

Екатерина Усова

## Студия Фернана Кормона и ее русские ученики в 1890–1900-е годы

Частная художественная студия (*atelier libre*), как правило, возглавляемая профессором парижской Школы изящных искусств — распространенная форма обучения во Франции второй половины XIX века. Свое место в этом ряду занимало ателье Фернана Кормона, основанное в 1882 году. Его репутацию подтверждают имена таких выпускников, как Анри де Тулуз-Лотрек, Винсент Ван Гог, Луи Анкетен, Эжен Бош, Эмиль Бернар. Русские художники — В. Э. Борисов-Мусатов, К. П. Кузнецов, В. И. Альбицкий, А. А. Лушников, Н. Ф. Холявин, А. К. Шервашидзе, Н. К. Рерих, проходившие обучение в мастерской в 1890–1900-е годы, именовались среди сотоварищей «кормоновцами». Статья разъясняет характер обучения в мастерской и значимость этого опыта для русских художников начала XX века.

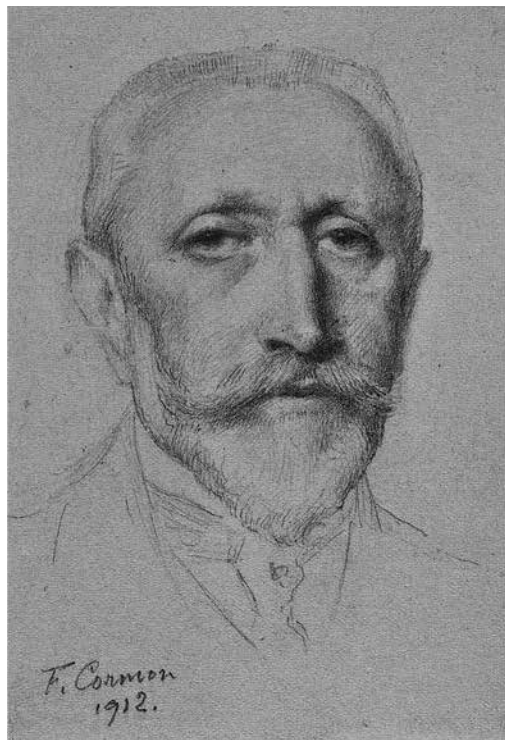
Ключевые слова:

Фернан Кормон,  
ателье, частная студия,  
академия, школа живописи,  
рисунок, метод, система,  
техника, натура.

На рубеже XIX–XX веков многие из начинающих русских художников стремились дополнить свое образование опытом обучения в современной европейской студии. Одним из центров студенческих устремлений был Париж. О нем мечтали, по выражению Ивана Евдокимова, как о «мировом городе» с не меньшей страстностью, чем, быть может, одновременно тогдашние хмурые и бедные чеховские люди мечтали в далеких провинциях России о Москве» [6, с. 15]. «Сюда стремятся из России молодые художники (которые, наконец-то, начинают протирать глаза)», — писал о Париже Виктор Борисов-Мусатов [6, с. 26].

Изменения и реформы, которые происходили в это время в Академии художеств и Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), не приносили полного удовлетворения. То, что видели ученики за рубежом, на различных выставках с участием иностранных художников, на открытых сеансах приглашенных знаменитостей, например, Андерса Цорна в Петербурге, будоражило умы и обнаруживало контраст с занятиями в классах учебных заведений. Петр Кончаловский вспоминал о французской художественно-промышленной выставке 1896 года как о «какой-то новой, страшно заманчивой, совсем не московской жизни. Она дала мне какую-то воодушевленность, вызвала какие-то смутные мечтания, неясные стремления» [11, с. 17].

Профессиональное обучение в столице Франции манило не только качеством, но и богатством альтернатив государственному образованию. В России частные школы распространились позднее, в 1900-е годы, в то время как во Франции уже в середине XIX века стали появляться частные ателье. Как отмечает Фредерик Дестремо, первоначально эти школы выполняли задачу подготовки к вступительным экзаменам в Школу изящных искусств, где конкурсный отбор был очень жестким [24, р. 172]. Мастерством первооснователей школ — Леона Бонна, Бенджамена-Констана, Каролюса-Дюрана — был задан их высокий профессиональный уровень. Постепенно заведения стали пользоваться все большим спросом и вскоре взяли на себя полный цикл обучения



1. Фернан Кормон. Автопортрет. 1912  
Бумага, карандаш. 11,6 × 8  
Художественный музей Кливленда



2. Рекламная открытка *Lefèvre-Utile* из серии *Знаменитости* с репродукцией картины Фернана Кормона *Каин*  
Около 1905. Хромолитография, картон, тиснение, фотография Анри Мануэля. Национальный музей народных искусств и традиций, Париж

художника, которое проходило под началом одного профессора. К концу XIX столетия система ателье широко распространилась. Ее преимуществами были сочетание высокого профессионализма с либеральным отношением к ученикам. Задавая уровень и направление работы, профессор не требовал безоговорочного подчинения. Ученик мог вовсе не следовать или избирательно следовать патрону. В сущности, каждый брал от школы то, что он хотел, и то, что было ему по силам.

Среди парижских частных студий конца XIX — начала XX века стоит назвать мастерские Жюлиана (мужские и женские классы), Кормона, Матисса, Академи де ла Гранд Шомьер с классами Э.-А. Бурделя и других современных художников. Толерантность профессоров помогала молодым художникам находить собственные пути в искусстве: так, среди учеников студий 1880-х годов оказалось немало представителей новых направлений 1890-х (символизма, модерна, синтетизма), что еще более укрепило их славу среди молодежи. Ателье Кормона было известно именами таких студийцев, как Тулуз-Лотрек, Ван Гог, Луи Анкетен, Эжен Бош, Эмиль Бернар.

Для выходцев из России частная студия (во французской терминологии — *atelier libre*) была привлекательна помимо прочего отсутствием формальных препятствий к поступлению. Как правило, новичков принимали без экзаменов, с рекомендательным письмом или же вовсе без оно. В Школе изящных искусств требования были много выше: «В Парижскую академию прием бывает лишь весной и осенью, причем для иностранцев сильный конкурс и повышенные требования: экзамен по французской литературе, истории и т. п.; да и само преподавание вряд ли многим отличается от академий других городов», — писал Борис Терновец, который в 1913 году искал классы для обучения скульптуре [20, с. 59]. В официальной институции требовали знания французского языка; в частном ателье, состав которого был наполовину интернационален, об этом речи не шло. Преимущество обучения в Париже для иностранцев состояло в насыщенности творческой атмосферы: выставки в музеях и частных галереях, ежегодные салоны, открытые лекции, встречи в студиях и кафе с коллегами из других стран. Молодых художников привлекали как прославленные собрания старых мастеров, так и центры новейшего искусства — Люксембургский музей, разместивший картины импрессионистов из коллекции Гюстава Кайботта в 1897 году, галереи Поля Дюран-Рюэля, Амбруаза Воллара, Жоржа Пти, Бернхейма-младшего.

Фернан Кормон (ил. 1) вел свою педагогическую деятельность с 1882 года. Выпускник Академии, ученик Александра Кабанеля и Эжена Фромантена, в период Третьей республики он добился значительных карьерных успехов, снискав известность и почетные заказы. Обучение Виктора Борисова-Мусатова, Константина Кузнецова, Александра Шервашидзе, Алексея Лушников и других русских художников в ателье Кормона пришлось на период зрелости мастера: ему было около пятидесяти



3. Александр Шервашидзе. *Сидящая обнаженная натурщица*  
 Местонахождение неизвестно  
 Воспр. в: В мире искусств /  
 Двухнедельный журнал. Киев:  
 И. Миклашевский. 1907. № 11–12

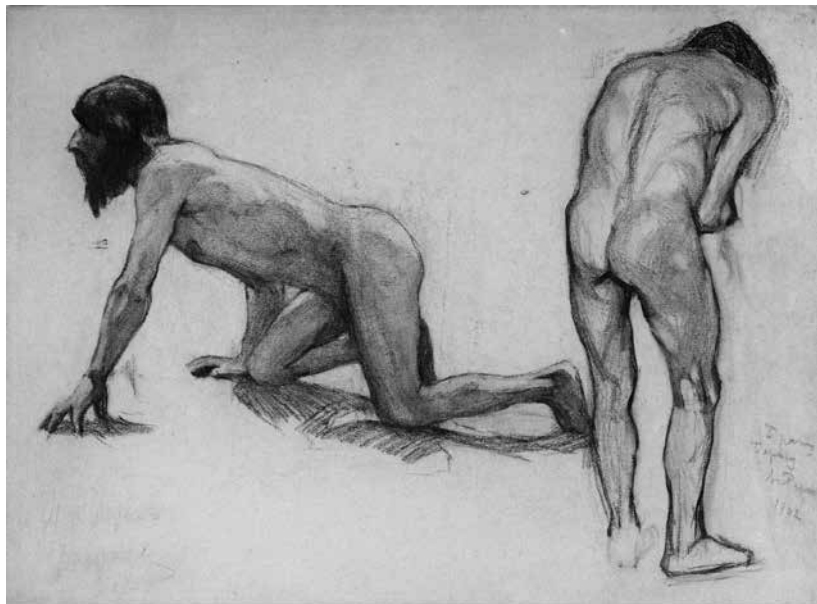
лет. Он уже создал прославившие его работы, получил официальное признание (был награжден орденом Почетного легиона и в 1898 году возглавил Национальную школу изящных искусств). (Ил. 2.) 1890-е годы в карьере Кормона были заняты преимущественно крупными государственными заказами — такими как настенные росписи Музея естественной истории (1893–1897). Будучи академическим художником, Кормон достаточно либерально, подчас с любопытством, а иногда и не без снисходительной иронии относился к молодежи [24, р. 178].

Сведения о студии Кормона содержатся в зарубежной литературе главным образом касающейся учеников профессора — Тулуз-Лотрека [25, 27, 29] и Ван Гога [30]. Наиболее полным источником выступает

исследование Фредерик Дестремо, упомянутое выше. Дестремо последовательно излагает сведения относительно принципов организации и функционирования студии, найденные ею в разнообразных источниках (главным образом, в письмах 1880-х годов художников Франсуа Гаузи, Анри Рашу и Арчибальда Хартрика). При этом исследователь концентрирует свое внимание на периоде 1880-х и обходит вниманием 1890-е годы — время, когда студия пополнилась русскими учениками. Естественным образом за пределами ее поля зрения оказываются русскоязычные источники о студии Кормона. В отечественной литературе сведения о мастерской Кормона изложены преимущественно его учениками Виктором Борисовым-Мусатовым [13], Николаем Холявиным [23] и Николаем Рерихом [15], частично вопроса парижских студий касаются Игорь Грабарь [5] и Дмитрий Кардовский [7]. Изобразительный материал, на данный момент доступный к исследованию, представлен работами В. Э. Борисова-Мусатова<sup>1</sup>, К. П. Кузнецова<sup>2</sup>, Н. К. Рериха<sup>3</sup>, рисунком А. К. Шервашидзе (ил. 3), возможно, также выполненным в студии Кормона<sup>4</sup>.

Поступление в ученики к Кормону (как, вероятно, и в другие художественные школы Парижа) представляло собой несложную процедуру. Вступительные экзамены, по всей видимости, отсутствовали. Иногда, согласно этикету, предоставлялась рекомендация, но это не было обязательным условием<sup>5</sup>. Ученику требовалось принести несколько своих рисунков для того, чтобы профессор убедился, что имеет дело не с дилетантом. Некоторые из студентов шли к Кормону по рекомендации своих коллег или однокашников: так, выбор одного из наиболее известных в России его учеников, В. Э. Борисова-Мусатова, пал на эту школу потому, что здесь уже учились его товарищи по Академии и Училищу — В. И. Альбицкий, А. А. Лушников, Н. Ф. Холявин, А. К. Шервашидзе. Художник

- 1 Графические листы хранятся в Государственной Третьяковской галерее.
- 2 Из собрания Фонда Константина Кузнецова (Москва) и собрания семьи художника (Париж).
- 3 Известны произведения Н. К. Рериха, датированные периодом 1900–1901 годов, то есть временем обучения художника у Кормона, однако они могли быть выполнены также в собственной мастерской Рериха, которую он снимал в период жизни в Париже.
- 4 Кроме того, некоторые графические и живописные работы Э. О. Визеля 1890-х годов из собрания Музея изобразительных искусств Республики Татарстан могут быть отнесены ко времени его обучения у Фернана Кормона.
- 5 См. примеч. 4 к письму № 564 Винсента Ван Гога Тео Ван Гогу, Антверпен, 18 февраля 1886 года [30].



4. Николай Рерих. *Два натурщика*  
Около 1901–1902  
Бумага, соус. 40,5 × 54  
Государственная Третьяковская галерея

поступил в студию осенью 1895 года. «В ателье Кормона я начал работать действительно на второй день, как приехал. Этюдов я своих ему не показывал, а начал прямо рисовать. Дело, кажется, пошло успешно благодаря тому, что рисование здесь именно то, о котором я мечтал. Прорисовать таким образом я думаю весь этот год – до лета», – писал художник [19, с. 12]. В 1896-м он предпринял попытку осуществить свое давнее желание поступить в студию к Пюви де Шаванну, но мэтр уже закрыл классы в силу своего преклонного возраста, и поэтому Мусатов остался у Кормона до 1898 года.

Один из учеников Кормона, оставшийся впоследствии во Франции, К. П. Кузнецов, приехал в Париж из Нижнего Новгорода. Его поступлению в студию в 1896-м предшествовали частные уроки живописи, а также многочисленные поездки в Москву, во время которых он, вероятно, и узнал о существовании студии Кормона. Николай Рерих



5. Фернан Кормон. *Поселение на озере*  
1897. Литография. 31,8 × 24,9  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



6. Фернан Кормон. *Воин с топором. Рисунок ноги*. 1897  
Бумага, карандаш, масло, чернила  
50,8 × 35,1. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

оказался в Париже позднее, в 1900 году, когда это позволили семейные обстоятельства<sup>6</sup>, и его парижский период не совпал со временем пребывания в мастерской вышеперечисленных русских художников. Студию Кормона Рерих выбрал не случайно: его целью было устранить недостатки собственного рисования, на которые по окончании им мастерской А. И. Куинджи обратил внимание И. Е. Репин<sup>7</sup>. (Ил. 4.)

6 В 1900 году умер отец Н. К. Рериха, К. Ф. Рерих. Средства возглавляемой им нотариальной конторы были разделены между наследниками, что позволило молодому художнику поехать в Париж.

7 См. об этом подробнее: [8, с. 24]. Репин отметил в работе Рериха «Сходятся старцы» 1898 года «лишь недостатки в технике рисунка и письма и отозвался о картине отрицательно». Далее автор указывает: «Рерих понимал, что помочь исправить положение и восполнить пробелы в технической стороне живописи ему может стажировка за границей, и уже в то время планировал поездку в Париж» [8, с. 25].

«Вряд ли можно было найти учителя лучше: Фернан Кормон был известен как первоклассный педагог, в мастерской которого стажировались многие известные художники, в том числе и русские. Кроме того, сама тематика живописи Кормона была очень близка тому, что интересовало молодого русского художника <...> Кормон прекрасно владел техникой рисунка и прививал эту технику своим ученикам» [8, с. 28]. (Ил. 5–6.) Сравнительно с другими художественными школами, ученический состав студии Кормона был относительно небольшим. «В Париже в художественных школах был обычай давать очередные премии иностранцам, для большего привлечения, — писал Холявин. — Однако Кормон таких премий не давал, его школа была сравнительно немногочисленна и непопулярна, нас, русских, она привлекала своей строгой постановкой: там царил дисциплина и порядок, самое преподавание носило чисто деловой характер» [23, с. 21].

В 1890-е в ателье Кормона оказалось немало русских студентов. «В Париже была тогда довольно интересная колония — Шервашидзе, Кругликова<sup>8</sup>, Кузнецов», — перечислял Тугендхольд, который сам прожил во французской столице с 1905 по 1913 год [21, с. 32]. Более полный, хотя не исчерпывающий, перечень учеников содержится в воспоминаниях Холявина. «Все мы, русские, Альбицкий, Лушников, Майков, Мусатов, Шервашидзе, Юхневич и я старались, конечно, поддерживать земляческие отношения и в этом случае важную роль сыграл “семейный” самовар Лушникова. У него, обычно вечером, все мы собирались. Пили “настоящий русский чай”, беседовали», — вспоминал Холявин о времени обучения [23, с. 22]. Наиболее тесно складывалось общение Борисова-Мусатова, Кузнецова, Шервашидзе, Лушникова, Аквицкого, которые проводили вместе время не только в студии, но и за ее пределами: посещали выставки, концерты, ездили на этюды в пригороды Парижа. Мастерской была присуща особая атмосфера единения. Между товарищами закрепилось выражение «кормоновцы» [12, л. 8 об.]. Сплачивала как интенсивная работа, так и задор юности. В. К. Станюкович цитирует ироническое четверостишие Борисова-Мусатова, посвященное одному из «внеклассных занятий» группы русских учеников студии Кормона:

*Не жалея свои ножи  
Ни во что не ставя времени  
Три часа играет в «блошки»  
Часть Кормоновского племени* [5, с. 191].

О сплоченности студентов-соотечественников оставил свидетельство и Грабарь, который по приезду в Париж застал «всю компанию русских кормоновцев» за общим обедом [4, с. 114]. Наблюдалось даже известное противостояние между учениками разных школ, основанное как на действительной разнице методов, так и, вероятно, на профессиональной ревности. «В Париже, — писал впоследствии Грабарь, желая разъяснить достоинства студии Ашбэ перед ателье Кормона, — большое значение придавали “мерке” — проверке пропорций натурщика на глаз путем измерения углем или кистью соотношения его отдельных частей. Ашбэ также рекомендовал мерить, чтобы добиваться математически точных пропорций, но никто этого в его школе не делал, считая рекомендуемый прием несущественным» [4, с. 130].

Дружеские узы между студентами Кормона не обрывались и после окончания учебы. Между Борисовым-Мусатовым и Кузнецовым долгое время продолжались переписка и взаимопомощь, которые касались главным образом участия в выставках. Спустя несколько лет художники по-прежнему не теряли связи, а в их письмах заметен интерес к судьбе своих товарищей. «Шервашидзе недавно вернулся с Кавказа, мы о вас часто вспоминали, — пишет Кузнецов в 1904 году Мусатову. — Из старых воробьев <...> только двое те из кружка учеников Кормона. Боровик вернулся в Варшаву. Альбицкий <...> видели ли вы его? Что он поддельвает? <...> Горенбург заболел ревматизмом <...> и хочет ехать в Петербург»<sup>9</sup>.

Сохранилось несколько фотографий, изображающих интерьеры ателье Кормона. (Ил. 7–8.) Оно не было столь тесным и грязным, как, например, мастерская Жюлиана, описанная Эдвардом Симмонсом<sup>10</sup>. (Ил. 9–10.) Это было большое помещение, обитое досками, с высоким светом. Повсюду висели полки, на которых располагались различные гипсы. Ученики вспоминали среди прочих бюст работы Антонио Поллайоло, торс молодой женщины на пьедестале, торс Адониса [24, р. 173]. Описание интерьера студии сохранилось в воспоминаниях Эмиля

8 Из перечисленных у Кормона учились Шервашидзе и Кузнецов.

9 К. П. Кузнецов — В. Э. Борисову-Мусатову. Париж, 13 января 1904 [13, л. 3].

10 «Сворачивая с Пассажа Панорама, который только за Бульваром, вы увидите Galerie Montmartre. Здесь, поднявшись один пролет лестницы вверх, за общественным туалетом, в самом сомнительном и грязном месте, которое только может быть, располагалась Академия Жюлиана. Комната была грязной и темной <...> в жаркий июльский день благодаря краскам, грязным французам, спертому воздуху, голым моделям и отхожему месту внизу эта комната воняла хуже, чем что-либо, что мне доводилось видеть...» [28, р. 118].



7. Ателье Кормона, Монмартр, улица  
Констанс, 10. Около 1885  
Фотография

Бернара: «Меня привели к Кормону с моими эскизами. Я был более впечатлен его ателье, нежели самим художником <...> я вспоминаю обстановку, где я был представлен, и которая была неожиданна для меня. На стенах — копии со старых мастеров из музеев, эскизы, углы, полные оружия, вышивка, богатые ткани, позолоченная статуя Будды, диван» [24, р. 173]. Арчибальд Хартрик вспоминал, что на стенах были размещены и работы учеников, в частности Луи Анкетена [24, р. 173–174].

Как и в других ателье, центральное место занимал подиум, вокруг него рядами размещались студийцы с мольбертами. Подобную, типичную обстановку на примере женских классов академии Жюлиана описывала в «Московском еженедельнике» русская ученица под псевдонимом «Н. М.»: «Посреди громадной комнаты с двумя большими



8. Ателье Кормона, Монмартр, улица  
Констанс, 10. 1885  
Фотография

итальянскими окнами стоит низкий стол; на нем <...> позирует голая модель, вокруг нее мостятся неправильными рядами мольберты». И далее: «Художники или художницы, сидя или стоя, с палитрами, кистями или углем в руках, в глубоком, сосредоточенном молчании работают над холстами или над папками <...> вдоль стен тянутся вешалки с пальто и шляпами <...> кипами лежат холсты, подрамники, гипсовые статуи» [10, с. 54]. Как правило, места ангажировались учениками на неделю или на период позирования одной модели. «В этот день мы захватывали свои места; кто раньше пришел — тот и в выигрыше (*first come — first served*)», — вспоминал Э. Симмонс об академии Жюлиана [28, р. 118–119]. Аудитория в таких студиях неизменно набиралась самая разная, интернациональная, составленная выходцами из Восточной Европы,



9. Педро Вайнгартнер. *Академия Жюлиана*. Б. д.  
Холст, масло. 61,2 × 78,2  
Музей искусств Риу-Гранди-ду-Сул,  
Порту-Алегри

США, а также самими французами. Визиты профессора обыкновенно происходили один-два раза в неделю. В остальное время студенты работали самостоятельно, а также имели право приносить свои этюды для обсуждения в личную мастерскую профессора.

Система обучения в частных академиях отчасти напоминала Школу изящных искусств, но в гораздо более либеральном формате. В основе постижения молодыми художниками мастерства лежал академический рисунок с модели, что отвечало не только представлениям профессоров, но и потребностям учеников. Студенты конца XIX века, как бы фрондированно они ни были настроены, ни в 1880-е, ни в 1890-е



10. Мария Башкирцева. *В Академии Жюлиана в Париже*. 1881  
Холст, масло. 154 × 188  
Днепропетровский государственный  
художественный музей

годы не полагали, что можно обойтись без поставленной рисовальной техники. Как отмечал Гаузи, «под руководством мэтра <...> все работали, думая только о том, что нужно прежде всего научиться рисовать, чтобы справиться с апломбом, пропорциями, ракурсами и валерами <...> а в конце концов каждый выбирал свою дорогу, хорошую или плохую, ведущую его к славе или к неудаче» [24, р. 178].

Обучение в частном ателье сочетало все необходимое для студента: крепкую академическую основу, которую давали рисовальные классы, и значительное количество свободного времени, когда художники могли учиться друг у друга, посещать музеи и писать самостоятельно.

«Работаю с 8 до 12, — писал Борисов-Мусатов, — остальное время работаю дома или брожу по картинным галереям и по Парижу. Уж я и счет потерял, который делаю рисунок <...> но я чувствую, что я сделал успехи <...> я конечно мог бы заниматься целый день — тогда бы успех был самый существенный, но я не раскаиваюсь, что этого не сделал, ибо я хоть немного познакомился с Парижем. Я в это время (успел) хоть сколько-нибудь изучить Лувр и Люксембург» [3, с. 15].

Общая система преподавания Кормона была схожа с другими парижскими студиями. Рисование с гипсов или копирование старых мастеров было первой ступенью обучения, в то время как второй и основной являлась студия обнаженной модели. Таким образом, работа в студии Кормона в целом могла быть приравнена примерно к третьей ступени обучения в Академии художеств — натурному классу, который следовал после гипсоголовного и гипсофигурного классов. Первая ступень могла быть минована в случае, если профессор находил навыки ученика достаточными и его работы демонстрировали знания анатомии и четкость поставленной руки<sup>11</sup>. Насколько известно, ни Мусатов, ни Кузнецов не занимались копированием или гипсами. Однако Ван Гога десятилетием ранее «Кормон определил <...> на низшую ступень ателье, дав задание копировать *modèles de dessin*, гравюры и гипсовые слепки отдельных частей тела» [26].

Студийцы, добравшиеся до второй, «натурной» ступени получали не только образовательные выгоды и творческие предпочтения. Работа с натуры была привлекательна для студентов также в силу экономических причин. «Днем пишу модель. Позирует очень хорошо и по три и по четыре часа, берет всего один франк (37 к.). В России же за эту цену и плохого старика не раздобудешь», — писал Мусатов матери в 1896 году [13]. «Платить моделям самостоятельно — это слишком дорого, и вследствие того что мы не имеем достаточно денег, мы должны пользоваться возможностями студии Верла или Кормона», — рассуждал Ван Гог<sup>12</sup>. Для студента из России работа в Париже до 1897 года была, помимо прочего, единственной возможностью писать обнаженную женскую

11 Ван Гог, который сам до обучения у Кормона получил художественное образование, в те недели, когда он решал с братом вопрос о поступлении в Парижскую студию, просил Тео отправить его в Париж раньше, чтобы подготовиться к поступлению. Винсент Ван Гог — Тео Ван Гог. Антверпен, 4 февраля 1886 года. Письмо № 558. [30].

12 Винсент Ван Гог — Тео Ван Гог. Антверпен, 4 февраля 1886 года. Письмо № 558 [30].

натуру, которой не было в отечественных учебных заведениях до нововведений в классе Валентина Серова.

Студенты работали ежедневно. Модель выбиралась на несколько дней, чаще — на неделю. В 1890-е это представляло разительный контраст с Императорской Академией художеств в Петербурге, где рисунок с модели делали по целому месяцу<sup>13</sup>. Стоит отметить, что метод тщательнейшей отделки практиковался и в Школе изящных искусств даже в начале XX века. Критик Андре Варно, который сам учился здесь некоторое время, вспоминал, что «рисунок обнаженного тела преподавали по частям — в понедельник начинали с изображения головы, а в субботу заканчивали рисовать ноги» [2, с. 9]. Ответственным за выбор модели при отсутствии пожеланий профессора считался *massier*, т. е. староста группы<sup>14</sup>.

Важной составляющей образовательного процесса были поправки, так называемая «корректур», которую производил профессор раз или два в неделю. «Если я пойду к Кормону, то столкнусь рано или поздно с ним или с его учениками <...> но если бы мне пришлось расстаться с мастером, я бы мог пойти и пройти античный курс самостоятельно. В Лувре или еще где <...> но все же если бы я делал то, что должно — я б предпочел делать это с поправками мастера — до тех пор, пока это не становится намеренной провокацией», — писал Ван Гог<sup>15</sup>. О «корректуре» вспоминал и Борис Терновец, работавший в Париже много позже, в 1913 году: «Осмотр и поправка работ — так называемая *correction* — производится профессором громким голосом: он обсуждает работу и дает указания не для одного автора, но для всей школы; ученики окружают плотной толпой профессора; так, по очереди проходят все работы, учась на ошибках друг друга. Корректур нередко превращается в живую беседу, импровизированную лекцию, бесконечно более поучительную, чем “шептания на ухо” русских и немецких школ»<sup>16</sup>. Одна из учениц схожим образом описывала визиты на корректуру профессора академии

13 Н. П. Ульянов вспоминал о реформаторском методе преподавания В. А. Серова, который в 1897 году впервые позволил себе ставить модель перед учениками только на три сеанса, в то время как до него студенты делали рисунки по целому месяцу. «Никаких фонов, никакой тушевки. Голый рисунок — и больше ничего!» — приказывал он [22, с. 27].

14 Один из старших студентов был *massier*, или начальником, староста выбирал модель на неделю, мужскую либо женскую, часто «из толпы бедных созданий, которые стояли на лестнице каждое утро понедельника в ожидании работы» [28, р. 119].

15 Винсент Ван Гог — Тео Ван Гог. Антверпен, 6 февраля 1886 года. Письмо № 559 [30].

16 Из статьи «Париж — Москва», написанной в 1921–1922 годах, но неопубликованной в свое время [20, с. 99].





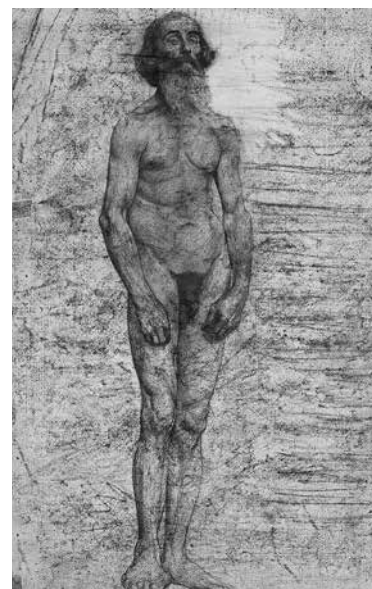
**11.** Виктор Борисов-Мусатов  
Обнаженный натурщик. 1896  
Бумага, итальянский карандаш  
31,5 × 41,5. Государственная  
Третьяковская галерея



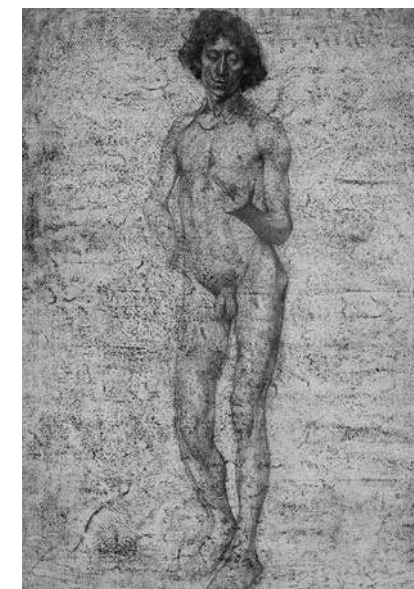
**12.** Виктор Борисов-Мусатов  
Обнаженный натурщик. Голова  
с нимбом. 1896  
Бумага, итальянский карандаш  
62 × 47,5. Государственная  
Третьяковская галерея

Жюлиана [20, с. 99]. Мария Башкирцева, которая также обучалась в студии Жюлиана, вспоминала, что помимо самого мэтра по субботам к ученикам приезжал художник Тони Робер-Флери [1, с. 314]. Подход, имевший место в студии и предполагающий значительное количество времени для самостоятельной работы, воспитывал личную ответственность ученика. Студенты понимали, что в их интересах приходиться в студию подготовленными, дабы не терять время и не упускать возможностей. «Кормон будет совершенно похож на других в том, что он не будет располагать долгим временем, как бы он ни отличался от других. Тот, кто хочет следовать за такими учителями, должен обязательно располагать как можно большей накопленной базой знаний», — отмечал Ван Гог<sup>17</sup>.

Овладение рисунком с модели давало начинающему художнику уверенность, формировало необходимую базу для дальнейшей работы. «Я работал мало — всего 4 часа в день — и все только рисовал. Но я чув-



**13.** Константин Кузнецов  
Обнаженный натурщик. Старик  
Около 1896  
Бумага, карандаш. 62 × 43  
Частное собрание, Москва



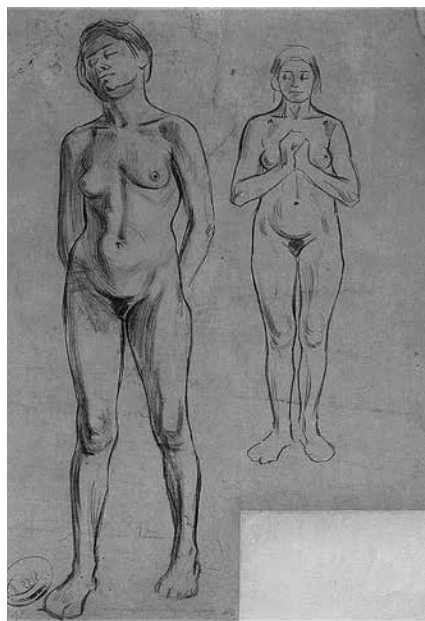
**14.** Константин Кузнецов  
Обнаженный натурщик. Старик  
1896–1898  
Бумага, карандаш. 62,5 × 48,5  
Частное собрание, Москва

ствую, что сделал успех. Я нашел то, что мне представлялось нужным раньше. Я был совершенно согласен с той теорией рисования, которую в 6 месяцев начал понимать», — писал Борисов-Мусатов [19, с. 12–13].

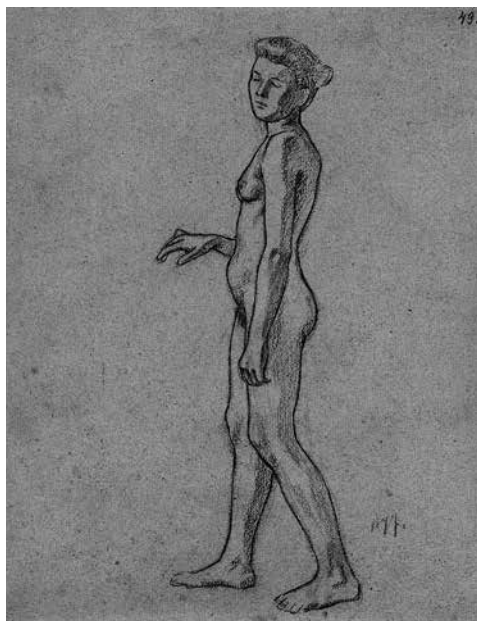
Рисование с обнаженной модели подразумевало большую степень точности в работе. В исполнении рисунка ученик, особенно на первых порах, в значительной степени должен был опираться на метод пропорционального расчета. Описывая методы Кормона, Мусатов находил в его манере преподавания много общего с подходом Павла Петровича Чистякова. «Кормон, Чистяков и Коровин служат одним и тем же принципам в искусстве. Это тем более удивительно, что миры, создавшие их, так разнородны и разделены такими громадными пространствами...»<sup>18</sup>.

17 Винсент Ван Гог — Тео Ван Гог. Антверпен, 6 февраля 1886 года. Письмо № 558 [30].

18 В. Э. Борисов-Мусатов — Е. Г. и Е. Э. Борисовым-Мусатовым. Зима 1895/1896 [9, с. 306–307].



**15.** Виктор Борисов-Мусатов  
Обнаженная женская фигура. Два  
рисунка. 1896–1898  
Калька, сангина. 58,5 × 4,5  
Государственная  
Третьяковская галерея



**16.** Виктор Борисов-Мусатов  
Обнаженная женская фигура. 1897  
Тонированная бумага, итальянский  
карандаш. 29 × 22,5  
Государственная  
Третьяковская галерея

«В области рисунка Кормон был сильнее всего», — отмечала Алла Русакова [16, с. 35]. По ее мнению, педагогическая система Кормона сильно отличалась от принципов преподавания, с которыми Мусатов сталкивался в МУЖВЗ, и вместе с тем в основных своих чертах была действительно близка системе Чистякова [16, с. 35]. Самым важным в рисунке Кормон считал точность. Ученики должны были выработать в себе чувство пропорций, но не классических условных пропорций «человека вообще», а умение верно выстроить соотношение частей тела каждого данного натурщика. Достоинствами рисунка являлись не иллюзия объемности тела, достигнутая путем растушевки, не законченность листа, не детализация формы, а верность натуре, умение определить положение тела в пространстве, твердость линии. Эти навыки, полученные в студии



**17.** Константин Кузнецов  
Обнаженная натурщица с рукой,  
заложенной за спину. 1900-е  
Тонированная бумага, уголь,  
пастель. 48,5 × 31,5  
Частное собрание, Москва



**18.** Константин Кузнецов  
Обнаженная натурщица. Два  
портрета. Б. д.  
Бумага, уголь. 47,5 × 30,5  
Частное собрание, Москва

Кормона, демонстрируют такие работы, как «Обнаженный натурщик», «Обнаженный натурщик. Голова с нимбом» В. Э. Борисова-Мусатова, «Обнаженный натурщик» и «Обнаженный натурщик. Старик» К. П. Кузнецова. (Ил. 11–14.)

Вспоминая о методах профессора, Луи Анкетен излагал в 1912 году его систему обучения, которую применял и в собственных классах: «Вот ученик, устроившийся перед листом энгровской бумаги (45 × 60), на котором он проводит вертикаль и отмечает три черты: внизу, наверху и в середине. Отвесом он ищет эту вертикаль на модели, которая стоит перед ним, и также мысленно отмечает точки. Это действие проводится не без усилия из-за того, что модель шевелится. Второе действие: с помощью рукоятки кисти, которая представляет вертикаль, протягивается

рука, между глазом и моделью, она измеряет ее высоту с тем, чтобы найти середину и другие членения и сочленения, которые он наконец передает горизонтально для того, чтобы выверить ширину плеч, груди, бедер и т. д.» [24, р. 176]. Слова Анкетена описывают метод проверки пропорций рисунка, который производился с помощью подручных материалов — в данном случае, длинной рукояти кисти. О методе «меры» упоминает также Ван Гог, который пишет, что Кормон однажды сказал о себе: «Если бы я не мерял, я бы рисовал как свинья»<sup>19</sup>.

Методы Кормона были также изложены И. Э. Грабарем в письме Д. Н. Кардовскому. Ссылаясь на рассказы приехавшего из-за границы Борисова-Мусатова о школе Кормона, Грабарь писал: «Принцип Кормона и французов сводится к следующему: надо, чтобы было абсолютно верно нарисовано в смысле пропорций; как вы этого достигаете, это решительно им безразлично. Меряйте, вытянув как можно дальше руку, меряйте десять, сто раз, меряйте циркулем на самой натуре и ставьте двадцать раз отвес, но чтобы было верно нарисовано»<sup>20</sup>. Оценка Грабаря кажется негативной, но она вполне передает то значение, которое придавал профессор пропорционированию и мере. Впоследствии, когда сам Грабарь побывал в Париже, его знакомство с французскими студиями оказалось довольно беглым и поверхностным. «Я обошел все известные в Париже художественные школы или “академии”, записался в академию Жюльена, чтобы узнать на практике, чему и как учат в Париже, по вечерам ходил в школу Колоросси, славившуюся постановкой рисования набросков», — писал Грабарь. «В Париже, конечно, мы разыскали кормоновцев, были у Кормона в школе, но нам обоим не понравилось то, что мы здесь увидели <...> мы направились в Мюнхен» [4, с. 118].

Метод пропорционирования Кормона предполагал использование дополнительных инструментов — «меры» и отвеса. «Мера»<sup>21</sup> помогала художнику верно соблюсти пропорции рисунка и модели. Работа с отвесом помогала художнику построить вертикали рисунка. В несколько комическом виде этот метод воспроизведен на рисунке Арчибалда Хартрика, который изображает Тулуз-Лотрека, окруженного группой

19 Винсент Ван Гог — Тео Ван Гог. Арль, 18 сентября 1888 года. Письмо № 683 [30].

20 И. Э. Грабарь — Д. Н. Кардовскому, лето 1897 года [7, с. 63].

21 Мера чаще всего представляла собой подручный материал (тонкую вязальную спицу, длинный карандаш, рукоять кисти), помогающий художнику визуально разделить фигуру натурщика на отрезки.

учеников и рисующего с помощью отвеса (изображенного в виде неправдоподобно огромного булыжника) мужскую модель в военном костюме. Отвес художник либо держал в руке, либо подвешивал к мольберту. Ученик, держа отвес на расстоянии вытянутой руки, отмечал, в каких местах отвес (т. е. вертикаль) пересекает фигуру. В случае, если это совпадало с вертикалью, проведенной на холсте от той же точки, откуда начиналась вертикаль отвеса, линия была соблюдена верно.

При всем значении меры и пропорций для школы Кормона нельзя сказать, что он воспитывал в учениках сухость и жесткость рисунка. Профессору нравился «несколько наивный», со слов Тугендхольда, рисунок Мусатова. Это можно заключить из работ самих учеников, а также из случая, описанного Тугендхольдом. Согласно изложению последнего, Альбиций, приехав в Париж, показал Кормону рисунок с части завитков Аполлона, сделанный им под руководством Чистякова. Кормон не одобрил столь детальной штудировки и, хотя признался, что такая же педантичная система рисования с гипса господствует в Школе изящных искусств, настаивал на преимущественной важности в рисунке общего, ансамбля, пропорций и движения. Несомненно, именно в этом отношении и были благотворны для Мусатова занятия у Кормона [21, с. 34].

Наряду с длительными академическими штудиями, в студии Кормона существовала практика быстрой работы. Многие рисунки с обнаженной натуры Борисова-Мусатова, Кузнецова исполнены именно таким методом. (Ил. 15–18.) В общих чертах подобная манера быстрого рисунка близка так называемым кроки, которые практиковались в Академии де ла Гранд Шомьер и ряде других студий. Во время сеансов позирующая модель меняла свое положение каждые 15 минут. «Самое интересное это класс *croquis*, — писала Екатерина Лансере, сестра Зинаиды Серебряковой из Парижа. — Платят каждый раз 50 сантимов и два часа рисуют по одной четверти часа фигуру в различных позах» [18, с. 40–41]. Практика художественных набросков, ограниченных временем от 5 до 15 минут, помогала сфокусироваться не на деталях формы, но на общих пропорциях, особом характере модели, ее позы, воспитать остроту взгляда и смелость руки.

После освоения рисунка ученик имел право приступить к работе с модели в технике масляной живописи. Далеко не все спешили воспользоваться этой возможностью, и причиной тому были пределы либеральности самого Кормона. Профессор всецело отвергал импрессионизм



19. Фернан Кормон. *Портрет мадам Кормон*. 1887  
Холст, масло. 32 × 24  
Музей изящных искусств, Каркасон



20. Фернан Кормон. *Скульптор за работой. Портрет Жана-Леона Жерома в его мастерской*. 1891  
Холст, масло. 130 × 100  
Муниципальный музей Жоржа Гарре, Везуль

и последующие живописные течения, и по этой причине многие ученики отказывались работать в студии красками, не желая сталкиваться с критикой патрона. «По школе Кормон был настоящим ложно-классиком, — писал Холявин, — что же касается его отношений к импрессионистам, то они были крайне отрицательны» [23, с. 21]. Сам Кормон предпочитал работать на темном подмалевке прозрачными и светлыми красками<sup>22</sup>. (Ил. 19–20.) Гораздо большее значение он придавал лепке формы, и даже говорил о себе: «Если бы мне пришлось начать снова, я бы сделался скульптором» [15, с. 37]. Грабарь, увидевший живопись Кормона, был поражен тем, что «Каин» в Люксембургском музее «какой-то поджаренный, желто-коричневый» [16, с. 36]. «И действительно, автор “Каменного века” и “Каина” — настолько же превосходный рисовальщик, насколько вялый и унылый колорист, — отмечал Тугенд-

хольд. — Мусатов, любя Кормона, как бы пытался найти оправдание бурому и грязному колориту своего “патрона”, говоря, что этот колорит соответствует его историческим <...> сюжетам» [21, с. 35].

Нельзя сказать, что ученики Кормона, попадая под его влияние, оставляли мысли об импрессионизме. Те, кто приходил в его мастерскую, понимали, что они могут обрести и от чего им следует отказаться в период обучения. Они работали над рисунком, оставляя поиски в области живописи за пределами студии. «У Кормона ученики были только *garin*, послушными рисовальщиками и учениками. А у себя в студии — обдумывали, экспериментировали, осуществляли», — писал Тугендхольд [21, с. 36]. «В Ателье Кормона, — отмечал Гаузи, — влияние импрессионистов оставалось небольшим, ученики, которые желали следовать ему, продолжали рисовать у Кормона, оставляя свои поиски для работ, которые они исполняли у себя дома, не под взглядом патрона» [24, р. 179]. «Мусатов ценил Кормона главным образом как отличного рисовальщика и знатока форм, — вспоминал Холявин, — что касается колорита, то он не мог ничего дать, так как В. Е. [Борисов-Мусатов. — Е. У.] уже в Москве обнаруживал склонность к своим зеленоватым и синеватым тонам <...> впрочем, В. Е. сам отлично сознавал свою оригинальность в этом смысле и в школе Кормона работал исключительно над рисунком, он даже не хотел там показывать свои домашние этюды, хотя Кормон усиленно советовал ему заняться писанием» [23, с. 22]. Подобная предосторожность не была излишней. Работы Мусатова маслом, показанные профессору без разрешения автора в период его отсутствия, вызвали бурную реакцию. «Помню, мы, как обыкновенно, собрались у Лушников и решили без разрешения В. Е. выставить его этюды. На этой выставке Кормон увидел впервые мусатовскую живопись. Я уже говорил, что он был противником импрессионизма и вдруг среди его учеников нашелся такой смелый новатор! Кормон был очень изумлен и сказал: “Однако я не знал, какого змееныша питаю у себя на груди!”» [23, с. 22]. Воспоминания Николая Рериха, посещавшего студию Кормона несколькими годами позднее, свидетельствуют о большей терпимости мэтра к палитре его учеников. «Красок он не знал, но в то же время очень поощрял краски в учениках», — пишет Рерих. Он вспоминал

22 См. примеч. 1 к письму № 557 Винсента Ван Гога — Тео Ван Гогю. Антверпен, 2 февраля 1886 года [30].

также о том, как показал учителю одну из собственных работ, выполненную маслом. «Можно было ожидать, что краски “Идолы” будут чужды Кормону, но он хотя и приговаривал *farouche, farouche* (“дико”), но все-таки показывал остальным ученикам, одобрительно восклицая: “Это для будущего”» [15, с. 37].

Обучение в студии Кормона не было ограничено определенным количеством лет, но в силу экономических причин студенты ставили для себя срок от одного года до трех-четырех лет. Занятия проходили в течение зимнего сезона. Летние классы — как, например, в студии Шимона Холлоши, с общими поездками за город — отсутствовали. При этом сам Кормон активно советовал ученикам работать летом на пленэре. Любивший регион Конкарно (Бретань), он старался привить эту любовь и ученикам. Так, Кузнецов по окончании студии совершил поездку в Конкарно в 1900 году, вероятно, по совету своего учителя.

Подход Кормона сочетал известную долю либерализма со строгостью и беспристрастностью оценок. Николай Рерих отмечал: «Ученики знали как бы двух Кормонов. Один приходил в Академию, сурово поправлял рисунок и не вдавался ни в какие рассуждения об искусстве. Другой же Кормон приглашал к себе некоторых учеников, и в праздничные дни у него собиралась целая оживленная группа, встречавшая совсем другого Кормона. В эти минуты он мне подчас напоминал Анатоля Франса. Не скупился на очень меткие и тонкие определения. Умел похвалить, но все же успевал бросить какое-то ведущее слово» [15, с. 37]<sup>23</sup>.

Важным для начинающих свой путь художников было то, что мэтр не подавлял их, «ничего им не навязывал, а учил сухо и серьезно»<sup>24</sup>. Кормон более, чем многие его коллеги поощрял поиск собственной манеры, стремился развить в учениках индивидуальность, что сформировало благоприятную репутацию о нем среди молодого поколения художников. В нем, по словам Хартрик, «не было ничего ископаемого, но он был одним из самых либеральных учителей, которых я когда-либо знал» [24, р. 174]. Бернар, фрондированно настроенный по отношению к Кормону в 1880-е, признался в 1932 году, что «в свободном ателье Кормона не было ничего академического: каждый работал по своему

23 Сочетание темперамента, иронии, меткости и мастерства рисовальщика нашло выражение, например, в рисунках Кормона для рекламы популярного кокаиносодержащего напитка «Вино Мариани». (Ил. 21.)

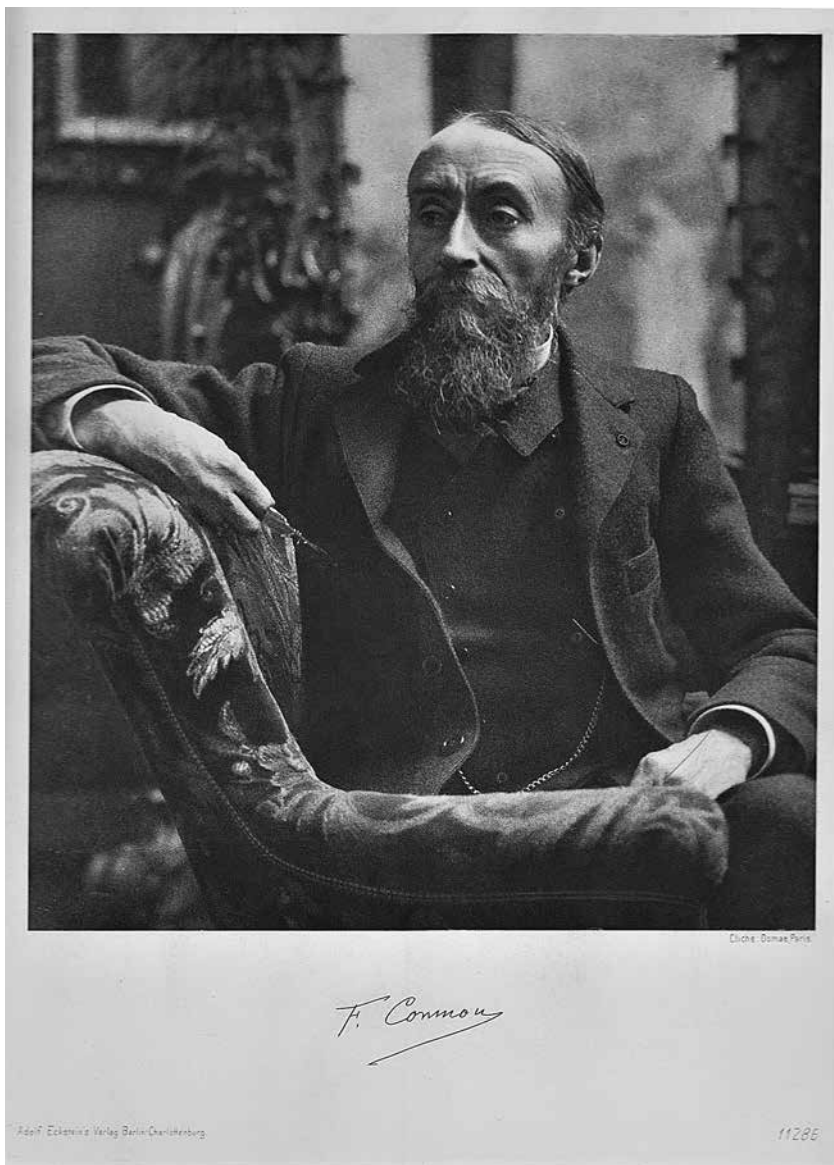
24 Станюкович В. Рукопись монографии о В. Э. Борисове-Мусатове (1933) [13, л. 33].



21. Фернан Кормон. Рекламная открытка *Вино Мариани*. Около 1900  
Металлическая рельефная печать. 8,9 × 14  
Художественный музей, Филадельфия

усмотрению, ускользя в дни поправок патрона» [24, р. 178]. Кормон был оценен своими учениками. Хартрик свидетельствовал: «...он был восхитительным учителем, более симпатизирующим новому, чем его коллеги... смотрящим на все с интересом, который удивлял нас» [24, р. 178]. Поначалу Тулуз-Лотрек был очень недоволен таким толерантным подходом, он писал своему дяде Шарлю: «...поправки Кормона еще более благожелательны, чем Бонна. Он смотрит на все, что вы ему показываете, и он вас невероятно поощряет. Вы будете очень удивлены, но и я тоже! В действительности, удары кнутом моего бывшего патрона придавали мне имбиря (перцу) <...> Здесь я немного нервирован и мне стоит больших усилий чтобы сознательно работать над рисунком» [24, р. 178].

Главными парижскими приобретениями русских начинающих художников были знания о современной художественной практике,



22. Фернан Кормон. 1910-е  
Гелиотипия  
Частное собрание, Москва

навыки академического рисунка, а также творческая самостоятельность, которая формировалась стилем профессионального общения в частной студии. Еще Василий Поленов дал высокую оценку французской педагогике. «В Европе мастер или, лучше сказать, учитель, есть художник в широком смысле слова, а ученик его — не подчиненный школьник, они равны с ним если еще не по достоинству, то по одушевлению одним делом, одною целью, они товарищи по труду», — писал художник под впечатлением своего пребывания в Париже<sup>25</sup>. Взаимоотношения учителя и ученика были построены как диалог равных. В студии не было места воспитанию, принуждению, давлению на ученика — напротив, ему предоставлялась достаточная свобода с тем, чтобы и положительный, и отрицательный результаты оказывались целиком плодом работы самого студента. Профессор видел в молодых художниках не подчиненных, а коллег, более требовательно оценивая их профессиональные качества и оставляя за скобками все, что не относилось к работе. Ученики же Кормона питали к профессору огромное уважение. «Одним взглядом он замечает у каждого ошибки, — писал Борисов-Мусатов, — его поправки и рассуждения замечательно верны. Его слова убедительны по своей правоте и прямоте. Они никогда не дышат напыщенным и дурацким апломбом проф. С. или туманными и хитрыми до глупости замечаниями других наших жрецов искусства»<sup>26</sup>.

Выпускники ателье Кормона придавали исключительное значение именно тому опыту, который они получили за несколько лет обучения в Париже. Николай Рерих, вспоминая об учителе много лет спустя, отмечал, что «Фернан Кормон несколькими своими указаниями заложил многое незабываемое» [15, с. 37] в сложении его как художника. Борисов-Мусатов через несколько лет после окончания мастерской продолжал интересоваться мнением учителя относительно своих работ. Приняв участие в Осеннем салоне, он ждал его ответа и, вероятно, признания собственного мастерства. «Мнение нашего дорогого Кормона мне очень ценно», — писал он К. П. Кузнецову [9, с. 320]. (Ил. 22.)

Пребывание в студии Кормона сыграло значительную роль в формировании как русских, так и зарубежных художников, многие из которых превзошли профессора. Возможно, главное достоинство методики

25 В. Д. Поленов — П. Ф. Исеёву, 2 марта 1874 года [17, с. 47].

26 В. Э. Борисов-Мусатов — Е. Г. и Е. Э. Борисовым-Мусатовым, зима 1895/1896 [9, с. 306–307].

Кормона заключалось в сочетании строгой школы и терпимости учителя к новым веяниям. Такое обучение формировало в начинающих художниках необходимую техническую базу, позволяло обрести уверенность в собственных возможностях для того, чтобы пройти свой путь в живописи. Подытоживая личный опыт студийных занятий, В. Э. Борисов-Мусатов свидетельствовал, что это была «хорошая школа <...> чтобы владеть своими силами...» [9, с. 320].

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Башкирцева М. К. Дневник. М.: Захаров, 2014.
2. Варно Ж. Парижская школа на Монмартре и Монпарнасе: Мои встречи // «Шальные годы» Монпарнаса. Живопись и графика Жюль Паскина и Леонара Фужиты из музеев и частных собраний Франции, Швейцарии, Бельгии и России. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2015. С. 8–17.
3. Врангель Н. Н. Борисов-Мусатов (2-е изд). Петроград: Н. И. Бутковская, ценз. 1916.
4. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. М.; Л.: Искусство, 1937.
5. Давыдова О. С. Вспоминая мечты: поэтические принципы в искусстве В. Э. Борисова-Мусатова // Искусствознание. 2016. № 3. С. 172–195.
6. Евдокимов И. В. Борисов-Мусатов / Ред. П. П. Муратов (Искусство. Вып. 50). М.: ГИЗ, 1924.
7. Кардовский Д. Н. Об искусстве. Воспоминания, письма, статьи / Сост. и авт. прим. Е. Д. Кардовская. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960.
8. Марианис А. [текст]. Николай Рерих. Творческий путь: альбом-биография. М.: Эксмо, 2015.
9. Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Т. 7. М.: Искусство, 1970.
10. Н. М. Среди мастерских Парижа // Московский еженедельник. [Общественно-политический журнал] / Ред.-изд. проф. кн. Е. Н. Трубецкой. М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина. 1907. № 30. С. 51–56.
11. Никольский В. А. Петр Петрович Кончаловский [Его творческий путь]. М.: Всекохудожник, 1936.
12. ОР ГРМ. Ф. 27. Письма В. Э. Борисова-Мусатова к разным лицам за период 1897–1900 гг.
13. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 56.
14. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 88.
15. Рерих Н. К. Зажигайте сердца / Сост. И. М. Богданова-Рерих; комм., примеч. А. Д. Алехина; рис. авт. М.: Мол. гвардия, 1978.
16. Русакова А. А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870–1905. Л.; М.: Искусство, 1966.
17. Сахарова Е. В. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.–Л.: Искусство, 1948.
18. Серебрякова З. Письма. Современники о художнице / Авт.-сост. В. П. Князева, примеч. Ю. Н. Подкопаева. М.: Изобразительное искусство, 1987.
19. Станюкович В. К. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. СПб.: Типография СПб. Т-ва «Труд», 1906.
20. Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи / Сост.; вступ. ст. и ком. Л. С. Алешиной, Н. В. Яворской. М.: Советский художник, 1977.
21. Тугендхольд Я. Молодые годы Мусатова // Аполлон: Художественный и литературный журнал. 1915. № 8–9. С. 19–36.
22. Ульянов Н. П. Мои встречи / Ред., вступ. статья и примеч. М. Сокольникова. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1959.
23. Холявин Н. Ф. Каткие воспоминания о Борисове-Мусатове // Млечный путь: Литературно-художественный ежемесячный журнал. 1916. № 2. С. 21–23.
24. Destremeau F. L'atelier Cormon (1882-1887) // Bulletin de la société de l'histoire de l'art français. Année 1996. 1997. Pp. 171–184.
25. Dortu Ph., Huisman M. Lautrec par Lautrec. Paris: Edita Lausanne, 1964.
26. Galbally A. Amitie: Russell and Van Gogh // Art Journal, National Gallery of Victoria. 1976. No. 17. URL: <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/amitie-russell-and-van-gogh> (дата обращения: 01.08.2018).
27. Gauzi F. Lautrec et son temps. Paris: David Perret, 1954.
28. Simmons E. From Seven to Seventy. Memoirs of a Painter and a Yankee. With an Interruption by Oliver Herford. New York: Harper & Brothers, 1922.
29. Toulouse-Lautrec — Correspondance / Ed. établie par Herbert D. Schimmel; introd. de Gale B. Murray. Paris: Gallimard, 1992.
30. Vincent Van Gogh — The Letters. The complete illustrated and annotated edition / Ed. by Jansen L., Luijten H., Bakker N. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. — London: Thames and Hudson, 2009. URL: <http://www.vangoghletters.org> (дата обращения: 01.08.2018).