

Боровская Е.А., Дроздова М.А.

ИЗ МОСКВЫ В ПАРИЖ.

**РУССКИЕ ХУДОЖНИЦЫ «СТУДИИ К. ЮОНА»
В ПАРИЖСКИХ ЧАСТНЫХ МАСТЕРСКИХ®**

*СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина, Санкт-Петербург, Россия,
borovskayaea@yandex.ru; Maria_drozдова@hotmail.com*

Аннотация. В настоящей статье предпринята попытка выявить влияние географического фактора на творческую эволюцию русских художниц Любви Поповой, Надежды Удальцовой, Веры Пестель и Веры Мухиной, начавших свой творческий путь в России и продолживших свое дальнейшее образование в парижских мастерских, где они получили сильный образовательный импульс, повлиявший на все их дальнейшее творчество. В статье рассматриваются и сопоставляются принципы и методы обучения молодых художников в московской «Студии Константина Юона» и парижских мастерских, что открывает новые перспективы для исследования влияния художественной атмосферы Парижа на их дальнейшее творчество.

Ключевые слова: история искусства; художественное образование; преподавание живописи; студия Константина Юона; Л. Попова; Н. Удальцова; В. Пестель; художницы русского авангарда; В. Мухина.

Получена: 02.09.2020

Принята к печати: 16.09.2020

Borovskaya E.A., Drozdova M.A.

**From Moscow to Paris. Russian painters of K. Yuon's studio
at private workshops in Paris**

*Ilya Repin St. Petersburg State Academic Institute of Fine Arts. Sculpture and
Architecture. Saint-Petersburg, Russia, borovskayaea@yandex.ru;
Maria_drozдова@hotmail.com*

Abstract. This article attempts to identify the influence of the geographical factor on the creative evolution of Russian artists Lyubov Popova, Nadezhda Udaltsova,

Vera Pestel and Vera Mukhina, who began their artistic career in Russia and continued their education in Paris workshops, where they received a strong educational impulse that influenced all their further work. The article examines and compares the principles and methods of young artist's training in the Moscow «Studio of Konstantine Yuon» and Paris workshops, which reveals new prospects for studying the influence of the artistic atmosphere of Paris on their further work.

Keywords: art history; art education; painting teaching; Konstantin Yuon's studio; L. Popova; N. Udaltsova; V. Pestel; V. Mukhina; Russian avant-garde.

Received: 02.09.2020

Accepted: 16.09.2020

В начале XX в. академическое художественное образование в России, несмотря на проведенные в 1890-х годах реформы, рассматривалось как явление достаточно консервативное. Именно это обстоятельство (так же, как и в Европе в конце XIX в.) способствовало появлению многочисленных частных студий рисования и живописи [Боровская, 2012]. Такие мастерские, предоставляющие ученикам большую свободу творчества и выбора новых направлений в искусстве, созданные в Москве и Петербурге на рубеже веков, стали значимой альтернативой уже существующим высшим художественным учреждениям.

Именно в контексте эволюции и кардинальных преобразований отечественного художественного образования начала XX в. появляется возможность проследить формирование творческого стиля нескольких русских художниц, стоявших у истоков русского авангарда, – Любови Поповой, Надежды Удальцовой, Веры Пестель и Веры Мухиной, начавших свой путь в московской частной «Студии Константина Юона» и продолживших образование в парижских академиях «Гранд-Шомьер» и «La Palette». Интересно наблюдать, как смена географии повлияла на художественный стиль каждой, и на примере упомянутых учебных заведений выяснить, насколько сильно отличались приемы преподавания в крупных парижских мастерских от методов обучения в московских школах.

Созданная в 1900 г. в Москве молодыми художниками Константином Юоном и Иваном Дудиным «Студия Константина Юона» пользовалась огромным успехом. Эта популярность была вызвана несколькими обстоятельствами: отсутствием жесткой программы обучения, большим выбором натуры, возможностью быстро перейти в следующий класс после освоения программы предыдущего. Но главным преимуществом мастерской была твор-

ческая свобода, предоставляемая ученикам. Важными достоинствами студии были серьезный подход к изучению академического рисунка и возможность экспериментировать в разных живописных направлениях. После окончания обучения ученики прекрасно владели техникой рисунка и хорошо понимали анатомию человеческого тела. Продолжая свое обучение в парижских частных мастерских, они могли сразу перейти к изучению новых направлений в живописи, как это сделали Любовь Попова, Вера Пестель и Надежда Удальцова, начав писать в кубистической манере в академии «La Palette», или приступить к практическим занятиям по лепке, как это произошло у Веры Мухиной и Бориса Терновца, ученика студии Юона, которые начали заниматься под руководством А. Бурделя.

Любовь Сергеевна Попова в 1908–1909 гг. училась в мастерской Юона, где познакомилась и подружилась с будущими звездами русского авангарда – Н. Удальцовой, В. Мухиной и В. Пестель, с которыми позже отправилась в Париж. Во время ученичества живопись Л. Поповой соответствовала стилю «московской школы» начала XX в. Это заметно в таких работах, как «Пейзаж с красным домом и прачкой» (1908), «Ивановское. Мост» (1908), «Натюрморт с молочником» (1907–1908). Ее полотна того периода – сельские пейзажи, дома, мосты, реки – написаны с ориентацией на творчество Сезанна. В картинах художницы уже тогда присутствовали декоративность и ритмическая выразительность, а цветовые массы были четко очерчены, отражая увлечение французским постимпрессионизмом, было заметно стремление к созданию геометрически правильных форм. По воспоминаниям Веры Мухиной, Любовь Попова еще в студии Юона, поощрявшего новейшие тенденции в живописи и любившего французских импрессионистов и постимпрессионистов, «увлекалась попеременно Гогеном, Ван-Гогом, Сезанном. Увлечшись, начинала прорабатывать ощущение краски» [Суздаlev, 1981, с. 12].

Позже, в 1912 г., после ухода из мастерской Юона, Л. Попова начинает работать в студии «Башня» на Кузнецком мосту. В тот период она пишет городские пейзажи, в которых доминируют геометрически правильные объемы, четко выделяет грани, подчеркивает контуры труб, арки, и т.п. Это заметно в таких работах, как «Пейзаж с дымовой трубой» (1912), «Дома» (1912). Но полотна Поповой по-прежнему остаются фигуративными и реалистичными, как это было принято в русских студиях и ателье.

Зимой 1912–1913 гг. молодая художница уезжает в поисках новых впечатлений и подходов в живописи в Париж, где начинает работать в студии «La Palette» с А. Ле Фоконье, А. Сегонзаком и Ж. Метценже. Со сменой географии, города, преподавателей естественно меняется и ее художественная манера. Иной свет и иное понимание формы, новые мотивы в творчестве – Париж меняет ее живопись кардинально.

В соответствии с существовавшими тогда правилами этикета, Л. Попова приехала во Францию с компаньонкой А.Р. Дагэ, они вместе поселились в знаменитом среди русских молодых художников пансионе мадам Жан. Там же вместе с ней жили В. Мухина, Б. Терновец, А. Вертепов, Н. Удальцова и В. Пестель, дружившие друг с другом. Они создали русский художественный кружок, где беседовали об искусстве, обсуждали полученные на занятиях опыт и знания.

Всю зиму 1912–1913 г. Л. Попова работает в парижской мастерской. Ее взгляд на искусство меняется. Ее подруга, Вера Мухина, так вспоминает о том времени: «Обликом и “мистической душой” похожая на боттичелевских нимф, Попова была страстной искательницей нового, отвечавшего, по ее мнению, “исторической неповторимости” современного сознания... Здесь в Париже Попова была целиком одержима теорией и практикой кубистов: много говорила о кубистах, хвалила, горячилась» [Суздалев, 1981, с. 64]. А Н. Удальцова в своих воспоминаниях пишет: «Л.С. недурно делает наброски, но только распухают у нее все фигуры (15 декабря 1912 года). У Л.С. голова ничего, хорошо соображает (24 декабря). Л.С. тоже неважно, плохо спит, но это только от живописи (26 декабря). Л.С. гораздо храбрее меня. Метценже уже ее хвалил (2 января 1913 года)» [Удальцова, 1994, с. 11].

Молодые русские художницы ходили на выставки самых известных парижских современных художников. Весной 1913 г. они посетили выставку Умберто Боччони, лидера футуристов, где был представлен манифест этого нового художественного направления. В то же время через Александру Экстер Л. Попова знакомится и с симультанизмом Робера Делоне. Париж дает русской художнице множество новых познавательных импульсов, впечатлений, расширяет ее художественный кругозор и предоставляет возможность развить свою творческую индивидуальность. Как точно отмечает искусствовед Н.Л. Адаскина: «Преодолев многие трудности

освоения новейшего художественного языка и, что еще сложнее, войдя в идеологию новейшего искусства, за парижский сезон 1912/1913 годов Попова из начинающего живописца превратилась в профессионала и подлинного художника XX века» [Адаскина, 2010, с. 6].

В ее работах парижского периода сразу заметно изменение художественного стиля, отличного от работ, написанных в России в период пребывания в студии Юона в постимпрессионистском духе. В Париже творчество Поповой становится одновременно и более современным, и интернациональным. Так, например, в работе «Этюд натурщицы» (1913) четко видно увлечение кубизмом. Натурщица распадается на разные геометризированные элементы, присутствует попытка показать их с разных ракурсов, при этом женская фигура хорошо узнаваема и все части тела занимают свое естественное место. Очевидно, это одна из первых попыток разложить объект на части, показав их в разных ракурсах и переместив в пространстве. «Этюд натурщицы» (1913) (рис. 1) – это работа художника-кубиста. Однако в ней еще ощущается некоторая неустойчивость и шаткость композиции. В «Композиции с фигурами» (1913) (рис. 2) заметно еще большее усложнение композиции, дробление объектов на элементы, показанные с разных ракурсов, ваза с фруктами и скрипка хорошо читаемы, пока они сохраняют целостность. Мотивы посуды, фруктов и скрипки типичны для французских кубистов. При этом ощущается явное влияние на живопись Л. Поповой конструктивных элементов, связанных с ее совместной работой с В.Е. Татлиным. Человеческие фигуры на ее полотнах этого периода неподвижны, своей конструкцией и динамикой они напоминают застывшие механизмы. Таким образом, в живописи Л. Поповой отчетливо прослеживается влияние как русской современной школы живописи, так и французского кубизма, что лишней раз демонстрирует магию Парижа и его художественной атмосферы.



Рис. 1.
Л.Н. Попова. Этюд натурщицы. 1913



Рис. 2.

Л.Н. Попова. Композиция с фигурами. 1913

В 1914 г. Любовь Попова весной снова приезжала во Францию. В своих воспоминаниях ее парижский друг Б.Н. Терновец описывает, как молодые русские художники проводили время: «Вообще последние вечера мы почти всегда встречались в своей компании – хотели провести их вместе; так на следующий день ходили вечером, прощались с Парижем и любовались чудной Notre Dame при ночном освещении; во вторник были вечером в кафе “Closier de Lilas”, где собираются в этот день “левые” поэты и художники; в среду 15-го барышни наши – Мухина, Бурмейстер и Попова <...> уехали на 2–3 месяца в Италию» [Терновец, 1977, с. 90]. Во время этого путешествия русские художницы посетили 16 итальянских городов, смогли увидеть памятники культуры эпохи Возрождения и других периодов, познакомиться со знаменитыми работами итальянских мастеров в натуре, но все равно это не могло затмить влияние парижских впечатлений. Именно в Париже происходит окончательное формирование авангардного духа творческой личности Л.С. Поповой, здесь она находит свою уникальную манеру и ставит творческие задачи, решение которых найдет в работах более позднего, зрелого периода.

Вера Игнатьевна Мухина начала свою творческую карьеру в «Студии Константина Юона», где она училась в 1908–1911 гг. По многочисленным работам, сохранившимся с того времени, заметно большое увлечение рисунком и, в частности, портретом. В ее эскизе «Натурщица» (1911) прослеживается отличное владение академическими навыками изображения натуры. Линия Мухиной твердая и четкая, объемы вылеплены правильно, анатомия человеческого тела изучена досконально. В ее рисунке «Голова мужчины» (1910) чувствуется реалистический подход к портретному изображению. Детали выписаны точно и четко, образ персонажа передан с достаточной долей психологизма, он одновременно и индивидуален, и типичен – обобщенный образ мыслящей личности своего времени. Помимо отличных графических навыков и знания натуры, студия Юона дала Мухиной главное – понимание, что она больше скульптор, нежели живописец. Так, В. Мухина вспоминает: «Меня вдруг потянуло на объемную форму. Захотелось объема. Скульптор думает в глубину – это и есть чувство скульптора. Мне не хотелось цвета, не хотелось писать красками» [Muchina, 1957, p. 23].

В конце 1912 г. Вера Мухина уезжает учиться в Париже. Там она занимается сразу в нескольких частных мастерских. В Акаде-

мии Гранд-Шомьер художница посещает класс скульптуры Эмиля-Антуана Бурделя. Именно в его студии, слушая полные лиризма лекции одного из самых знаменитых в ту пору скульпторов Европы, В.И. Мухина получила необходимые для ее становления творческие импульсы и отточила мастерство лепки [Луначарский, 1967]. Переезд в Париж погрузил Мухину в совершенно новый мир, где царило современное искусство, новые подходы и живописные направления быстро становились популярными, а скульптуру преподавали лучшие европейские мастера. В мастерской А. Бурделя В. Мухина училась до апреля 1914 г.

Скульптурные классы Гранд-Шомьер состояли из двух больших комнат. В одной стояла мужская обнаженная натура, а в другой женская. В классах всегда было тесно из-за большого количества учеников – 25–30 человек. А. Бурдель посещал учеников каждую пятницу. Он делал каждому замечания, переходя от станка к станку. Об учителе В.И. Мухина вспоминает так: «Маленький нибелунг, меньше меня ростом, плотный, огромный блестящий высокий лоб, взгляд исподлобья, густые нависшие брови, черная борода клином. В бархатном рубчиками костюме, какой обычно носят рабочие и художники. Обходит всех. Одну вещь смотрит внимательно, другую – невнимательно. Начнет говорить о вещи и переходит на другое. *Это* другое – самое интересное. Хотя я недурно знала французский язык, но понимать его мне было тяжело. Он говорил философски, тяжело» [Суздаlev, 1981, с. 18].

Искусствовед П.К. Суздаlev пишет о схожести академии Гранд-Шомьер и студии Юона: «Это была... школа такого же типа, что и у Юона. Глина, станок плюс преподаватель. Без программы. В любое время можно уйти» [Суздаlev, 1981, с. 17]. Как и в московской студии, здесь приветствовался академический подход к изучению базовых навыков скульптора. Сначала В.И. Мухина не до конца понимала идеи учителя. Они казались ей устаревшими. Молодые русские художники приехали в Париж за новыми тенденциями, техниками и подходами. А. Бурдель твердил: «Полисе. Полисе. Полируйте вашу вещь. Загладьте ее, загладьте до скуки и тогда увидите все ошибки, увидите, что натворили» [Суздаlev, 1981, с. 19]. Скульптор говорил о важности наработки техники лепки, изучения академического канона и умения правильно создавать предметы и людей. По его мнению, созвучному с позицией московского учителя Мухиной, только после

обретения мастерства и классических навыков можно переходить к творческим экспериментам.

Скульптуру «Голова натурщика» (1912) В.И. Мухина сохранила как одну из своих первых удачных работ – это был типичный образ пролетария. Художница как-то увидела грубое скуластое лицо с узкими щелями глаз, тяжелым подбородком, толстой шеей с выступающим кадыком. Это было лицо, лишенное признаков породы, идеализации, свойственных лицам героев академического искусства. В этой работе ощущается земная, животная сила и энергия. В.И. Мухина, как она сама писала, старалась правдиво передать свою модель. Скульптура получилась философской – перед нами обобщенный тип простого человека, меняющего мир, не обремененного сословными традициями и университетскими знаниями, своего рода героя нового времени. Во время обучения в Гранд-Шомьер В.И. Мухина создала скульптурные портреты своих друзей Бориса Терновца и Александра Вертепова (рис. 3). В этих работах она постаралась передать не только внешние черты героев, но и выразить то главное, что видела и ценила в них. В портрете Терновца поражает непропорционально большой лоб, который говорит об его уме, образованности и знаниях, а портрет А. Вертепова получился очень романтическим, экспрессивным.

Во время пребывания в Париже В.И. Мухина посещала «Academie des Beaux Arts», где прослушала полный курс анатомии профессора Рише. Эти занятия помогли лучше понять строение человеческого тела, что позволило создавать в будущем правдивые и реалистичные человеческие образы. Она посещала и студию «La Palette», где учились ее русские подружки-художницы. В отличие от них, Мухина критически воспринимала многие методы парижских преподавателей. «Кубисты обнажают форму, дают ее скелетно», – рассуждала скульптор. О прекращении обучения в студии она написала: «Я помучилась, кое-что поняла и бросила. Бросила сознательно» [Воронов, Короткая, 1989, с. 10].



Рис. 3.

В.И. Мухина. Вертепов. 1913

О времени обучения в Париже В.И. Мухина вспоминает: «Несмотря на все колебания, я делала честнейшие вещи с натуры. Майоль, Деспю и Бурдель – вот та скульптурная троица, которая делили между собой симпатии парижских художников... Но надо сказать, что тема, как таковая, так многозначаящая в нашем искусстве, для французского искусства перед войной 1914 года значила очень мало. Это был расцвет формалистского французского течения... Вот та атмосфера, в которую попало мое несформировавшееся “Я”. Желание все познать заставило меня пытаться работать во многих направлениях. ...В конце моего пребывания в Париже я пришла к убеждению, что для меня образ в искусстве – его “душа и смысл”» [Мухина, 1944, с. 53].

Как и другим ее подругам-художницам, Вере Мухиной Париж дал мощнейший познавательный импульс и позволил лучше понять свои творческие устремления. Но, в отличие от них, Мухина осталась последовательным приверженцем реалистического направления в искусстве, соединив его с динамичностью и экспрессией современной французской скульптуры [Ком. по делам искусств... Герасимов, Дейнека, Кончаловский, Лебедева, Мухина, Шмаринов, 1944].

Надежда Андреевна Удальцова начала свой творческий путь в московской частной студии. В своих мемуарах о творческой жизни без всякого вступления она пишет: «В 1905 году я начала работать в школе Юона» [Удальцова, 1994, с. 9]. Именно учитель открыл для начинающей художницы мир искусства: «Попала в школу Юона, сначала я ходила три-четыре раза в неделю, потом искусство захватило меня, и моя участь была решена» [там же].

В ноябре 1912 г. Надежда Удальцова уехала учиться в Париж вместе с другими ученицами студии Юона. Сначала они планировали учиться в студии Матисса, но она закрылась. Тогда они посетили мастерскую знаменитого Мориса Дени, но процесс обучения там им не понравился. Надежда Удальцова, как и ее подруги, выбрала популярную парижскую мастерскую «La Palette». Про другие частные студии она писала: «Мастерские, напротив, наша только хороша» [Удальцова, 1994, с. 10]. Здесь молодая художница начала изучение современной живописи с кубизма, ведь в Париже она искала именно новых и самых актуальных знаний и техник в живописи.

На занятия начинающая художница ходила каждый день. Раз в неделю Ле Фоконье, Метценже и Сегонзак приходили к ученикам. Удальцова вспоминает, что «это было искусство построения, фантастическое, не искусство “больших”... Ле Фоконье говорил о больших поверхностях, о построении холста и пространства, он дал понятие о живописном решении холста... Метценже говорил о последних достижениях Пикассо. Это была эпоха классического кубизма без “*la vie banale*”» [Удальцова, 1994, с. 10]. Отмечая преподавательский талант Ле Фоконье, Удальцова пишет, что он был свиреп и многие ученики «дрожали» при одном его виде. Но о работах начинающей русской художницы и он, и Метценже отзывались с одобрением. Первый даже как-то похвалил Удальцову, сказав, что она делает большие успехи в живописи.

Как и у Л. Поповой, живописный стиль Н. Удальцовой в Париже кардинально меняется. Так, например, в рисунке «Синие деревья» (1909–1911), созданном еще в московский период, мы видим лишь зачатки геометризации формы. Далее в «Мужском портрете» (1912–1913), написанном в Париже, голова героя уже распадается на части, и ее элементы показаны с разных ракурсов в соответствии с правилами стиля. В парижских работах Н. Удальцовой и сделанных сразу по возвращении в Россию мы видим значительное усложнение композиции. Например, в композиции «Музыкальные инструменты» (1912) (рис. 4), вероятнее всего написанной в 1913 г. или позже, мотив скрипки, типичный для кубизма, отсылает к знаменитому полотну отца кубизма Пабло Пикассо «Скрипка и виноград» (1912). Элементы музыкального инструмента у Удальцовой также показаны с разных ракурсов, в соответствии с полученными ею уроками кубизма. Занятия в «La Palette» приносят свои плоды, постепенно все композиции художницы стремятся к беспредметности. Работы «Швея» и «Композиция с тремя фигурами» (рис. 5) относятся к 1910-м годам, однако очевидно, что, работая над ними, Удальцова оттачивает мастерство расщепления предмета на отдельные детали. Скорее всего, картина написана во время обучения или сразу после посещения Парижа. Буквы французского алфавита также указывают на парижский период. «Композиция с желтым мостом» (1913) многопланова и многоэлементна, и однородность этих элементов придает ей целостность. В тех работах парижского периода, где есть человеческие фигуры, ощущается механистичность, когда суставы человеческих фигур как будто напоминают шарниры какой-то конструкции, в них чувствуется динамика, движение, это не условные образы, а отражение реального движения.



Рис. 4.

Н.А. Удальцова. Музыкальные инструменты. 1910-е



Рис. 5.

Н.А. Удальцова. Композиция с тремя фигурами. 1913

Безусловно, зрелость кубизма Надежды Удальцовой еще впереди. Ее работы ждет дальнейшее усложнение композиции, при этом элементы изображенных предметов постепенно разместятся по всему холсту, перестанут сосредоточиваться в его центральной части. Формы утратят узнаваемость. Надежда Удальцова в своих кубистических композициях обращалась к любимым объектам кубистов – музыкальным инструментам, посуде, броским надписям. В полотнах того периода Удальцова использовала яркие цвета – в них появляется колористическая напряженность, которая останется важной чертой творчества художницы в разные периоды. Эту яркость и цветовую насыщенность привнесло в ее творчество парижское окружение: музеи, свет, живопись местных художников. После скромных по колориту московских работ богемная жизнь Парижа добавила ее полотнам смелости и современности. В дневнике 1912–1913 гг. Надежда Удальцова подробно описывала свои впечатления от увиденных ею картин Леонардо, Рафаэля и других

великих художников. Про Делакруа она отмечает: «Сегодня – Делакруа – краски, чувствую страшную близость с моим ощущением краски в детстве; тогда было строгое отношение: подходит или нет, а это и было настоящее. Надо так работать» [Удальцова, 1994, с. 15]. О периоде обучения живописи в Париже Удальцова пишет, что «год жизни только в искусстве и одиночестве сделал меня сознательным художником и человеком. Здесь впервые я почувствовала свое “я”. В дневнике того года я пишу, что кубизм – только школа для меня, но не цель. Я поняла... строгость построения и строгие законы самой живописи... пристальное изучение живописи Лувра дали мне возможность в три-четыре года сделать все свои чисто кубистические и беспредметно-фактурные вещи» [Удальцова, 1994, с. 10]. В дневниках 1916–1918 гг. Удальцова разбивает свою творческую жизнь на периоды и пишет, что парижский период – время утверждения ее места в беспредметной живописи [Удальцова, 1994, с. 35].

Парижский период обучения в академии «La Palette» дал Надежде Удальцовой то, что она не смогла найти в русских учебных заведениях. Именно во Франции она научилась создавать сложные, но устойчивые и цельные композиции, сделавшие ее впоследствии одной из звезд русского авангарда.

Вера Ефремовна Пестель в 1906–1907 гг. также училась в «Студии Константина Юона» в Москве. Как и ее друзья, по совету своего преподавателя в 1912 году она уехала продолжать обучение во Францию [Калмыкова, 2016]. Там вместе со своими подругами-художницами она посещала академию «La Palette». Пестель имела французские корни по отцу, Ефрему Дезидерьевичу Бальи, хорошо знала язык, что сильно облегчило ее обучение в Париже.

Перемена локации также сильно повлияла на живописную манеру Пестель. Новые художественные впечатления, парижский свет, другая культура, архитектура и атмосфера привнесли много нового в творчество художницы. Именно в Париже она начала писать в кубистической манере, большое влияние на нее оказали работы Пабло Пикассо. Н.Н. Пунин писал о ее творчестве: «разве это не от Пикассо такая увлеченность разработками градаций серого, такая музыкальность композиции, склонность к жесткому материалу и умение сделать его выразительно-пластичным, энергичные, движущиеся формы...» [Пунин, 1916, с. 23], эту же черту ее

работ отмечают и современные исследователи [Коваленко, 2001, с. 233–234].

В биографии Веры Пестель, написанной ее дочерью Софией, мало внимания уделяется периоду обучения во Франции, хотя именно там она мастерски освоила приемы кубизма. Обучение в «La Palette» и знакомство с работами французских импрессионистов на выставках и с классическими произведениями европейских мастеров в Лувре оказало на ее творчество большее влияние, чем русская школа живописи [Маковец..., 1994]. Так, В. Пестель, отвечая на анкетный вопрос о влиянии на ее творчество мастеров и течений, писала: «Вначале импрессионисты (французы) и Ван Гог, затем Дерен, Пикассо, Брак, теперь старые мастера – голландцы и испанцы – Меер из Делфт, Сурбаран. Русские художники никогда не оказывали никакого влияния и вообще мало интересовали. Особенно современные» [Вера Пестель..., 2017, с. 89].

В работах 1910-х годов четко прослеживается изменение стиля художницы, увлекшейся кубизмом во время поездки в Париж. В них заметна значительная геометризация форм, разложение предметов на грани, смешение плоскостей, отход от фигуративной живописи. Так, например, в «Кубистическом портрете» (1910-е годы) черты лица мало узнаваемы. В композиции ощущается динамичность форм, музыкальный ритм частей, как будто движущихся подобно звуковым волнам. Вере Пестель удалось обрести свой собственный кубистический почерк, отличный от манеры письма ее учителей Ле Фоконье и Метценже. При этом в работах парижского и послепарижского периода Пестель отсутствует налет механистичности, присущий работам Л.С. Поповой и Н. Удальцовой. Ее работы более динамичны по сравнению с полотнами подруг и больше стремятся к абстракции. Для нее, как и для других художниц, Париж стал точкой схода основных художественных устремлений, сыгравших важную роль в дальнейшем профессиональном становлении.

Московская студия К. Юона и парижские «La Palette» и Гранд-Шомьер стали двумя важнейшими очагами, последовательно сформировавшими творческую личность знаменитых русских художниц В. Мухиной, Л. Поповой, В. Пестель и Н. Удальцовой. В обеих школах они впитали национальные особенности, в дальнейшем проявлявшиеся на разных этапах творчества. Русские художники сформировали дружеский круг общения, познакомив-

шись в Москве, а в Париже создали тесный кружок, который соби-
рался по вечерам после занятий, где начинающие художники об-
суждали новейшие тенденции в живописи и скульптуре, делились
полученным на занятиях опытом и спорили о будущем искусства.
Именно здесь образовался один из главных центров зарождения
будущих русских авангардных течений.

Более детальное изучение парижского периода обучения мо-
лодых художниц открывает интересную перспективу для изучения
их творчества в контексте получения значимых познавательных
импульсов в связи с переездом в другую страну и со сменой впе-
чатлений и культурной парадигмы. Это позволяет глубже исследо-
вать малоизученную тему формирования художественной манеры
молодых русских художниц в период их обучения в парижских
частных студиях и академиях.

Список литературы

- Адашкина Н.Л.* Любовь Попова. – Москва : С.Э. Гордеев, 2010. – 251 с.
- Боровская Е.А.* Рисовальная школа Императорского общества поощрения худо-
жеств. К вершинам профессиональной зрелости. – Санкт-Петербург : Астерион,
2012. – 238 с.
- Вера Пестель. Путь с башни : [сборник] / сост., вступ. ст., комм.
В.В. Калмыковой. – Москва : ИП Забозлаев А.Ю., 2017. – 382 с.
- Воронов Н.В., Короткая Е.Н.* Жизнь и судьба скульптора Мухиной. – Москва :
Знание, 1989. – 54 с.
- Ком. по делам искусств при СНК СССР, Гос. Третьяковская галерея ; [кат. сост.
А.И. Архангельской, И.Д. Емельяновой и М.Н. Райхинштейном] // Гераси-
мов С.В., Дейнека А.А., Кончаловский П.П., Лебедева С.Д., Мухина В.И.,
Шмаринов Д.А. – Москва : Изд. Гос. Третьяковской галереи, 1944. – 82 с.
- Калмыкова В.* Пути искусства Веры Пестель [Текст] // Наше наследие : иллюстри-
рованный историко-культурный журнал. – Москва, 2016. – № 118. – С. 154–163.
- Коваленко Г.Ф.* Кубизм Веры Пестель // Амазонки авангарда. – Москва : Наука,
2001. – С. 233–240.
- Луначарский А.В.* Об изобразительном искусстве. – Москва : Сов. художник,
1967. – Т. 1. – 511 с.
- Маковец. 1922–1926. Сборник материалов по истории объединения. – Москва : Госу-
дарственная Третьяковская галерея, 1994. – С. 89. – Оригинал: ОР ГТГ. Ф. 91.
Ед. хр. 753.
- Мухина В.И.* Автобиографический очерк // Каталог выставки «С.В. Герасимов,
А.А. Дейнека, П.П. Кончаловский, С.Д. Лебедева, В.И. Мухина, Д.А. Шмаринов». –
Москва : Государственная Третьяковская галерея, 1944. – 82 с.

- Пунин Н.Н. Выставка современной русской живописи // Северные записки. – Петроград, 1916. – № 12. – С. 1–25.
- Суздальев П.К. Вера Мухина. – Москва : Искусство, 1981. – 168 с.
- Терновец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи. – Москва : Советский художник, 1977. – 359 с.
- Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистки: дневники, статьи, воспоминания. – Москва : Лит.-худож. агентство «РА», 1994. – 204 с.
- Muchina V.I. Pensées d'un sculpteur / Vera Moukhina; [Préf. de D. Arkine]. – M. : Ed. en langues étrangères, 1957. – 115 p.

References

- Adaskina, N.L. (2010). *Lyubov' Popova*. Moscow : S.E. Gordeev.
- Borovskaya, E.A. (2012). *Risoval'naya shkola Imperatorskogo obshchestva pooshchreniya hudozhestv. K vershinam professional'noj zrelosti*. Saint Petersburg : Asterion.
- Kalmykova, V.V. (comp., introductory art., comm.). (2017). *Vera Pestel'. Put' s bashni : [sbornik]*. Moscow : IP Zabozaev A. Yu.
- Voronov, N.V., Korotkaya, E.N. (1989). *Zhizn' i sud'ba skul'ptora Muhinoj*. Moscow : Znanie.
- Gerasimov, S.V., Dejneka, A.A., Konchalovskij, P.P., Lebedeva, S.D., Muhina, V.I., Shmarinov, D.A. (1944). *Kom. po delam iskusstv pri SNK SSSR, Gos. Tretyakovskaya galereya ; [kat. sost. A.I. Arhangel'skoj, I.D. Emel'yanovoj i M.N. Rajhinshtejnom]*. Moscow : Izd. Gos. Tretyakovskoj galerei.
- Kalmykova, V. (2016). Puti iskusstva Very Pestel' [Tekst] / In *Nashe nasledie : illyustrirovannyj istoriko-kul'turnyj zhurnal*, (118), 154–163. Moscow.
- Kovalenko, G.F. (2001). Kubizm Very Pestel'. In *«Amazonki avangarda»*, (pp. 233–240). Moscow : Nauka.
- Lunacharskij, A.V. (1967). *Ob izobrazitel'nom iskusstve. T. I*. Moscow : Sov. hudozhnik.
- (Anonymous) (1994). *Makovec. 1922–1926. Sbornik materialov po istorii ob"edineniya*. Moscow : Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. Original: OR GTG.F. 91. Ed.hr. 753.
- Muhina, V.I. (1944). *Avtobiograficheskij ocherk. Katalog vystavki «S.V. Gerasimov, A.A. Dejneka, P.P. Konchalovskij, S.D. Lebedeva, V.I. Muhina, D.A. Shmarinov»*. Moscow : Gosudarstvennaya Tretyakovskaya Galereya.
- Punin, N.N. (1916). Vystavka sovremennoj russkoj zhivopisi / In *Severnye zapiski*, (12), 1–25. Petrograd.
- Suzdalev, P.K. (1981). *Vera Muhina*. Moscow : Iskusstvo.
- Ternovec, B.N. (1977). *Pis'ma. Dnevnik. Stat'i*. Moscow : Sovetskij hudozhnik.
- Udal'cova, N.A. (1994). *Zhizn' russkoj kubistki: dnevnik, stat'i, vospominaniya*. Moscow : Lit.-hudozh. agentstvo «РА».
- Muchina, V.I. (1957). *Pensées d'un sculpteur / Vera Moukhina; [Préf. de D. Arkine]*. Moscow : Ed. en langues étrangères.