, дали возможность развиться талантам живописцев, не получивших классического художественного образования, но постигающих науку живописи самостоятельно. Возможность приходить в Гранд-Шомьер и оттачивать свои навыки в рисовании разнообразных моделей, сюжетов и деталей внесла неоценимый вклад в развитие творческих способностей таких русских художников, как З. Серебрякова, А. Экстер, А. Ланской.

Одной из русских учениц, посещавших отделение живописи в Гранд-Шомьер, была Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884–1967). В 1905–1906 гг. она занималась в студии Л. Симона и А. Доше в Академии Гранд-Шомьер. Люсьен Симон руководил отделением живописи Гранд-Шомьер в начале XX в. Художник был известен, неоднократно выставлялся в Салоне, получал много частных заказов. Его педагогическая манера также предоставляла большую свободу поиска и эксперимента для развития творческих способностей учеников. Любимыми темами живописных полотен Симона были семья и дети [20]. Именно он привлёк внимание Зинаиды Серебряковой к этому мотиву, ставшему одним из центральных в её творчестве. Являясь художником салонного типа, он не учил студентов каким-то особым новаторским приёмам, оставаясь в рамках живописных канонов, принятых Академией изящных искусств Франции. Некоторые исследователи, в частности искусствовед В. Князева [7, с. 33–34], отмечают, что в Академии не было хорошей школы рисунка, а начинающие художники были предоставлены сами себе. Однако, по нашему мнению, в Гранд-Шомьер именно свобода творчества и отсутствие строгой системы обязательных приёмов обучения позволяли ученикам искать и находить свой индивидуальный стиль. Серебрякова много времени проводила в мастерской Академии, увлеченно работала над передачей движения, что видно по её рисункам той поры. Начинаящая художница часто рисовала только общий динамичный силуэт модели. И сама манера рисунка З. Серебряковой в Париже изменилась. На смену чёткой штриховке пришла более мягкая, а сам контур стал жёстче, контрастнее [7, с. 34].

Также в период обучения в Академии Гранд-Шомьер в работах З. Серебряковой формируются элементы декоративности, которые в дальнейшем составили одно из важней-

ших качеств её живописи. В её акварелях и рисунках темперой и карандашом того времени с изображением улиц Парижа, рыночных торговек или сенок с детьми появляются черты цветовой обобщённости. Художнице особенно удаётся уловить позы персонажей, передать их движение, а интенсивная колористическая гамма этих работ придаёт композициям декоративный характер. В портретах этого периода также появляется напряжённость цвета, а в выборе мотива, сюжета и в принципах построения композиции этюдов с видами Версаля и Парижа ощущается влияние французских импрессионистов.

Во время обучения в Академии З. Серебрякова посещает парижские музеи и делает много набросков карандашом и акварелью с работ Фрагонара, Мерсье, Брейгеля. Она старалась повторить те детали картин, которые ей казались интересными и полезными, — лица, руки, а также уяснить особенности композиции. Позднее, вспоминая Париж, З. Серебрякова скажет, что у неё «не было

ни одного «учителя» рисования, но были <...> занятия в мастерской» [7, с. 35]. Существует альбом рисунков, выполненных ею в Академии Гранд-Шомьер, — обнажённая натура, портреты соучеников, и два альбома парижских этюдов (собрание Е. Серебрякова) (Рис. 4).

Знаменитая русская художница-авангардист Александра Александровна Экстер (1882–1949) училась в Гранд-Шомьер в 1907–1909 гг. Сначала она посещала класс портретиста Анри Каро-Дельвая, чьи работы украшали многие аристократические салоны. Там начинающая художница подружилась с П. Пикассо и Г. Аполлинером. Экстер в большей степени, нежели Серебрякова, переняла новые подходы в живописи, у неё сложилась более авангардная манера письма. При этом она создала свой уникальный стиль. Как точно отмечает Я. Тугендхольд, «у Экстер чувство синтеза всегда преобладало над чувством анализа, общее — над расчленённостью» [17, с. 8].

В работах художницы 1907–1910 гг. уже заметен яркий, контрастный колорит, эксперименты с использованием цвета. В полотнах того периода ощущается, что художница экспериментирует с модными направлениями в живописи. Если в натюрмортах чувствуется влияние Сезанна, то в других работах мы видим отзвуки фовизма (густой контур, декоративная, суммарная передача форм) и экспрессионизма (Рис. 5).

Заметен намечающийся отход от реалистичности, фигуры становятся более абстрактными. Из-за этого на занятиях у А. Экстер возникали конфликты с преподавателем, который возмущался колоритом её работ, уже тогда не соответствующим академиче-

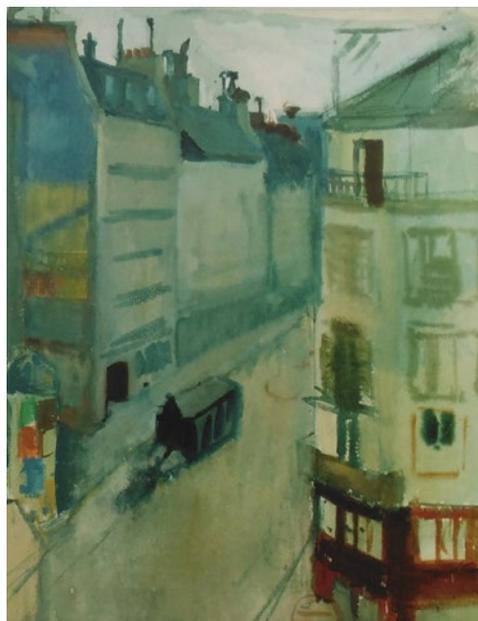


Рис. 4. З. Е. Серебрякова. Париж. Улица. 1905–1906. Этюд. Б., акв. Частное собрание. Воспроизводится по: Русакова А. А. Зинаида Серебрякова: 1884–1967. М.: Искусство-XXI век, 2006, с. 35.

ским рецептам. Обучение в Гранд-Шомьер, безусловно, было для Экстер периодом эксперимента и поиска стиля. Начиная художница не хотела следовать в своём творчестве по какому-то уже известному пути и, осознавая, что в то время в Гранд-Шомьер живопись преподавали художники салонного толка, желала разобраться в новых течениях самостоятельно. Кроме того, в Гранд-Шомьер её привлекала возможность писать натурщиков, которые работали в Академии на постоянной основе, что было редкостью в те времена. Среди них оказывались креолы, мулаты, чернокожие — яркие, интересные типажи. Начиная художники могли сами выбрать понравившуюся им модель, что давало возможность А. Экстер экспериментировать в области композиционных и колористических решений. Огромное влияние на начинающую художницу оказывали и соученики. Так, одновременно с ней в классе у Каро-Дельвая учился Фернан Леже, живопись которого была также далека от академической. С французским кубистом у А. Экстер завязалась дружба на долгие годы. В 1907 г. Экстер вместе с Леже отказались от постоянного курса Каро-Дельвая, но продолжали посещать свободные сеансы в Гранд-Шомьер до конца 1909 г. Здесь русская художница нашла место, где могла свободно отрабатывать новые техники, тренировать мастерство, но без давления со стороны наставника, будучи свободной от классических канонов. В период обучения в Гранд-Шомьер А. Экстер получила возможность путём экспериментов и поисков найти одну из важнейших составляющих своего стиля — напряжённый, интенсивный колорит, который будет главенствовать в её работах в разные периоды творчества [8].

Именно цвет, а не форма стал главным в кубизме художницы. Позже, начав преподавать в Académie Moderne («Современной академии») в Париже, организованной А. Озанфаном и Ф. Леже в 1924 г., А. Экстер строила образовательный процесс по своим собственным принципам. Во главу угла она ставила воспитание личности художника, старалась раскрыть его индивидуальность, найти его место в новом искусстве, помочь не раствориться в едином потоке творческих исканий. Её программа включала не только ежедневные занятия в «Современной академии», а была значительно шире. А. Экстер предоставляла большую творческую свободу своим ученикам, в отличие, например, от Ф. Леже и Ле Корбюзье, преподававших вместе с ней. Представляется, что в этом заслуга опыта, приобретённого в годы обучения в Гранд-Шомьер.

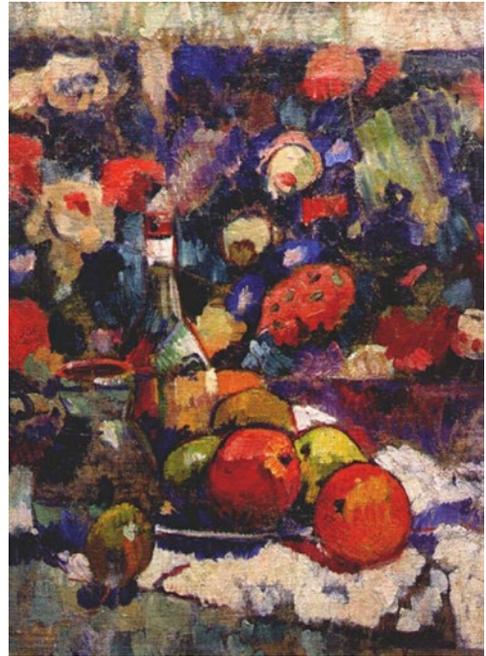


Рис. 5. А. Экстер. Натюрморт. 1909. Х., м. Серпуховский историко-художественный музей. Воспроизводится по: Пилипенко А. Русское искусство XIX — начала XX века в Серпуховском историко-художественном музее // Третьяковская галерея, 2008, № 1 (18), с. 10

Примечательно, что один из учеников А. Экстер в мастерской декоративно-прикладного искусства в Киеве — Андрей Михайлович Ланской (1902–1976) — в 1921 г. также приезжает в Париж и начинает обучение в Академии Гранд-Шомьер [1]. Выбор учебного заведения в Париже был обусловлен положительными отзывами его знаменитой учительницы. В Гранд-Шомьер он получил возможность посещать классы живописи и найти свой собственный творческий почерк. Важно отметить, что влияние художественного стиля А. Экстер проявилось в творчестве А. Ланского в период, когда он увлёкся нефигуративной живописью, абстракцией — любовь к яркому, темпераментному колориту в существенной мере передалась от наставницы ученику.

Парижские годы обучения в Академии Гранд-Шомьер в начале XX в. стали временем творческого формирования и роста для многих молодых русских художников. Именно там они попадали в атмосферу свободы и новаторства, знакомились с мастерами различных авангардных направлений. Именно там они нашли новые пути и подходы в искусстве, нехватка которых ощущалась в России в начале прошлого века, когда уже зарождался авангард, но обучение художников и скульпторов все ещё основывалось на консервативной академической традиции, представлявшейся новому поколению порядком устаревшей. Именно в Париже в начале XX в. русские ученики Гранд-Шомьер смогли найти необходимую свободу, творческое начало в обучении, что позволило им обрести собственный уникальный почерк, приобщиться к новейшим течениям в искусстве и влиться в международный художественный контекст эпохи.

Обращение к теме учёбы русских художников за границей в начале XX в. открывает очень интересную исследовательскую перспективу. Здесь наглядно прослеживается вовлечённость русского искусства в мировой художественный процесс и становление русского искусства как важной составляющей мировой художественной культуры. Среди проходивших обучение, например, в Париже (и, разумеется, не только в Академии Гранд-Шомьер) — крупнейшие мастера отечественного искусства; многие из них затем сами преподавали, в том числе на родине, в России. А даже если и не вели собственно педагогической деятельности, то их искусство оказывало значительное воздействие и на современников, и на более молодые поколения художников. Факт учёбы за границей, часто у одного педагога, позволяет находить много общего у очень ярких, самобытных и, казалось бы, далеких друг от друга по художественному языку мастеров. Так, например, В. Мухина и И. Шадр оказываются глубинно родственны друг другу, прежде всего по свободе в средствах выразительности и по отношению к форме — разному в приёмах, но близкому в понимании формы как самоценной сущности. Атмосфера свободы творчества, постоянный поиск формы, стремление к пластической выразительности — эти «заповеди» Академии Гранд-Шомьер не забывались даже в советском искусстве, хотя и были подчинены господствующей стилистике. При первой же возможности в отечественном изобразительном творчестве вновь проявились устремления к свободному формальному поиску, к усвоению и обогащению новейших течений мировой художественной культуры. В этом, позволим себе предположить, магистральный путь русского искусства и в XXI в. Путь, начавшийся более ста лет назад, к исходным пунктам которого необходимо обратиться современному искусствоведению.

## Литература

1. Андрей Ланской (1902–1976) к 30-летию со дня смерти. — СПб: Palace Editions, 2006. — 240 с.
2. *Башинская И. А.* Вера Игнатьевна Мухина, 1889–1953. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — 71 с.
3. *Боровская Е. А.* Рисовальная школа Императорского общества поощрения художеств. К вершинам профессиональной зрелости. — СПб.: Астерион, 2012. — 238 с.
4. Бурдель: Альбом / Сост. В. В. Стародубова. — М.: Изобразительное искусство, 1979. — 174 с.
5. *Воронова О. П.* Шадр. — М.: Молодая гвардия, 1969. — 192 с.
6. Искусство и живопись русского зарубежья. URL: <http://www.artrz.ru/menu/1804645939/index.html> (дата обращения: 01.10.2018).
7. *Князева В. П.* Зинаида Евгеньевна Серебрякова. — М.: Изобразительное искусство, 1979. — 256 с.
8. *Коваленко Г. Ф.* Александра Экстер. Alexandra Exter. [в 2-х тт., т. 1]. — М.: Музей современного искусства, 2010. — 303 с.
9. Константин Юон. — М.: Белый город, 2001. — 67 с.
10. *Кривдина О. А.* Ваятели и их судьбы. — СПб.: Сударыня, 2006. — 530 с.
11. *Луначарский А. В.* У скульптора // День. — 1914. — 6 янв. — С. 4.
12. *Луначарский А. В.* Искусство на Западе. У скульптора // Об искусстве. Т. 1. — М.: Искусство, 1982. — С. 243–249.
13. Официальный сайт Академии Гранд-Шомьер (дата обращения: 01.10.2018) <http://www.grande-chaumiere.fr/en/>
14. *Стародубова В. В.* Бурдель. — М.: Искусство, 1970. — 176 с.
15. *Суздалев П. К.* Вера Игнатьевна Мухина. — М.: Искусство, 1981. — 168 с.
16. *Терновец Б. Н.* Письма. Дневники. Статьи. — М.: Советский художник, 1977. — 360 с.
17. *Тугенхольд Я. А.* Александра Экстер как живописец и художник сцены. — Берлин: Заря, 1922. — 32 с.
18. *Dalon L.* Antoine Bourdelle, Cours & leçons à l'Académie de la Grande Chaumière, 1909–1929. — Paris: Paris-Musées, 2008. — 352 p.
19. *Œuvre d'Antoine Bourdelle.* — Fascicule V. Librairie de France. Paris-VI, 1937. — 172 p.
20. *Lucien Simon.* — Paris: Juven, 1910. — 50 p.

**Название статьи.** Русские художники в парижской Академии Гранд-Шомьер в начале XX века

**Сведения об авторах.** Боровская Елена Анатольевна — доктор искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств. Университетская наб., д. 17, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. borovskayaea@yandex.ru

Дроздова Мария Александровна — аспирант. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств. Университетская наб., д. 17, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. Maria\_drozdova@hotmail.com

**Аннотация.** На примерах начала творческого пути известных русских художников, обучавшихся в 1900–1910-е гг. в парижской Академии Гранд-Шомьер (В. Мухина, Б. Терновец, И. Шадр, З. Серебрякова, А. Экстер и др.) ставится вопрос об истоках включённости русского искусства XX в. в мировой художественный процесс. Париж как центр новых тенденций в искусстве и самых прогрессивных методик его преподавания привлекал многих художников из России. Однако этот аспект истории отечественного искусства, фактологически хотя и представленный в искусствоведческой литературе, остаётся концептуально не осмысленным в должной мере. В статье изучается период творческого становления русских художников, учившихся в Париже, что даёт возможность осветить некоторые особенности художественного образования, стирающие резкие границы отечественного и зарубежного искусства и до сих пор недостаточно полно освещённые в искусствознании.

**Ключевые слова:** история искусства, художественное образование, преподавание живописи и скульптуры, Академия Гранд-Шомьер, русские художники в Париже, А. Бурдель, В. Мухина, А. Экстер, З. Серебрякова, И. Шадр, Б. Терновец

**Title.** Russian Painters at the Academy de la Grande Chaumière, Paris, in the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century

**Authors.** Borovskaya, Elena Anatolievna — full doctor, professor. St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture of I. Repin of the Russian Academy of Arts. Universitetskaya nab. 17, St. Petersburg, Russian Federation, 199034. borovskayaea@yandex.ru

Drozdova, Maria Alexandrovna — Ph. D. student. St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture of I. Repin of the Russian Academy of Arts. Universitetskaya nab. 17, St. Petersburg, Russian Federation, 199034. Maria\_drozdova@hotmail.com

**Abstract.** The article studies the origins of inclusion of the 20<sup>th</sup>-century Russian art scene into the global artistic process through the analysis of early works of famous Russian artists, such as V. Mukhina, B Ternovets, I. Shadr, Z. Serebryakova, A. Exter, and others, who in the 1900–1910s took painting and sculpture classes at the Academy Grande Chaumière in Paris. At the mentioned time, Paris was the center of new trends and most progressive methods in art. It attracted many artists from Russia. However, this aspect of Russian art history was merely presented in the relevant literature. The research studies the creative development of the Russian artists during their training in Paris. It also highlights the new aspects of artistic education erasing the boundaries between domestic and foreign art in the beginning of the 20<sup>th</sup> century and explaining the inclusion of the Russian art scene of that period into the global artistic process.

**Keywords:** art history, art education, painting and sculpture teaching, Academy de la Grande Chaumière, Russian artists in Paris, Bourdelle, Mukhina, Exter

## References

*Academie de la Grande Chaumiere official website.* Available at: <http://www.grande-chaumiere.fr/en/> (accessed 01 October 2018).

Andrey Lanskoj (1902–1976) k 30-letiiu so dnia smerti (30 Years from Death of Andrey Lanskoj). St. Petersburg, Palace Editions, Publ., 2006. 240 p. (in Russian).

Bashinskaya I. A. *Vera Ignat'evna Mukhina. 1889–1953 (Vera Ignatevna Mukhina. 1889–1953)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, Publ., 1987. 71 p. (in Russian).

Borovskaya E. A. *Risoval'naia shkola Imperatorskogo obshchestva pooshchreniia khudozhestv. K vershinam professional'noi zrelosti (Imperial Society for the Encouragement of the Arts. To the Heights of Professional Maturity)*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2012. 238 p. (in Russian).

Dalon L. *Antoine Bourdelle, Cours & leçons à l'Académie de la Grande Chaumière, 1909–1929*. Paris, Paris-Musées Publ., 2008. 352 p. (in French).

*Iskusstvo i zhivopis' russkogo zarubezh'ia.* URL: <http://www.artz.ru/menu/1804645939/index.html> (accessed 01 October 2018) (in Russian).

Knyazeva V. P. *Zinaida Evgen'evna Serebriakova (Zinaida Yevgenyevna Serebryakova)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1979. 256 p. (in Russian).

Kovalenko G. F. *Aleksandra Ekhster (Alexandra Exter), vol. 1*. Moscow, MMOMA Publ. 2010. 303 p. (in Russian).

Krivdina O. A. *Vaiateli i ikh sud'by (Sculptors and Their Destinies)*. St. Petersburg, Sudarynia Publ., 2006. 530 p. (in Russian).

*L'oeuvre d'Antoine Bourdelle (Antoine Bourdelle's Works)*. Fascicule V. Librairie de France. Paris-VI Publ., 1937. 172 p. (in French).

*Lucien Simon (Lucien Simon)*. Paris, Juven Publ., 1910. 50 p. (in French).

Lunacharsky A. V. At the Sculptors'. *Den' (Day)*, Publ., January 6, p. 4. (in Russian).

Lunacharsky A. V. Art in the West. At the Sculptors'. *Ob iskusstve (About Art), vol. 1*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 243–249 (in Russian).

Mamontova N. *Konstantin Iuon (Konstantin Yuon)*. Moscow, Belyi gorod Publ., 2001. 67 p. (in Russian).

Starodubova V. V. *Burdel': Al'bom (Burdelle: Album)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1979. 174 p. (in Russian).

Suzdalev P. K. *Vera Ignat'evna Mukhina (Vera Ignatevna Mukhina)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 168 p. (in Russian).

Ternovets B. N. *Pis'ma. Dnevnik. Stat'i (Letters, Diaries, Articles)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1977. 360 p. (in Russian).

Tugendhol'd Y. A. *Aleksandra Ekster kak zhivopisets i khudozhnik stseny (Alexandra Exter as a Stage Painter)*. Berlin, Zarja Publ., 1922. 32 p. (in Russian).

Voronova O. *Shadr (Shadr)*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1969. 192 p. (in Russian).