

RU

Русские ученики Э. А. Бурделя: особенности стиля

Золочевская С. В.

Аннотация. Цель исследования – определение характера и степени воздействия методики и стиля Э. А. Бурделя на творчество русских мастеров, а именно В. И. Мухиной, Б. Н. Терновца, А. Ф. Жолткевича, А. В. Бабичева и М. Д. Рындзюнской. В статье анализируются скульптуры, выполненные ими в период парижского ученичества (1910-е гг.) и послереволюционное время (1920-1930-е гг.). Научная новизна статьи заключается в том, что впервые подробно рассмотрены особенности развития авторского стиля русских скульпторов в контексте влияния Э. А. Бурделя. В результате сопоставления их творчества с работами французского учителя автором выявлена преемственность русских ваятелей героическому стилю известного французского скульптора. Его лучшие черты, прочно усвоенные во время обучения в Париже, отечественные мастера органично воплотили в своем зрелом искусстве для решения новых художественных задач, выдвигаемых идеологией советского государства.

EN

Russian students of É. A. Bourdelle: style features

S. V. Zolochevskaya

Abstract. The study aims to identify the nature and degree of influence of É. A. Bourdelle's methodology and style on the work of Russian masters, namely V. I. Mukhina, B. N. Ternovets, A. F. Zholtkevich, A. V. Babichev, and M. D. Ryndzyunskaya. The article analyzes the sculptures made by them during the period of Parisian apprenticeship (1910s) and post-revolutionary time (1920-1930s). The scientific novelty of the article lies in the fact that the features of the development of Russian masters' original style are for the first time examined in detail in the context of É. A. Bourdelle's influence. As a result of comparing their oeuvre with the works of the French teacher, the author revealed the continuity of Russian sculptors to the heroic style of the famous French sculptor. Russian masters organically embodied its best features firmly learned during their studies in Paris in their mature art to solve new artistic problems put forward by the ideology of the Soviet state.

Введение

Актуальность данного исследования. В настоящее время интерес к изучению взаимодействия отечественной и европейской художественных школ конца XIX – начала XX в. среди современных исследователей и любителей искусства только возрастает. Именно в этот период скульптура как вид искусства начинает все больше привлекать внимание публики и эффектно заявлять о себе на крупных международных выставках Европы. В ту эпоху Париж был центром современного художественного мира, местом притяжения множества молодых художников, желавших обрести свою творческую индивидуальность. Обучение русских ваятелей в академиях и мастерских Парижа под руководством известных французских мастеров явилось одним из важнейших факторов обновления изобразительного языка отечественной скульптуры. Несмотря на широкую изученность, в области взаимосвязей культурных традиций России и Франции конца XIX – начала XX в. существует еще много аспектов, требующих уточнения.

Впервые активные взаимоотношения русских и французских скульпторов были замечены на рубеже XIX-XX столетий современными художественными критиками в работах о выставках Парижа и Москвы, публикуемых, например, А. Н. Бенуа (1899) и В. В. Розановым (1901). В послереволюционные годы советские искусствоведы, а именно А. В. Бакушинский (1936) и Б. Н. Терновец (1937), начинают научно анализировать своеобразие произведений отдельных русских мастеров, обращаясь к ранним годам их творчества, проведенным во Франции. Во второй половине XX в. такие ученые, как М. Л. Нейман (1969), А. А. Каменский (1969), И. М. Шмидт (1989), В. С. Турчин (1977) и Д. В. Сарабьянов (2001), уже серьезно осмысливают работы отечественных скульпторов в общеевропейском художественном контексте. В конце XX – начале XXI в. их творчество наряду с работами крупных французских мастеров становится объектом диссертационных исследований

А. С. Шатских (1986а), О. В. Калугиной (2013). Принимая во внимание результаты отечественных научных трудов по теме развития русской скульптуры в контексте художественной жизни Парижа конца XIX – начала XX в., следует сказать, что в настоящее время все же необходимо продолжить работу в этой области. Полученные результаты расширят понимание развития в XX столетии не только искусства пластики, но и мирового искусства в целом.

Настоящее исследование призвано углубить эту тему на примере анализа взаимовлияний русской и французской скульптурных школ в лице Э. А. Бурделя и его русских учеников. Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- определить ряд произведений русских мастеров, выполненных в период пребывания в Париже;
- проанализировать их образный характер и стилистические особенности на предмет преемственности творчеству Э. А. Бурделя;
- выявить оригинальность их собственного пластического языка, сформировавшегося на основе обучения в Париже и наиболее ярко проявившегося в первые послереволюционные годы.

В исследовании применялись следующие методы: формально-стилистический анализ произведений (для определения художественного своеобразия скульптур русских мастеров), сравнительно-исторический (для сопоставления и анализа нового пластического языка русской скульптуры как со сложившейся традицией прошлого столетия, так и с актуальными направлениями в современной французской скульптуре) и источниковедческий (для сбора, группировки и анализа необходимой информации о жизни, творчестве и профессиональном пути русских и французских мастеров этого времени).

Материалом для исследования стали произведения русских скульпторов, хранящиеся в собрании Государственной Третьяковской галереи, а также фотографии их несохранившихся работ, находящиеся в архивном фонде № 55 Отдела рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и личном собрании М. А. Ечеистойой, наследницы скульптора А. Ф. Жолткевича.

Теоретическую базу исследования составляют труды отечественных историков искусства, так или иначе посвященные проблемам взаимосвязей скульптурных традиций России и Франции конца XIX – начала XX в., а именно Б. Н. Терновца (1935; 1936; 1937), В. В. Прокофьева (1968), А. А. Каменского (1969), В. В. Стародубовой (1970), И. М. Шмидта (1989), А. С. Шатских (1983; 1986b) и О. В. Калугиной (2013).

Практическая значимость заключается в более конкретизированном и в то же время расширенном представлении эволюции русской пластики в контексте художественной жизни Парижа конца XIX – начала XX в. Опыт исследования творческого взаимодействия отечественных и французских мастеров может быть использован при разработке выставочных проектов, посвященных межкультурному диалогу двух стран, при подготовке лекционных и экскурсионных программ, а также при написании статей и научных монографий, направленных на изучение схожей области.

Обсуждение и результаты

Эмиль Антуан Бурдель (1861-1929) оставил неизгладимый след в истории европейской пластики XX столетия. Этот крупный мастер по праву считается одним из самых влиятельных скульпторов нового века. Как никто другой он смог точно выразить энергию бурных, сокрушительных преобразований своего времени. Переняв мастерство чувствования природы у своего учителя, знаменитого скульптора О. Родена, он создает собственный изобразительный язык, способный отражать не столько глубину внутреннего мира, сколько грандиозность актуальных проблем современности. «Настал час строителей!» (1968, с. 12), – восклицает Э. А. Бурдель, говоря о задачах прогрессивного направления в искусстве.

Как скульпторы Ш. Деспю и А. Майоль, этот французский мастер является продолжателем реалистической традиции, основу которой в искусстве пластики в своих теоретических воззрениях определил сам О. Роден. Подобно античным мыслителям, живую натуру О. Роден называет главным образцом и источником вдохновения для художника: «Я совсем повинуюсь Nature и никогда не претендовал на то, чтобы командовать ею. Мое единственное намерение – буквально следовать ей» (Роден, 2012, с. 24). Главное отличие Э. А. Бурделя от своего учителя заключается в том, что в его творчестве, в особенности в монументальных памятниках, получает свое яркое воплощение героическое, величественное начало. Этим во многом обусловлена специфическая выразительность произведений Э. А. Бурделя, которая характеризуется динамизмом построения композиции, гиперболизацией и обобщенностью форм, массивностью объемов и острым эмоциональным характером образов.

В последствии Э. А. Бурдель стал обучать мастерству молодых художников, активно устремлявшихся в Париж из разных уголков мира. Путем воспитания последующего поколения мастеров наряду с демонстрацией своего искусства на главных художественных выставках французской столицы он оказал серьезное влияние на дальнейшее развитие европейской пластики. В воспоминаниях его студентов запечатлено очень трепетное, вдохновенное отношение к мастеру и благодарность за полученные знания и навыки, овладение которыми во многом определило их дальнейшую судьбу: «...искусством я занимаюсь серьезно, то есть с мыслью, что это будет основным делом моей жизни, что я занят им не от безделья или в виде пробы, но в силу той склонности, которую я к нему питаю...» (Терновец, 1977, с. 87).

Педагогическую деятельность Э. А. Бурдель начал в 1909 году и продолжил ее вплоть до своей смерти в 1929-м с перерывом на несколько лет во время Первой мировой войны. Он заведовал скульптурной мастерской частной художественной школы – Академии Гранд-Шомьер (Боровская, Дроздова, 2020, с. 425).

Многие молодые русские скульпторы, в будущем ставшие подлинными профессионалами своего дела, прошли обучение у именитого француза. Среди них наиболее известны такие имена, как В. И. Мухина, Б. Н. Терновец, А. Ф. Жолткевич, И. Н. Жуков, Н. В. Крандиевская, А. В. Бабичев, Н. А. Андреев, М. Д. Рынτζюнская. Взаимодействие с мэтром способствовало освоению актуальных методов творческой работы, а также во многом сформировало их художественное мироощущение. Благодаря этому они смогли справиться с новыми важными задачами, которые перед ними поставила современная советская эпоха.

Начать следует с анализа произведений А. Ф. Жолткевича (1872-1943), который одним из первых среди русских мастеров поступил в ученики к Э. А. Бурделю. Благодаря своей одаренности он смог не только в кратчайшие сроки освоить ремесло ваятеля, но и поработать помощником в личной мастерской французского мастера. За плечами А. Ф. Жолткевич не имел ничего, кроме недолгих занятий в Академии Коларосси. В Академии Гранд-Шомьер он занимался два года – с 1909 по 1910 г. За это время ему удалось научиться лепке, мастерству работы по камню, а также овладеть техникой форматора. А. Ф. Жолткевич ассистировал мэтру, помогая увеличивать фигуру знаменитой скульптуры «Геракл-лучник» (1909) (Шатских, 1983, с. 154).



Иллюстрация 1. А. Ф. Жолткевич. Филос. 1909-1910. Гипс. Не сохранилось. Фотография.
Источник: Фотографии из личного собрания М. А. Ечеистовой

Женский бюст под названием «Филос» (Иллюстрация 1), выполненный в период 1909-1910-х гг. (гипс, 1909-1910, не сохранился), демонстрирует, насколько хорошо русский ученик воспринял основополагающие принципы работы своего учителя. Облик девушки, вылепленный лаконично и смело, озаряет своей монументальностью, характер которой, так же, как и у Э. А. Бурделя, построен на героике античности. Ясная конструктивность и обобщенность формы, а также минималистичность декоративно-пластического решения характеризуют высокий уровень мастерства начинающего скульптора. Дерзким и воинственным пафосом, так же созвучным пафосу творчества наставника, проникнута голова «Анархиста» (1909, бронза, собрание М. А. Ечеистовой). В острых изломах черт лица модели, подчеркнутой геометризацией форм и внутреннем напряженном характере ощущается дух нового революционного времени.

Собственный, особенный художественный язык проявился у А. Ф. Жолткевича вскоре после того, как он покинул мастерскую Э. А. Бурделя и начал самостоятельные творческие поиски в 1910-х гг. В это время портрет в творчестве мастера приобретает утонченный, символический характер, в котором эстетика модерна тесно переплетается с глубоким содержанием образов. В проектах монументальных памятников, выполненных в Париже, русский скульптор продолжает идейно следовать за грандиозностью замыслов мэтра, что не исключает при этом высокого художественного качества исполнения этих произведений.



Иллюстрация 2. А. Ф. Жолткевич. Освобождение. Памятник павшим в битве на Марне. 1916.
Гипс. Не сохранилось. Фотография. Фотографии из личного собрания М. А. Ечеистовой

Говоря о А. Ф. Жолткевиче и влиянии на него природы героической образности Э. А. Бурделя, необходимо также упомянуть проект памятника павшим в битве на Марне, посвященного одному из эпизодов Первой мировой войны (Иллюстрация 2) (гипс, 1916, не сохранился). Мощная фигура, выполненная мастером с высокой конструктивной и анатомической точностью, источает погасшее, скорбное настроение. Слово антипод бурной жизненной энергии «Геракла-лучника» Э. А. Бурделя, она все же заключает в себе громадную силу, поскольку символизирует Францию, сумевшую героически выстоять в тяжелейших сражениях.

Другим русским скульптором, который не только уловил героическую природу художественных образов Э. А. Бурделя, но и усвоил его умение мастерски строить грандиозные монументальные композиции, является В. И. Мухина (1889-1953). В 1913-1914 гг. она обучалась в Академии Гранд-Шомьер (Государственная Третьяковская галерея, 1998, с. 327). Любовь к большой, ясной, конструктивной форме и монументальной тяжеловесности пластических объемов В. И. Мухина подчёрпнула у своего учителя. Масштаб творческого гения и грандиозность замыслов Э. А. Бурделя были во многом созвучны истинной природе художественного таланта молодого скульптора. Ее ранние парижские скульптуры («Стоящая девушка», 1914, бронза, ГРМ; «Несущий камень», 1916, бронза, ГРМ), представляющие собой этюды с натуры, поражают целостностью образов. Однако они еще не выражают глубину ее восприятия и осмысления открытий Э. А. Бурделя.

Своим явлением на Парижском Салоне 1909 г. знаменитая скульптура «Геракл-лучник» дала мощнейший импульс к развитию и самоопределению множества молодых мастеров. Принципиально новым и важным в этой работе явилось выражение живого, активного, но уравновешенного движения бушующей, сконцентрированной энергии, направленной по диагонали снизу-вверх. Такое впечатление достигается благодаря особому композиционному и объемно-пластическому решению фигуры. Позже, увидев эту знаковую работу в мастерской своего учителя, В. И. Мухина, а также ряд других последователей Бурделя по-своему интерпретировали мотив устремленного движения.

В станковой скульптуре «Ветер» (1927, бронза, ГТГ) В. И. Мухина символично, обобщенно, но в то же время реалистично с точки зрения ориентированности на живую натуру изобразила ожившую стихию природы. Наряду с ассиметричным построением фигуры с доминирующей диагональю, здесь, поскольку главным средством выразительности является объемная форма, передано сложное движение, закручивающееся по спирали, начинающиеся снизу от стоп фигуры и заканчивающиеся в другой плоскости, наверху, в ладонях. Таким образом, заметно, как заданный Э. А. Бурделем мотив дальше трансформировался в советских работах его ученицы.

При взгляде на знаменитый монументальный памятник «Рабочий и колхозница» (1937, бронза, ГРМ), выполненный Мухиной в 1936-1937 гг., можно также заметить многие композиционные приемы, заимствованные из монументальных проектов Э. А. Бурделя. Своеобразие композиции этого монументального памятника заключается в передаче движения по двум направлениям – по возрастающей линии снизу-вверх и вперед.

В. И. Мухиной удалось выразить в своем проекте устремленное пространственное движение крепкой, реальной пластической формы. Похожую композиционную схему использовал до этого Э. А. Бурдель в своем раннем «Памятнике павшим в Монтобане» 1890-1902 гг. Он отличается большей экспрессивностью и эмоциональным, героическим пафосом.

В своей работе под названием «Крестьянка» (1928, бронза, ГТГ), выполненной в 1928 г., В. И. Мухина проявляет, с одной стороны, самостоятельность творческого мышления, которая с большим успехом заявила о себе в монументальных проектах советского времени, а с другой – восхищение самобытностью творчества своего учителя. При ее сопоставлении с «Пенелопой» (1912) Э. А. Бурделя, произведением из его античного цикла, становится очевидным общность их пластического языка. В обоих случаях авторы схоже пропорционально и композиционно изображают женскую фигуру. Если у Э. А. Бурделя величественный образ выглядит лиричным, то у В. И. Мухиной все художественные средства направлены на передачу силы и мощи советского человека. Образ Пенелопы был самым любимым у В. И. Мухиной в творчестве Э. А. Бурделя. Поэтому близость этих произведений двух авторов столь ощутима.

Такие русские мастера, как А. В. Бабичев (1887-1963) и И. Д. Шадр (1887-1941), также обучавшиеся в скульптурной мастерской Академии Гранд-Шомьер, в 1920-е гг. продолжают экспериментировать и создавать собственные динамические композиции в духе исканий Э. А. Бурделя. С одной стороны, они обращаются к героической образности античности или Ветхого завета («Борей» В. И. Мухиной (1938, бронза, ГТГ), «В бурю» И. Д. Шадра (бронза, 1931, ГТГ), «Самсон» А. В. Бабичева (1921-1922, гипс, ГТГ)), с другой – путем изображения движения выражают дух нового, революционного времени.

Влияние фигуры Бурделя также было определяющим в профессиональной судьбе известного советского искусствоведа и скульптора Б. Н. Терновца (1884-1941). В этом контексте особенно интересна его станковая скульптура «Геракл-лучник» (Иллюстрация 3) (1913-1914, гипс, ГТГ), выполненная в период обучения вместе с В. И. Мухиной в Париже в Академии Гранд-Шомьер. Будучи одним из первых полноценных опытов начинающего скульптора, фигура удивляет цельностью и гармоничностью образа. На выбор основного изобразительного мотива, безусловно, могла повлиять знаковая работа его наставника – «Геракл-лучник» 1909 г. Все же Б. Н. Терновцу удалось по-своему интерпретировать взаимосвязь внешней статичности позы и внутренней динамической энергии.

В теле атлета заключено затаенное движение, при котором все мышцы сильно напряжены. Фигура занимает весьма устойчивое положение и одновременно с этим сложно закручивается снизу вверх – от кончиков пальцев ног, развернутых вправо, до кистей рук и головы, направленных в противоположную сторону. Торс юноши расположен относительно фронтально. Молодой мастер проявил здесь также знание пластической анатомии и верное понимание пропорций, что позволило ему сконцентрироваться на решении серьезных пластических задач.



Иллюстрация 3. Б. Н. Терновец. *Геракл-лучник*. 1913-1914. Гипс. ГТГ.
 Источник: Дар Олега Яхонта, 2019, с. 65

Сохранилась еще одна редкая работа Б. Н. Терновца – эскиз памятника итальянскому политическому деятелю Кола ди Риенци (1921-1922, гипс, ГТГ). Эта скульптура является наглядным примером вполне сформированного авторского художественного мышления. Скульптора снова увлекает идея создания яркого динамичного монументального образа. Для этого он помещает фигуру Риенцо на высокую трибуну, лавинообразный пьедестал, который весь испещрен разноуровневыми выступающими ступенями, и располагает ее ассиметрично относительно центра композиции. Пышные складки плаща и одежды развеваются на ветру, а высоко поднятая рука подчеркивает доминирующую диагональную линию и тем самым задает ритм композиции. Заметно активное пересечение между собой плавных, волнующихся линий. Общая ясность пластических объемов делает образ при всей его энергичности очень сбалансированным. В то время как коллеги развивали в своих эскизах авангардное видение путем эксперимента с кубистическими формами, Б. Н. Терновец продолжал следовать направлению, заложенному его учителем Э. А. Бурделем.



Иллюстрация 4. Б. Н. Терновец. *Эскиз к памятнику А.Н. Скрябину*. 1920-е. Не сохранился. Фотография.
 Источник: ОР ГМИИ, ф. 55, оп. 2, ед. хр. 211, л. 11

В контексте тенденций монументальной пластики того времени нужно упомянуть также памятник А. Н. Скрябину (Иллюстрация 4), заказанный Б. Н. Терновцу Комиссией по постановке и снятию памятников при Моссовете. До настоящего времени эскиз не сохранился, свидетельством о нем могут служить дневниковые записи Терновца и несколько фотографий, хранящихся в личном архивном фонде в Отделе рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Памятник должен был состоять из двух частей: архаизированной группы Орфея со львом на массивном постаменте и рельефа-медальона с портретом композитора. Фигура Орфея решена в лаконичном, монументальном стиле. Профиль же наоборот, подчеркивает индивидуальные черты облика А. Н. Скрябина и выдержан в ясной, реалистической манере.

В разговоре о русских последователях Э. А. Бурделя нельзя также обойти вниманием М. Д. Рындзюнскую (1877-1946), которая не обучалась непосредственно у французского мастера, но всегда с восхищением воспринимала его творчество во время своего пребывания в Париже. В своих дневниковых воспоминаниях (ОР РГАЛИ, ф. 1983, оп. 1, ед. хр. 11, л. 38) она восторженно отзывается о яркой героической образности памятников мастера, особенно выделяя при этом архаическую лаконичность и ясность его пластического языка, приобретенную им путем осмысления древней восточной скульптуры. Именно эти художественные качества, хорошо усвоенные М. Д. Рындзюнской во время изучения парижских коллекций искусства Древнего Египта и посещения выставок творчества Э. А. Бурделя, со временем проявились в ее зрелых работах советского периода.



Иллюстрация 5. М. Д. Рындзюнская. Юная стахановка хлопковых полей Мамлакат Нахангова. 1940. Гранит. ГТГ.
Источник: <https://soviet-art.ru/soviet-sculpture-socialist-sacred-traditions/m-d-ryndzyunskaya-young-stakhanovite-of-cotton-fields-mamlakhat-nakhangova-granite-1940/>

Во время своей творческой поездки в Таджикистан в 1934 г. она продолжила знакомиться с наследием Востока в лице искусства народов Передней Азии, в результате чего в 1940-м году создала статую юной стахановки хлопковых полей Мамлакат Нахангову (Иллюстрация 5) 1940, гранит, ГТГ), в которой отчетливо заметны уже ее собственные находки. Научившись мастерской работе в архаизированной стилистике у Э. А. Бурделя, М. Д. Рындзюнская представляет уже современный монументальный образ, созданный в контексте культуры нового советского государства.

Заключение

Искусство Э. А. Бурделя оказалось очень мощным, ярким и своевременным явлением в художественной жизни Европы первой половины XX столетия. Его творчество откликлось на важнейшие проблемы своего времени и было способно отражать большие идеи высокого духовного порядка. Такой внутренний содержательный характер влек за собой разработку специфических художественных приемов, которые во многом были осмысленны и унаследованы от Э. А. Бурделя его последователями со всего мира.

Произведения русских мастеров, отмеченные его влиянием, относятся к ранним годам их творческого становления в начале XX столетия и первому послереволюционному десятилетию. С искусством французского наставника их роднит героическая, патетическая образность, внимательное отношение к характеру натуры, а также стремление передать динамику и бурную внутреннюю энергию реальной жизни. Вместе с тем, ввиду своего природного таланта, а также обширного опыта русской скульптурной школы, отечественные мастера никогда не были эпигонами Э. А. Бурделя.

Монументальный памятник «Рабочий и колхозница», выполненный В. И. Мухиной в 1937 г., наиболее ярко демонстрирует следование за известным ваятелем во многих композиционных и пластических особенностях. Однако при этом в нем заключен новый изобразительный язык социалистического искусства, открытие которого было бы невозможно без опыта соприкосновения с гением французской скульптурной школы.

В качестве перспектив дальнейшего исследования предполагается рассмотреть влияние на отечественных ваятелей других направлений, активно развиваемых в Париже в конце XIX – начале XX в., а именно французской академической школы и новаторских авангардных мастеров.

Материалы исследования | Research materials

1. Бурдель Э. А. Искусство скульптуры. М.: Искусство, 1968.
2. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия: Скульптура XVIII-XX веков: в 3 т. / Гос. Третьяковская галерея. М.: Красная площадь, 1998. Т. 2.
3. Дар Олега Яхонта: каталог. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019.
4. Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи. М., 1977.
5. Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (ОР ГМИИ). Ф. 55. Оп. 2. Ед. хр. 211. Л. 11.
6. Отдел рукописей Российского государственного архива литературы и искусства (ОР РГАЛИ). Ф. 1983. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 38.
7. Роден О. Беседы об искусстве. СПб.: Азбука, 2012.
8. Фотографии из личного собрания М. А. Ечеистойой, наследницы А. Ф. Жолткевича.

Источники | References

1. Бакушинский А. В. Владимир Николаевич Домогацкий. М., 1936.
2. Бенуа А. Н. Беседы художника. Парижские салоны II // Мир искусства. 1899. Т. 2. № 16-17.
3. Боровская Е. А., Дроздова М. А. Русские художники в парижской Академии Гранд-Шомьер в начале XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник научных статей / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. М. – СПб.: МГУ имени М. В. Ломоносова; НП-Принт, 2020. Вып. 10. <https://doi.org/10.18688/aa200-3-37>
4. Калугина О. В. Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. М.: БуксМАрт, 2013.
5. Каменский А. А. Русская скульптура на рубеже веков // Русская художественная культура конца XIX – XX вв. (1895-1907) / редкол.: А. Д. Алексеев и др. М., 1969. Кн. II.
6. Нейман М. Л. Скульптура // История русского искусства: в 13 т. / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. М., 1969. Т. 10. Кн. 2.
7. Прокофьев В. Н. Скульптор героического столетия (вступительная статья) // Бурдель Э. А. Искусство скульптуры. М., 1968.
8. Розанов В. В. Успехи нашей скульптуры // Мир искусства. 1901. № 2-3.
9. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX вв. М., 2001.
10. Стародубова В. В. Бурдель. М.: Искусство, 1970.
11. Терновец Б. Н. Э. Бурдель: очерк жизни и творчества. М. – Л.: Изогиз, 1935.
12. Терновец Б. Н. В. И. Мухина: скульптор: жизнь и творчество. М. – Л.: Гос. изд. изобразит. искусств, 1937.
13. Терновец Б. Н. Роден: жизнь и творчество. Л.: Изд-во Ленингр. обл. союза сов. худ., 1936.
14. Турчин В. С. Импрессионизм в скульптуре // Советская скульптура. 1977. № 75.
15. Шатских А. С. Проблемы творческих взаимосвязей русской и французской скульптуры конца XIX – начала XX века: дисс. ... к. иск. М., 1986а.
16. Шатских А. С. Русские ученики Бурделя // Советская скульптура. 1986б. Вып. 10.
17. Шатских А. С. Творческий путь А. Ф. Жолткевича // Советская скульптура. 1983. Вып. 7.
18. Шмидт. И. М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX вв. М., 1989.

Информация об авторах | Author information**Золочевская Софья Владимировна¹**¹ Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва**Sofia Vladimirovna Zolochevskaya¹**¹ The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture, and Architecture, Moscow¹ sophiezoli1805@gmail.com**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 02.07.2025; опубликовано online (published online): 12.12.2025.

Ключевые слова (keywords): Э. А. Бурдель; русская скульптура; французская пластика; авторский стиль; преемственность стиля; É. A. Bourdelle; Russian sculpture; French sculpture; original style; style continuity.