

Ксения Андреевна Гредасова

Ksenia Andreevna Gredasova

студентка, Российский государственный гуманитарный университет

bachelor, Russian State University for the Humanities

gredasova.ka@gmail.com

ЛЕТОПИСЬ МОНПАРНАСА: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИЗАЦИИ ПОРТРЕТНОГО ИСКУССТВА МАРЕВНЫ CHRONICLES OF MONTPARNASSE: REGARDING THE TYPOLOGY OF MAREVNA'S PORTRAIT ART

Портреты друзей с Монпарнаса, выполненные Маревной, могут явиться ключом к рассмотрению Парижской школы. В совокупности с мемуарами графические и живописные работы художницы, принадлежавшей указанному художественному сообществу, обладают высокой историко-культурной ценностью. Они позволяют по-новому взглянуть не только на стилистические поиски Маревны, но и на организацию повседневной жизни художников Монпарнаса. Несмотря на значение художественного и мемуарного наследия мастера, в исследовании ее творчества имеется ряд историографических лагун. В частности, ранее не предпринималась попытка рассмотреть портретное творчество Маревны во всем его многообразии. В статье разрабатывается принцип типологизации портретов монпарнасцев, выполненных Маревной. Для этого определяется расширенный круг портретов; осуществляется идентификация портретируемых; выделяются стилистические особенности портретов и основные техники, которым отдавала предпочтение Маревна при их написании.

Ключевые слова: Маревна, Парижская школа, портреты, Монпарнас, женщины-художницы, русское искусство в эмиграции

Для цитирования: Гредасова К.А. Летопись Монпарнаса: к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны // Артикульт. 2023. №1(49). С. 19-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-19-36

The portraits of friends from Montparnasse by Marevna may be a key to insights regarding the study of the School of Paris. The graphic and pictorial works by the artist in combination with her memoirs have great cultural and historical value. They provide a new view not only on Marevna's stylistic search but also on the organization of the daily life in Montparnasse. In spite of the artistic and memorial significance of the artist's heritage, there are a number of historiographical lacunas. In particular, no attempt has been made to study Marevna's portrait work in all its variety. In this article the principle of the tipologisation of the portraits of the montparnos is developed. For this purpose, a wide range of portraits are presented and categorized; some subjects portrayed are identified; stylistic features of the portraits and the main techniques that Marevna preferred are highlighted.

Keywords: Marevna, the School of Paris, portraits, Montparnasse, female artists, russian art in emigration

For citation: Gredasova K.A. "Chronicles of Montparnasse: regarding the typology of Marevna's portrait art." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 19-36. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-19-36

Несмотря на значение художественного и мемуарного наследия Маревны (Марии Воробьевой-Стебельской), в исследовании творчества художницы имеется ряд историографических лагун. К сожалению, монографий, посвященных творчеству Маревны в целом и ее портретному искусству в частности, не существует.

Однако в ряде опубликованных статей все же можно найти описание и анализ отдельных портретов, выполненных художницей [Герман, 2019; Маревна: каталог выставки, 2004; Солодянкин, 2005; Толстой, Музей Пти..., 2005; Marevna et..., 1985], и характеристику индивидуальных манер, в которых работала Маревна [Толстой, 2004; Рондо, 2004; Молок, 2004]. Отдельные сведения о мастере содержатся в общих работах, посвященных Парижской школе [Креспель, 2000; Парижская школа..., 2011; Эпштейн, 2017; École de Paris..., 2000], а также в исследованиях, посвященных русским и русско-еврейским художникам в Париже [Обухова-Зелиньска, 2003; Обухова-Зелиньская, 2008; Русский Париж, 2003; Толстой, Художники русской...,

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны

2005; Artistes russe..., 1989] и гендерному аспекту искусства эпохи модернизма [Музы Монпарнаса, 2021; Kronrod, 2005; Perry, 1995]. Огромным значением для понимания морфологии искусства Маревны играют ее собственные мемуары [Воробьева-Стебельская, 2004; Marevna, 1979; Vorobev, 1962]. Также художницу в своих воспоминаниях и письмах упоминали ее друзья М.А. Волошин, Б.В. Савинков и И.Г. Эренбург [Волошин, 1990; Зубарев, Фрезинский, 1996; Эренбург, 1990; Эренбург, 2004].

Портреты друзей с Монпарнаса, выполненные Маревной, могут явиться визуальным ключом к осмыслению истории сложения и развития Парижской школы. В совокупности с мемуарами графические и живописные работы художницы, принадлежавшей указанному художественному сообществу, обладают высокой историко-культурной ценностью. Они позволяют по-новому взглянуть не только на стилистические поиски Маревны и ее коллег, но и на организацию повседневной жизни художников Монпарнаса.

Целью данной статьи является типологизация портретов монпарнасцев¹, выполненных Маревной. Подобная постановка цели определяет круг исследовательских задач: определение расширенного круга портретов представителей Парижской школы; идентификация портретируемых; выделение основных техник, которым отдавала предпочтение Маревна для выполнения портретов, и выявление их стилистических особенностей. С учетом отсутствия комплексных представлений о творчестве Маревны встает необходимость придать ее творчеству системный характер, предложить типологизацию, которая смогла бы облегчить в дальнейшем периодизацию творчества художницы, атрибуцию ее работ, построение концепций выставок и создание экспозиционных пространств, а также интерпретацию работ Маревны и ее эпистолярного наследия.

В начале данного исследования кажется целесообразным кратко осветить биографию художницы, а также стилистический вектор ее творчества. Затем последовательно будут рассмотрены 1) графические, 2) индивидуальные живописные и 3) групповые живописные портреты авторства Маревны.

Мария Воробьева-Стебельская, родилась 14 февраля 1892 года в Казанской губернии близ Чебоксар. Ее родители – польский дворянин Бронислав Викентьевич Стебельский и актриса Мария Воробьева, урожденная Розанович – не были в браке, и мать Маревна никогда не видела. В детстве Мария Брониславовна жила с отцом в Тифлисе, где он служил лесничим. Два года, с 1907 по 1908, она посещала Тифлисскую школу изящных искусств. В 1910 году художница уехала в Москву учиться в Строгановском училище, а в 1911 году отправилась в Италию, сначала в Рим, а затем на Капри, где познакомилась с писателем Максимом Горьким. Именно Горький придумал художнице ее сказочный псевдоним. Маревна была помолвлена с приемным сыном Горького Юрием Желябужским, свадьба не состоялась, однако в последующем Юрий регулярно оказывал художнице финансовую поддержку в сложные для нее годы [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 93, 115, 119]. Наконец, в 1912 году она оказалась в Париже.

Здесь Маревна, как и некоторые другие художники Парижской школы, занималась в частных академиях (Маревна посещала академии И. Сулоаги, Ф. Коларосси и Марии Васильевой, с 1913 года начала выставляться (в 1913 году она участвовала в Салоне Независимых, а в 1919 – в Осеннем салоне). Среди других, порой бедствующих творческих людей Монпарнаса, художницу выделяла финансовая стабильность – ей помогал отец. Но в 1914 году, когда Бронислав Стебельский умирает, Маревна остается без материальной поддержки. К счастью, ее работы начали покупать коллекционеры, в том числе поэт Гюстав Кан и полицейский комиссар Леон Замарон. Возможно, именно относительное финансовое благополучие позволило Маревне жить вне Улья, основанного

¹ Существует термин, называющий творческих людей Монпарнаса «парнасцами» (Parnassois). Так их называют, чтобы не путать с «парнасцами» (Parnassiens). Парнасцы – устоявшееся название группы французских поэтов [Парижская школа..., 2011, с. 16]. Кроме того, встречается термин “les montparnos”, который можно перевести как «монпарнасцы» [Эпштейн, 2017, с. 365] Так, выставка Маревны в музее Бурделя носило название “Marevna et les montparnos” [Marevna et..., 1985].

скульптором и меценатом Альфредом Буше, места, где селилось большинство художников-иммигрантов [Креспель, 2000, с. 98]. Однако этот факт не помешал ей установить с ними плотные профессиональные и дружеские контакты. Во многом это стало возможно благодаря тому, что Маревна, как и некоторые другие монпарнасцы, была завсегдатай кафе и балов, о чем в своих мемуарах оставила яркие и ироничные очерки [Воробьева-Стебельская, 2006, с. 59 и др.].

Маревна дружила со многими монпарнасцами. Она писала: «Так, мало-помалу, мой круг друзей становился определенной, и мы вскоре начали всюду бывать вместе: Ривера, Ангелина (хотя она часто оставалась дома), Эренбург, Волошин, Борис Савинков (реже, чем другие), Поль Корнет, Модильяни, Цадкин, Пикассо с женой и я. После войны к нашей группе присоединились Кислинг, Фернан Леже, Аполлинер и Макс Жакоб» (переведенный на русский язык отрывок из книги Маревны «Жизнь в двух мирах» [Воспоминания о Максимилиане Волошине, 1990, с. 330]). В этом описании, однако, отсутствует имя Хайма Сутина, которому в мемуарах Маревна посвящает отдельную главу [Воробьева-Стебельская, 2006, с. 167-228].

В 1915 году Маревна познакомилась с Диего Риверой, в 1919 году родилась их дочь Марика. В 1921 году Ривера покинул Францию, и пара окончательно рассталась. С 1936-1948 годы художница жила с дочерью на юге Франции, а в 1948 году переехала в Англию, где оставалась вплоть до своей смерти в 1984 году. «Очевидно, что привычной среды «Улья» после Второй мировой войны уже не было <...>, но выросшая из «Улья» «Парижская школа» <...> просуществовала столько лет, сколько прожили художники, начавшие в «Улье» и вокруг него свой творческий путь в 1900-1910-х годах» [Эпштейн, 2017, с. 95].

В начале своего творческого пути Маревна обратилась к кубизму («Ранние парижские вещи Маревны несомненно настояны на кубизме» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 23]). Кубизм Маревны синтетический, как отметил Ж. Пейе, он не «взрывает» формы [Marevna et les..., 1985, р. 6]. А.В. Толстой также писал, что применяемые художницей кубистические приемы «впрочем, не разрушали целостность и органичность формы, но подчеркивали ее конструкцию» [Рондо, 2004, с. 230]. В 20-е годы в творчестве Маревны большую роль начал играть пуантилизм, что, пользуясь словами М.Ю. Германа, являлось свидетельством уникальной художественной эволюции художницы (приводится по: [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 25]). При этом Маревна продолжала использовать уже усвоенные ей кубистические приемы (приводится по: [Рондо, 2004, с. 27]). В поздний период творчества художница, оставаясь приверженной фигуративному искусству, выработала узнаваемую манеру, основанную на смелой комбинации кубизма и неоимпрессионизма, декоративности и наивности.

Некоторые исследователи отмечали любовь Маревны к кавказским мотивам [Маревна: Каталог выставки, 2004, с. 54 и др.], объясняемую тифлисским детством художницы. Это выражалось и в сюжетно-тематическом наполнении работ (как в ранних, например, «Грузинский танец» [там же, с. 107], 1913, частное собрание, так и в зрелых – рисунок грузина, 1950 год, частное собрание [Roseberys, Лот 3]), и в особом внимании к орнаментальности и декоративности (подтверждение тому – групповые живописные портреты).

В графических работах Маревны на первый план выходит примитивизм, карикатурность, гротескность² (как, например, «Вечер у Макса Жакоба и Моды», 1916 [Roseberys, лот 38]). Во многих живописных произведениях, в частности, в портретах монпарнасцев, также нельзя не отметить определенную наивность манеры художницы.

Визуальным источником настоящего исследования служат все известные живописные портреты монпарнасцев авторства Маревны, а также ранее не введенное в научный оборот графическое наследие мастера, дающее представление об эволюции ее портретного искусства. В отношении

² Определенная гротескность и наивность работ Маревны характерны для ее искусства в целом, поэтому не могут стать базой для типологизации портретного творчества мастера. Однако, так как данные особенности присущи многим работам Маревны, они требуют дополнительного внимания. Отдельное исследование, посвященное данной теме, отсутствует, однако материалы данного исследования могут стать почвой для требующей в дальнейшем подтверждения догадки о том, что Маревна могла находиться под влиянием примитивизма.

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны

графических работ стоит заметить, что круг привлеченных к исследованию авторских рисунков не может считаться полным. Это связано с тем обстоятельством, что на аукционах появляются целые папки ранее не известных рисунков мастера (не экспонировавшихся и не упоминавшихся в научных работах). Примером современного подхода к вновь открывшейся графике мастера может служить статья К.А. Гредасовой, посвященная сказочным мотивам и сюжетам в творчестве Маревны [Гредасова, 2022].

В исследовании применяются следующие исторические и искусствоведческие методы: биографический, историко-типологический, иконографический и формально-стилистический.

Типология групповых живописных портретов Маревны

Исследование типологии портретного искусства Маревны следует начать с самого известного произведения художницы – триптиха «Друзьям с Монпарнаса посвящается» (далее – «Посвящение» или «триптих»), датированного 1960-ми годами. Несмотря на то, что триптих изучен лучше каких-либо других работ художницы, его дополнительное рассмотрение необходимо для установления и понимания связей между ним и индивидуальными живописными и графическими работами художницы.

Триптих состоит из групповых портретов, на которых изображены:

1. Д. Ривера, Маревна с дочерью Мариной, И. Эренбург, Х. Сутин, А. Модильяни, Ж. Эбютерн, М. Жакоб, М. Кислинг, Л. Зборовский (1962, частное собрание);
2. Д. Ривера, И. Эренбург, П. Пикассо, М. Шагал, Ф. Леже (1960, частное собрание);
3. М. Волошин, Х. Сутин, М. Горький, Маревна, И. Эренбург, О. Цадкин (1962, Музей Пти Пале, Женева).

Ни одна часть не датирована художницей, подпись стоит только на части триптиха с Горьким посередине. Название триптиха, годы создания, материалы даны согласно каталогу выставки в ГТГ [Маревна: каталог выставки, 2004]. Материалы, использованные для частей триптиха, датированных 1962 годом – оргалит и масло, для части 1960 года – доска, масло. В отличие от описанных выше произведений, триптих достаточно хорошо изучен. По поводу датировки работ М.Ю. Герман отмечал: «кажется далеко не случайным, что самые известные работы ... – большие групповые портреты друзей с Монпарнаса нередко датировали годами ее молодости», так как «традиционное искусствознание не могло воспринимать столь артистичные, изящные, с «легким дыханием» написанные вещи иначе, нежели работы эпохи вершин Парижской школы» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 32]. М.Ю. Герман также добавил: «... говоря совершенно формально, вопрос можно считать не закрытым», с чем можно согласиться, однако добавив, что индивидуальные портреты, некоторые из которых датированы, все же позволяют датировать и групповые портреты «Посвящения» шестидесятыми годами. И если в случае с «Посвящением» датировку, вероятнее всего, удалось установить верно, то с другими работами это сделать сложнее (О том, что многие работы не датированы художницей, говорила Т. Вехова [Русская художница Маревна... , 2015]).

Триптиху присуща монументальность (по мнению Е. Петровой, триптих напоминает монументальные росписи Риверы и Кало (приводится по: [Русский Париж..., 2003, с. 23]), что определяется размером его частей, общим замыслом (воспоминание о друзьях, посвящение им) и парадностью (сказывается в позах портретируемых, как было отмечено А.В. Толстым, будто рассажены для позирования перед невидимой камерой (приводится по: [Толстой, Музей Пти Пале..., 2005, с. 37])).

Разбирая особенности композиционного построения «Посвящения», М.Ю. Герман указывает, что: «здесь сведены в одно изображение отдельные портреты, это и в самом деле групповой «портрет портретов», отделенный от зрителя сложной системой двойной условности; художница пишет не людей, но их изображения, уже когда-то сделанные ею» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 33].

Это замечание кажется особенно убедительным, если обратить внимание на то количество набросков, рисунков, а также индивидуальных портретов, выполненных Маревной и описанных ниже. Интересно, что Маревна смешивает возраста портретируемых. На части триптиха с Пикассо в середине молод лишь Ривера, остальные друзья – в возрасте. На картине с Модильяни «все молоды, кроме самой Маревны. В год смерти Модильяни (1920) ей было всего двадцать восемь, Марики – только год, здесь же – девочка-подросток и дама средних лет, весьма близкая по облику поздним автопортретам» [там же]. М.Ю. Герман характеризует части триптиха, как обладающие «некой возвышенной вневременностью», «восстанавливающие связь времен», «принадлежащие всему XX веку» [там же, с. 32].

Композиции всех трех картин устойчивые, это ощущение создается за счет симметричного расположения фигур. То, что «персонажи вписаны в угловатую сетку тонко сгармонизированных линий» [там же, с. 33], является прямым следствием увлечения и глубокого понимания художественных основ кубизма. Отсюда же проистекает и смелая манипуляция с перспективой. Так, в части с Горьким Маревна изображает стол, как если бы мы смотрели на него сверху. Однако и А.В. Толстой, и М.Ю. Герман писали о своеобразии кубизма в «Посвящении»: А.В. Толстой отметил, что триптих выполнен в стилистике «облегченного кубизма» [Толстой, Музей Пти Пале..., 2005, с. 37], а М.Ю. Герман – что он свободен «от его [кубизма – К. Г.] жесткой категоричности и хроматической суровости» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 33]. Такой свободе способствует то, что Маревна повсеместно изображает пестрые ткани со всевозможными орнаментами – клетка (красно-белая скатерть в части с Горьким и похожая на нее рубашка Шагала в части с Пикассо, пальто Маревны в части с Модильяни), разные полосатые ткани (тельняшка Пикассо и ткань позади Риверы в части с Пикассо посередине). Это оживляет композицию и расставляет в ней акценты. Так, хотя в части с Модильяни безусловным центром является он сам, пестрый орнамент пальто Маревны привлекает внимание и к ее фигуре.

Узорчатые ткани и яркие цвета в одежде некоторых портретируемых Маревна уравнивает «спокойными» нарядами других изображенных, а также однородным фоном. Самой яркой, пожалуй, является часть с Модильяни. Также здесь художница использует больше ярких цветов – хотя Маревна и одевает весь задний ряд портретируемых в «спокойные» цвета, весь передний план переливается красками. Возможно, яркость описываемой части связана с фигурой Модильяни, о котором Маревна вспоминала как о пылкой натуре. Так, она писала о том, что пьяный Модильяни в столовой Васильевой мог, призывая любоваться его красотой, раздеться и начать декламировать стихи или петь на итальянском [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 76].

М.Ю. Герман писал, что триптих «печален расхожим суждением о великом живописце» [Герман, 2019, с. 187]. С точки зрения М.Ю. Германа, Модильяни изображен «как носитель прекрасного греха, каким сохранился он в мифах Монпарнаса» [Там же]. Несмотря на это замечание, исследователь отметил пластическую тонкость и иронию в картине. Ирония свойственна и другим частям триптиха. Так, Маревна шутливо помещает на плечо Пикассо голубя, «героя» многих работ художника, а на плечо Горького, подобным образом, Маревна «сажает» поугая.

Очень интересны предметы, которыми Маревна наделяет друзей. У каждого героя в руках определенные вещи, например, у Эренбурга – трубка и сложенный листок (или книга), у Риверы (в части с Пикассо) – трубка и череп, у Жакоба – свернутая газета, Леже погружен в чтение книги, Цадкин играет на гармошке. Нашлось место в триптихе и для животных – двух котов, двух птиц и собаки. М.Ю. Герман отметил: «Бокалы, сигареты, трубка, знаменитый монокль Жакоба и кот «Принца Монпарнаса» денди Кислинга, одежда героев и их жесты составляют угловатый синкопированный линейный ритм» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 33]. Схожий комментарий оставила и И. Обухова-Зелиньска: «Групповые портреты скомпонованы по мозаичному принципу» [Обухова-Зелиньска, 2003, с. 272]. Так, мозаика складывается благодаря треугольным

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны

бокалам и их красному содержимому, которыми Маревна расставляет акценты, с одной стороны, и объединяет композицию, с другой (часть с Горьким посередине).

Наконец, хотелось бы рассмотреть групповой живописный портрет «Сергею Дягилеву и друзьям из «Трэн Бле» посвящается» (1962, музей Пти Пале, Женева [Маревна: каталог выставки, с. 59]). Дата дана по каталогу ГТГ [Маревна: каталог выставки, 2004], хотя самой художницей работа не датирована. Картина подписана внизу слева, на что указывает каталог Музея Бурделя [Marevna et les..., 1985, p. 51]. На картине изображены Н. Гончарова, М. Ларионов, Ж. Кокто, С. Дягилев, И. Стравинский, П. Пикассо. Все изображенные были причастны к деятельности Русского балета Дягилева, для «Голубого экспресса» Пикассо создал занавес, Кокто – написал либретто. Маревна восхищенно писала про балеты Дягилева [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 65].

В этой работе чувствуется большее влияние примитива, чем в «Посвящении» – так, головы изображенных кажутся слишком массивными по отношению к телам, а масштабирование фигур произвольно (фигура Пикассо на переднем плане явно больше, чем она была бы в реальности). Кроме того, от «Посвящения» «Сергею Дягилеву...» отличает добавление техники пуантели, хотя кубистическое деление на плоскости здесь также присутствует. Вообще членение пространства здесь весьма интересно. Вместо привычного горизонта мы видим деление квадратного холста надвое по диагонали: левая часть – это зеленый холм, правая – сине-сиреневое небо, в котором наверху слева угадывается очертание гор, а внизу справа – скалы. Менее четкой, но все же заметной (особенно, в нижней части – от подписи художницы по юбке Гончаровой, к прямой линии выреза пиджака Дягилева) является диагональ, разделяющая работу от нижнего левого до верхнего правого угла. И на холме, и в небесах изображены две пары танцоров. Если пара на холме может изображать живых танцоров из труппы Дягилева, то пара в небесах – копия картины Пикассо «Женщины, бегущие по пляжу» (1922, Музей Пикассо, Париж), ставшая частью занавеса к балету «Голубой экспресс» («Трэн бле»). Возможно, из этого фрагмента взят мотив скалы, которую Маревна изображает по-своему. В этой работе, как и в триптихе, Маревна пишет пестрые ткани – тельняшка Пикассо справа, плед на кресле Гончаровой – сверху, что дополнительно уравнивает композицию.

Как и «Посвящение», «Сергею Дягилеву и друзьям из «Трэн Бле» посвящается» полон деталей. Так, художница пишет цветы (на холме, в руке у Гончаровой и петлицах Стравинского и Дягилева) и питомцев – кошку и собаку. Цветовая гамма работы напоминает портрет Мане-Каца. Даже использование яркого зеленого цвета не перебивает пастельную палитру. Примечателен эффект переливающейся поверхности, создаваемый Маревной путем вкрапления в основной цвет дополнительных «островков» пуантели, создающих тени и рефлексы (на скале, одежде Стравинского, Кокто и Дягилева; так, в скале используется сиренево-серый, основной, и голубой, желтый, зеленый цвета-рефлексы; в пиджаке Стравинского – сиреневый, основной цвет, цвет морской волны – тени-рефлексы). Интересно, как техникой пуантели, нанесением на холст точек и частых отдельных мазков краски, художница пишет волнистую шерсть собаки.

Типология индивидуальных живописных портретов

Для индивидуальных живописных портретов друзей предлагается типологизация в зависимости от их связи или отсутствия таковой с триптихом «Посвящение». Неразрывно связан с триптихом ряд оплечных портретов, выполненных в духе кубизма: портрет Осипа Цадкина (1955, Музей Пти Пале, Женева), портрет Амедео Модильяни (1955, частное собрание), портрет Хаима Сутина (1955, Музей Пти Пале, Женева), портрет Марка Шагала (1956, частное собрание), портрет Фернана Леже (1956, Музей Пти Пале, Женева), портрет Диего Риверы (1956, частное собрание), портрет Анри Матисса (1955, Музей Пти Пале, Женева), портрет Жоржа Брака (1956, Музей Пти Пале, Женева). Портреты Анри Матисса, Жоржа Брака, Фернана Леже написаны маслом на оргалите, остальные портреты – маслом на холсте. Маревна также создала подобный оплечный портрет дочери Марики, «Марика в тюрбане и красной блузке» (1959, частное собрание). Годы создания

портретов и материалы даны согласно [Маревна: каталог выставки, 2004 с. 62, 55, 54, 51, 49, 50, 44, 48, 40] (в порядке цитирования).

Художница объединяет задний и передний план каждой работы секущим диагональными линиями. Они пересекают друг друга, стягивая пространство к центру изображения, лицу портретируемого. Создаваемые плоскости художница то высветляет, до затемняет. Такая х-образная кристаллическая структура создает ореол вокруг голов изображенных, а также эффект озарения их лиц вспышкой света. Колорит портретов схож: это серые тона с бóльшим или меньшим отливом в голубой (единственное исключение – портрет Матисса, написанный в розовых тонах). Данные портреты будто являются подготовительными для триптиха «Посвящения» (все герои с индивидуальных портретов, кроме Матисса и Брака, будут присутствовать на триптихе, более того, в тех же нарядах, за исключением Модильяни, которому Маревна «сменит» рубашку и «расстегнет» ее, и даже с тем же выражением лица). Как и в индивидуальных портретах, Маревна будет наделять некоторых героев «Посвящения» яркими предметами одежды. В частности, Шагал будет представлен в клетчатой красной рубашке и желтовато-рыжевато-пиджаке, Сутина Маревна оденет в красную рубашку, на Леже повяжет синий галстук. Подобные акценты придали работам декоративность. Хотелось бы отметить, что существуют схожие с портретом Шагала рисунки. Так, на одном из них (н.д., частное собрание) Маревна с помощью небольшого количества линий создает очень лаконичный и узнаваемый образ художника.

Несмотря на такое дублирование и подготовительный характер, данные индивидуальные портреты могут рассматриваться и как самостоятельные произведения. По отдельности каждый портрет является своего рода одой и посвящением тому или иному важному для Маревны человеку. Но в совокупности эта портретная серия становится коллективным портретом, «галереей славы» изображенных.

В отношении портрета Риверы описанной серии хотелось бы добавить, что он напоминает другой портрет, выполненный в 1980-х годах (частное собрание). Если поворот головы Риверы на обоих портретах идентичный, то эмоции, переданные художницей, разнятся: на портрете 1956 года Ривера суров, на портрете 1980-х годов – улыбается. Портреты также отличаются по колориту и технике. Первый – чисто кубистический, в темных тонах, второй – яркий, светлый, сочетает кубистическую манеру работать крупными плоскостями с неомпрессионистическим раздельным мазком. Таким образом, данное изображение Риверы обособлено от галереи оплечных портретов и триптиха «Посвящение». Подобным же образом, улыбающимся, Маревна изобразила Риверу в скульптурном портрете в виде маски из бронзы (н. д., частное собрание). Художника Маревна также многократно рисовала как молодым, так и в возрасте, например, на наброске в шляпе (н.д., частное собрание), срисованным с фотографии Риверы в Мексике.

Отличаются от ряда оплечных портретов также следующие работы: портрет Пабло Пикассо (1956, частное собрание), портрет Ильи Эренбурга (1966, частное собрание), портрет Леонара Фужиты с кошкой (1962, Музей Пти Пале, Женева [Маревна: каталог выставки, с. 57]), портрет Моисея Кислинга (1968, частное собрание [Маревна: каталог выставки, с. 56]), портрет художника Мане-Каца (1969, частное собрание [Маревна: каталог выставки, с. 60]).

Портрет Пикассо, в отличие от портретов первой группы, поясной [Маревна: каталог выставки, с. 45]. По колориту он гораздо ярче, но, как и оплечные портреты, а затем и триптих «Посвящение», выполнен в духе кубизма. Более того, выражение лица Пикассо на «Посвящении» и индивидуальном портрете идентичны (да и тельняшка на месте, Маревна лишь «сняла» пиджак). Портрет кажется парадным и патетическим благодаря позе Пикассо и взгляду, устремленному вдаль, а также скульптуре, которую модель держит в руках, подчеркивая тем самым, что перед нами художник, творец.

Живописный портрет Ильи Эренбурга написан маслом на доске. Писатель изображен в профиль, но, в отличие от рисунков, этот портрет поясной. Мы видим руки модели – в одной он держит книгу, во второй – трубку. Здесь, в отличие от живописных портретов первой группы,

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны

секущие линии и плоскости заметны лишь на фигуре писателя. Бирюзовый фон же сделан в абсолютно плоскостной и декоративной манере – он ровно, но еле заметно поделен на ромбы, на пересечении которых с помощью золотой краски нанесены крестики. Яркий фон удачно оттеняет фигуру, написанную в сдержанных сероватых тонах. Пожалуй, в портретном творчестве Маревны такой прием встречается лишь в данной работе. Выражение лица и одежда Эренбурга на индивидуальном портрете написаны идентично тем, что мы видим в «Посвящении» (часть с Пикассо в центре), поэтому связь с триптихом в нем сильна.

В портретах Кислинга, Фужиты и Мане-Каца кубизм соседствует с использованием неоимпрессионистического метода. Хотя портрет Кислинга выполнен в технике пуантилизма, художник представлен в том же облике, в сопровождении кота, что и на «Посвящении». В мемуарах Маревны содержится трагикомическое описание похорон Кислингом, видимо, этого самого кота [Vorobev, 1962, p. 288 и др.]. Создается впечатление, что художница наделила своих героев неизменным амплуа, к которым она вновь и вновь возвращается. И в портрете Кислинга, и в портрете Фужиты (забавно, но Фужита также представлен с котом, Ж. Пейе обращал внимание на любовь Маревны к изображению портретируемых с питомцами [Marevna et les ... , 1985, p. 7]) много внимания уделено деталям: букетам в вазах с цветами, принадлежностям для рисования. В портрете Фужиты некоторые цветы скорее фантазийны. Маревна часто писала цветы, в том числе на заднем плане в портретах. Также она написала ряд натюрмортов с роскошными букетами (некоторые были представлены на выставке в ГТГ [Маревна: каталог выставки, 2004]).

Вновь хочется сказать о декоративности и наивности, сближающих эти работы с примитивизмом. В портрете Фужиты Маревна использует интересный прием – здесь картина разделена не только секущими линиями, но и тремя кругами, которые, накладываясь друг на друга, как бы помещают Фужиту в подобие некой ауры, что дополнительно выделяет композиционный центр работы – самого портретируемого. Изображение Кислинга очень схоже в живописном портрете и в рисунке (частное собрание), который Маревна подписала 1922 годом (однако дата, написанная ручкой, возможно, была исправлена [Roseberys, лот 39]). Кажется допустимым предположить, что Маревна использовала этот рисунок как образец для написания живописного портрета 1968 г. В то же время, пересекающие этот рисунок линии, а также то, что портрет оплечный отсылает к описанной выше группе кубистических портретов (однако подобный живописный портрет художника не известен). Также существует набросок с двумя композициями портрета, в котором Кислинг держит в руках мольберт, без кота, питомец – в ногах художника (н.д., частное собрание). На обратной стороне листа Маревна также сделала два наброска головы Кислинга.

Портрет Мане-Каца (1969, частное собрание) можно считать абсолютно самостоятельным и свободным от «Посвящения» произведением (Мане-Кац не «появляется» в Посвящении, кроме того, портрет выполнен в иной от триптиха манере). Не совсем ясно, в какое пространство Маревна помещает художника на его портрете. То ли за ним сцена и актеры, чему может быть подтверждением кулиса справа, то ли картина, которую художник пишет (Мане-Кац изображен с мольбертом и кистью). На заднем плане две фигуры в длинных одеждах, напоминающих традиционные еврейские облачения. На голове у седобородого мужчины шляпа, что также отсылает к головным уборам ортодоксальных евреев. Однако яркие цвета одежд: розовый, зеленый, желтый – не типичные цвета для традиционного костюма. Тем не менее, Маревна создает полихромное, искрящееся пространство вокруг портретируемого, одевая персонажей на заднем плане в одежды ярких цветов.

Горящие свечи, написанные перед кулисой справа от Мане-Каца, добавляют динамичности композиции и могут отсылать к религиозному иудейскому правилу зажигания свечей в честь субботы и праздника. Маревна изображает рубашку Мане-Каца схоже со своим пиджаком или пальто на части «Посвящения» с Модильяни в центре («одежда самой Маревны, как мозаичная смальта, выложена светлыми и темными квадратиками в сетке» [Солодянкин, 2005, с. 17]). Такой пестрый геометрический орнамент добавляет декоративности произведению, уже

К.А. Gredasova *Chronicles of Montparnasse:*
regarding the typology of Marevna's portrait art

оживленному пуантелю. Все это вместе с пастельными тонами портрета создает нежное и романтическое ощущение от работы. В отношении этого портрета кажется прекрасно применимой цитата М.Ю. Германа: «Маревна сплавила коды кубизма с пуантилистическими, осветлив строгую и тяжелую структуру четырехмерного пространства, придав ему хрустальную, легкую, даже хрупкую прозрачность и наполненность светом» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 27].

Итак, индивидуальные живописные портреты Маревны можно поделить на следующие группы. Первая – серия из оплечных портретов, выполненных в кубистической манере. Маревна пишет их за десять лет до «Посвящения» – эта серия позволила художнице поразмышлять об образах, которыми она хотела бы наделить друзей. В этой серии художница сумела сочетать патетичность и парадность изображения портретируемых (что соответствует масштабу их личности), с одной стороны, с некоторой наивностью и мечтательностью (что объясняется воспоминаниями Маревны о прошлом, а также ее любовью к изображенным), с другой. Этот прием Маревна будет использовать и дальше, в индивидуальных портретах, обладающих большей самостоятельностью, чем «оплечная» серия. Портреты Пикассо, Эренбурга, Фужиты, Кислинга и Мане-Каца – характеризуются созданием определенного мира вокруг изображенных: наделением их атрибутами (череп, трубка, книга и т.д.), та или иная организация заднего плана (например, в портрете Эренбурга задний план – декоративный, у Пикассо – полный воздуха и света).

Кубизм продолжает быть верным помощником художницы в отношении структурирования композиций работ. При этом в портретах Кислинга, Фужиты и Мане-Каца художница использует столь любимую ей стилистику пуантилизма, который наполняет работы светом и создает мерцание и переливы красок.

Типология графических портретов Маревны

Анализ графических и живописных одиночных портретов Маревны позволяет выдвинуть универсальную систему их типологизации. Так, графические портреты можно разделить на четыре основные группы:

- 1) групповые портреты с элементами жанровых сцен;
- 2) групповые портреты с изображением позирующих друзей;
- 3) индивидуальные портреты друзей;
- 4) рисунки, связанные с триптихом «Друзьям с Монпарнаса посвящается», частично эта группа пересекается со второй и третьей группой.

К первой группе рисунков относятся сцены в мастерской у Риверы. «Утверждая, что кубизм имеет свое начало в учении этого великого французского художника [Сезанна – К. Г.], Ривера, ко всеобщему восхищению, изображал на доске схематическую структуру его композиций» [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 170]. На таких рисунках Ривера изображен стоящим либо около мольберта (как на рисунках «Ателье Риверы – Конструктивизм», 1916, частное собрание [Roseberys, лот 72], или «Ателье», н. д., частное собрание [Roseberys, лот 73], на котором Ривера демонстрирует присутствующим выполненный им портрет Маревны 1915, сейчас в коллекции Чикагского института искусств), либо в центре мастерской (набросок, 1917, частное собрание [Roseberys, лот 74]). Вокруг Риверы художница в обоих случаях размещает фигуры друзей.

Еще один рисунок, где действие происходит в мастерской художника, возможно, Риверы, по всей видимости, изображает драку (1917 год, частное собрание [Roseberys, лот 74]). Главные герои подписаны. В центре – дерущиеся Ривера и Оскар (на обратной стороне указано, что это Мещанинов – в мемуарах Маревна упоминала: «Риверу обычно сопровождала его так называемая жена – гравер Ангелина Белова и два скульптора, Л и Мещанинов, тоже русские [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 80], также на обратной стороне имеется надпись карандашом, читабельны слова «маленький», «Ривера и Оскар», но два других слова, увы, неразборчивы). На переднем плане за столом с самоваром сидят не обращающие внимание на драку Эренбург и Шагал и наблюдающие за ней Маревна и Ангелина Белова, на заднем плане стоят два человека, еще один

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны

входит в дверь. Этот рисунок полон иронии и сатиры, которые свойственны и некоторым другим графическим работам Маревны. Художница достигает этого эффекта, изображая Риверу отрывающим от земли своего противника, фигура которого в два раза меньше фигуры Риверы. Забавно также, что Эренбург и Шагал мило ведут беседу, в то время как на заднем плане происходит вышеописанное действо.

Любопытен лист, разделенный на две части, в условной верхней зоне которого мы видим очередной вариант изображения ателье Риверы (подпись 'Atelie de Rivera'), а в нижней – жанровую сценку под названием «Тет-а-тет под столом» ('Tete a tete sous la table', н. д., частное собрание [Sotheby's], здесь и далее орфография Маревны сохранена, французским художница владела не в совершенстве и писала с ошибками).

Маревна вспоминала, что в ателье у Риверы она иногда пряталась под стол от скульптора Оскара Мещанинова (Мещанинов оказывал художнице знаки внимания, однако он Маревне не нравился). Туда же забирался и Ривера, и художники беседовали в укрытии [Vorobev, 1962, p. 188-189]. В обоих рисунках читаются лишь контуры фигур, что говорит о том, что, возможно, это набросок. В мужчине и женщине под накрытым столом в правой части листа узнаются Ривера с трубкой в руке и Маревна. Три мужчины заглядывают под стол, еще двое, стоящий в левом углу и сидящий за столом, не проявляют такой заинтересованности. Здесь забавна сама ситуация – уединившаяся под столом пара и подглядывающие за ней любопытные участники вечеринки. Изображение подобного суаре встречается в другом листе (н. д., частное собрание [Roseberys, лот 41]). Несмотря на кажущуюся незаконченность (фигуры сзади слабо намечены карандашом, а спереди, хотя и обведены тушью, но только по контуру), можно понять, что изображено. Надпись внизу гласит «у Кислинга» ("chez Kisling"). Слово перед «у Кислинга» написано неразборчиво, возможно, "Orgi" (правильно – "Orgie"), «Оргия». Ранее было написано «Цадкин», однако его фамилия зачеркнута, и сверху написано «Кислинг». В мемуарах Маревна описывала одну вечеринку дома у Кислинга [Vorobev, 1962, p. 289]. На переднем плане мы видим лежащую пару, одна фигура прильнула к другой (вероятно, Макс Жакоб и некий молодой человек, имени которого Маревна не называет), позади них накрытый стол, как и в вышеописанном рисунке. На полу – как минимум четыре фигуры, кто-то лежит, кто-то сидит. По-видимому, Маревна иллюстрирует самый разгар вечеринки. В левом нижнем углу, у еще одного стола – стоящие люди, возможно, они ведут беседу. На заднем плане читается некое ложе, на котором можно различить еще несколько фигур.

Рисунок «Вечер у Макса Жакоба и Моды», подписанный 1916 годом (частное собрание [Roseberys, лот 38]), также «повествует» о суаре. В отличие от двух вышеописанных листов, «Вечер» является законченным. На нем изображена сцена, описанная Маревной в мемуарах [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 140; Vorobev, 1962, p. 159]: Модильяни выбрасывает полуобнаженную женщину (поэтессу Беатрис Гастингс) из окна, а Макс Жакоб пытается ее поймать, рядом с ним мужчина на коленях, возможно, Андре Делае. Он вроде бы участвует в происходящем, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что у него есть дело поважнее – подлить себе вина. На переднем плане стоит Эренбург с бокалом в одной руке и книгой в другой, его шляпа упала на пол (маленькая, но очень ироничная деталь – Эренбургу безразлично происходящее, его взгляд устремлен куда-то вниз). Если ориентироваться на текст мемуаров, то на заднем плане, в двери, мы видим стоящего на коленях и молящегося Виктора Розенблюма, инженера и математика, а также мужскую и женскую фигуру – любовников Митрани (греческий философ) и Кармен («девушка с Монпарнаса», как ее описывает Маревна), выглянувших на шум. Маревне не только успешно удается передать абсурдность ситуации, но и создать уравновешенную, с одной стороны, и динамичную, с другой, композицию за счет сочетания статичных и безучастных (Розенблюм, Эренбург) и движущихся, вовлеченных в событие фигур и размещения их на разных планах. Существует набросок со сходной композицией, возможно, созданный для тренировки (н. д., частное собрание [Roseberys, лот 37]), с надписью «Акт насилия в гостях у Макса Жакоба и Моды». Здесь слева от окна коленапреклоненный и молящийся Розенблюм, к падающей спешат двое мужчин, из двери выходит пара, мужчина и

женщина, Эренбург справа от двери. Все фигуры на этом наброске, таким образом, выстроены в одну линию, все обращены к центру композиции (даже закрывший глаза руками Розенблюм, его фигура повернута в сторону центра) – окну, из которого Модильяни высунул и держит за ноги несчастную.

Но этими рисунками иллюстрация драк не исчерпывается. В мемуарах Маревна вспоминала о конфликтах Д. Риверы и П. Пикассо. Однажды Ривера рассказал Маревне, что он «схватил мексиканскую трость и пообещал проломить ему [Пикассо – К. Г.] череп», однако художница «так никогда и не узнала все подробности этого инцидента» [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 115]. Известно три рисунка, изображающих такие сцены, похожих друг на друга по положению фигур. Самый проработанный среди них (н.д., частное собрание [Rosebergs, лот 69]) – выполнен синей ручкой. На нем художники изображены фронтально и в полный рост. Ривера, слева, гораздо выше Пикассо, изображен в шаге, он наступает на противника, в его руке – некая палка. Пикассо же будто пятится назад, отступая, однако его левая рука тянется к предмету, похожему на табуретку, возможно, чтобы дать отпор Ривере. Позади Пикассо можно различить наблюдающую за склокой фигуру, однако идентифицировать ее, увы, не представляется возможным. Смеем предположить, что это Маревна. Рисунок нельзя назвать законченным произведением, несмотря на проработанность фигур, так как Ривера здесь обладает сразу четырьмя руками и тремя ногами. Видимо, художница искала наиболее эффектную позу для изображения разъяренного художника. Увы, подпись сверху листа очень неразборчива, удастся различить только имена «Диего» и «Паб» (видимо, Пабло). В двух других рисунках на эту тему (оба н. д., частное собрание) Маревна определилась с положением правой руки Риверы (ей он замахивается тростью, в первом листе [Rosebergs, лот 70], и пустой рукой, во втором на Пикассо [там же, второй рисунок]) и его левой ноги (здесь она согнута в колене). Пикассо же в обоих случаях, в отличие от описанного ранее рисунка, поднимает правую руку (на первом листе она опущена), что делает рисунок более динамичным. Очевидно, страсти накалены донельзя. На рисунке, в котором Ривера держит в руке трость, позади Пикассо вновь видна третья стоящая фигура, женская. Также на рисунке присутствуют абрисы трех лежащих женских фигур, вероятно, это не относящиеся к изображению Пикассо и Риверы наброски обнаженной натуры.

Рисунок «Шествие по улице де ла Гете в Париже» (н.д., частное собрание [Rosebergs, лот 23]), выполнен ручкой и карандашом на бумаге. На нем изображены и подписаны слева направо Модильяни (Маревна пишет «Моди»), Сутин, Ривера, Маревна, Волошин, Эренбург, Пикассо, Макс Жакоб, также представлен в качестве иллюстрации к мемуарам [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 63]). «Шествие» также относится к жанровым сценкам. Описание такой процессии содержится в мемуарах: «Одно наше появление на улице привлекало всеобщее внимание. Обычно впереди уверенной походкой, с огромным чувством достоинства шел, размахивая мексиканской тростью с ацтекскими фигурками, огромный, смуглый, бородатый Диего Ривера. Дальше я – в розовой широкополой шляпе, отцовской накидке, велосипедных бриджах, затянутая широким неаполитанским поясом (это подарок жены Горького), в белых носочках и черных туфельках (...). Потом Модильяни – чудесные кудри эпохи Возрождения, расстегнутая до пояса рубашка, книга в руке, он шел, декламируя строчки из «Ада» Данте. За ним Сутин – длинная челка до глаз, сигарета sarogal в зубах ... Далее Эренбург с лошадиным лицом, похожий на льва Волошин, Пикассо и Макс Жакоб, один в огромном пальто «кубиста», на голове жокейская кепка нестандартных размеров, другой – в приталенном пальто, черном цилиндре, белых перчатках и гетрах». В рисунках, изображающих драку Риверы и Пикассо, последний изображен в пальто, на двух листах читается клетка, возможно, это как раз пальто кубиста. В двух из трех рисунков Пикассо в кепке, в рисунке синей ручкой – в шляпе. Таким образом, в своих жанровых сценках Маревна создавала устойчивый образ художника, который, судя по мемуарам, соответствовал предпочтениям Пикассо в одежде и в жизни.

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны

В работе содержатся некоторые разночтения с приведенным выше описанием. В рисунке, например, Модильяни не держит книгу, а курит, как Сутин, а Жакоб одет не в черное пальто, а, подобно Пикассо, в пальто «кубиста». Однако некоторые детали, например, наряды Маревны и Пикассо, наводят на мысль, что текст мемуаров и рисунок были созданы в одно и то же время. Рисунок кажется наивным, персонажи – будто шаржированными. Это чувствуется не только в некоей театральности поз (например, в том, как Пикассо затягивается трубкой), но и в выражении лиц (улыбка Жакоба, сосредоточенность Волошина). Как и в последующем в «Посвящении» Маревна наделяет своих героев амплуа и характерными атрибутами, будто героев сказок или мультфильмов.

О том, как художница создавала «Шествие», являющееся самостоятельным, законченным произведением, свидетельствуют наброски. Один – «Terribl enfants de la rue de la gaité a Montrparnasse» (н. д., частное собрание [Rosebergs, лот 24]). На нем не подписаны имена монпарнасцев, опущена фигура Жакоба, крайняя справа, вместо нее – маленькая женская фигура, возможно, Марии Васильевой (Маревна в мемуарах писала о ее небольшом росте [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 75], также маленькой, Васильева будет изображена на другом наброске). Не имея датировок, сложно сказать, были ли все эти рисунки исполнены в одно время с написанием мемуаров или же Маревна обращалась к одним и тем же композициям вновь и вновь. Похожее изображение имеется на листе с рядом разных зарисовок (н.д., частное собрание [Rosebergs, лот 26]). Данный лист поделен на две части, слева внизу, большую часть листа занимает групповой портрет, напоминающий триптих «Посвящение», слева сверху – шеренга стоящих людей. В правой части листа сверху – оплечный портрет Макса Жакоба, внизу – сидящие Маревна и Ривера и стоящая маленькая Марика.

Шеренга стоящих людей нарисована Маревной синей ручкой и черной тушью, подпись гласит: «Улица де ла Гете. Монпарнас». Здесь состав персонажей изменен. Ривера, Маревна, Волошин, Эренбург, Пикассо и Жакоб остаются посередине, но по бокам от этой группы нарисовано по одной «безымянной» фигуре. Слева к шествию также добавлены пять персонажей (слева направо): Васильева, Поль Корне (написано, вероятно, «Cornet», скульптор), Андре Делае (подписано «Delay»), Митрани, Витя (подписан художницей лишь именем, скорее всего, Виктор Розенблюм). Таким образом, можно говорить о том, что Маревна искала разные варианты композиций.

Выдвинутое предположение также подтверждают две фигуры, изображенные справа от шествия на листке с несколькими композициями. Они отделены от него линией, подобной скобке, и изображены чуть ниже. Согласно подписям, данные персонажи являются Аполлинером и Кокто. Похожим образом эту пару Маревна изобразила на рисунке, представленном в ее мемуарах ([Воробьева-Стебельская, 2004, с. 96], а также в [Marevna, 1979], где рисунок датирован 1916 годом с подписью “superbes poètes” – «великолепные поэты»), добавив между ними Макса Жакоба, что могло бы дать возможность предполагать, что перед нами предварительный набросок и окончательный рисунок, относящийся к группе портретов, где изображенные будто позируют художнице. Однако существуют некоторые проблемы с датировкой. Так, на иллюстрации в мемуарах видна подпись художницы и год – 1916. Если набросок был сделан до этого времени, то кажется странным присутствие на нем также композиции для Посвящения друзьям, выполненном в 60-е годы. Возможно, набросок был выполнен сильно позже рисунка и художница возвращалась к тем или иным композициям.

Фигура Макса Жакоба на наброске, скорее всего, скопирована с фотографии поэта, так как позу можно считать абсолютно идентичной [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 241]. Аполлинер же очень похожим образом (такие же форма и сапоги, но без повязки на голове, без книги и в более статичной позе, нежели на рисунке) запечатлен на известной фотографии в военной форме 1918 г., сделанной в период после ранения поэта (на что указывает повязка). В связи с этим можно говорить еще об одной особенности работы Маревны, использовании фотографий. Дополнительным подтверждением этого является набросок головы Ильи Эренбурга (н.д., частное собрание [Rosebergs, лот 44]), который точно (судя по наклону головы, направлению взгляда, причёске, одежде)

выполнен со знаменитой фотографии молодого Эренбурга с длинными волосами (фотография использовалась для иллюстрации первых мемуаров Маревны [Vorobev, 1962, p. 182].

К групповым портретам позирующих друзей относится «Сутин и Зборовский в кафе “Ротонда”» (н.д., частное собрание [Bohnams, лот 46]), нарисованный карандашом и тушью на бумаге. Рисунок подписан художницей и может считаться самостоятельным и законченным произведением, учитывая также тот факт, что он иллюстрирует мемуары Маревны [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 170]. Хотелось бы отметить наивную манеру изображения портретируемых в рисунке. Так, лишь лица друзей оказываются нарисованными с использованием светотени, в то время как их одежда и руки, а также все окружение создаются с помощью линий, почти без последующей внутренней штриховки. Также существует набросок, изображающий Сутина и Зборовского (н.д., частное собрание [Rosebergs, лот 78]). На окончательном рисунке правая рука Зборовского расположена тем же образом, что и на наброске; положение его тела и поворот головы тоже очень похожи; а вот Сутин на рисунке нарисован в другом развороте. Стоит также отметить, что аналогично Зборовский будет изображен и на части триптиха «Посвящение». Таким образом, набросок мог послужить этюдом как для карандашного рисунка, так и для живописного портрета.

Анализируя группу рисунков, связанных с триптихом «Посвящение», хотелось бы рассмотреть композицию, занявшую большую часть листа упомянутого наброска с несколькими композициями. Фигуры расположены в три ряда, в середине угадывается Модильяни (похожим образом, с расстегнутой рубашкой он изображен в «Посвящении», кроме того, сверху подписано «М.»), слева от него Сутин – «Су.» и, вероятно, Фужита – “Fuji”, справа – Кислинг – “Kisl” (без подписей эти фигуры было бы сложнее идентифицировать) и в цилиндре, вероятно, Макс Жакоб (подписи нет, но аналогичным образом он изображен в «Посвящении»). В нижнем ряду угадываются (слева направо): Ривера, Эренбург, скорее всего, Пикассо (в тельняшке), Шагал (все четверо без подписей). В связи с отсутствием авторской подписи, которая имеется у некоторых из идентифицированных персонажей, а также характерных особенностей внешности и наряда (повторяющихся в разных произведениях Маревны), остальные фигуры идентифицировать крайне проблематично. Набросок разделен секущими плоскостями, подобно полотнам из «Посвящения». По всей видимости, Маревна искала композиционное решение для группового портрета друзей. Если принять, что этот набросок составляет единую композицию, а не два отдельных ряда, два наброска (группы сидящих, как это сделано в части триптиха с Пикассо посередине, и группы стоящих, часть с Модильяни посередине), то такой групповой портрет состоял бы из девятнадцати фигур (если считать все, даже слегка намеченные). Части триптиха отнюдь не столь многолюдны, на портрете с Пикассо в центре – пять человек, с Горьким в центре – шесть, а с Модильяни – десять монпарнасцев. Справа на листе также можно увидеть погрудное изображение Жакоба, одетого во фрак с бабочкой, на голове цилиндр, в круглых очках, в этом же образе он изображен в «Посвящении», возможно, этот набросок был также осуществлен для триптиха. В том же образе, но в другом развороте Жакоб изображен и на вышеупомянутом рисунке 1916 года.

Важным для понимания метода создания триптиха «Посвящение» также являются наброски фигур Пикассо и Риверы (оба н. д., частная коллекция [Rosebergs, лот 71]). Маревна уже выбрала характерные для своих персонажей позы: Пикассо сидит нога на ногу, одна рука на колене, другая – отведена на одном наброске и опущена на другом (в триптихе Пикассо держит ей сигарету), Ривера сидит вполборота, одна рука на колене, второй подносит трубку ко рту. К этой группе набросков можно отнести и лист, изображающий Волошина (н. д., частное собрание [Rosebergs, лот 28]). Сидящим в кресле и скрестившим руки Максимилиана Александровича мы находим и на наброске, и в Посвящении. Возможно, первый был использован для создания второго. Подобным образом Волошин нарисован еще на одном наброске (н. д., частное собрание [Rosebergs, лот 27]) вместе с Эренбургом (справа, в том же развороте и в шляпе он будет изображен и в Посвящении), и Зборовским (что не точно, однако чертами изображенный слева человек похож на Зборовского в описанных выше рисунках и «Посвящении»). Очень любопытна оборотная сторона одного из

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны

упомянутых выше набросков, изображающего Ривера и Пикассо (н. д., частная коллекция), на котором угадывается знакомая композиция одной из частей триптиха. Посередине – сидит одна фигура, у нее в ногах – другая (так на картине будут изображены Горький и Маревна). Справа от Горького мы видим еще три фигуры, две – стоящие на заднем плане, одна – сидящая на переднем (на картине на заднем плане будет лишь один изображенный – Эренбург, с краю будет сидеть Цадкин). Слева на наброске 2 фигуры, одна стоит на заднем плане, крайняя слева сидит на переднем (уже в контурах округлой сидящей фигуры угадывается изображенный в «Посвящении» Волошин, рядом с ним на картине будет изображен Сутин).

Хотелось бы также отдельно отметить входящие во вторую группу графических работ рисунки и наброски, изображающие Диего и Марику Ривера. На рисунке 1920 года (частное собрание [Roseberys, лот 103]) Ривера сидит на стуле, а Марика – у него на коленях, художник обеими руками обхватил ребенка, отец и дочь смотрят друг на друга. На рисунке 1921 года (частное собрание [Roseberys, лот 101]) Ривера стоит, а Марика сидит у него на шее, оба улыбаются (рисунок является иллюстрацией к мемуарам Маревны на французском языке [Marевна, 1979, р. 158]). Художник придерживает дочь обеими руками, в свою очередь одна рука Марики – на голове отца, вторая поднята вверх. Возможно, наброском к нему является рисунок, подписанный Маревной 1921 годом (частное собрание [Roseberys, лот 100]), подобным образом изображающий Ривера с дочкой, правда, здесь одной рукой Ривера подбоченился, а Марика обе руки положила на отца. В воспоминаниях Маревны описана похожая сцена: «Он сажал ее к себе на плечи, танцую мексиканский танец и распевая мексиканскую песню» [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 160]. На упомянутом выше листке с несколькими композициями справа снизу Маревна изобразила две сидящие фигуры, мужскую и женскую, по всей видимости, себя и Ривера. Рядом с ними стоит ребенок, скорее всего, Марика.

К индивидуальным графическим портретам друзей относятся два оплечных портрета Ильи Эренбурга в профиль. Один – с изумрудной геометричной рамкой (1961, частное собрание [Bohnams, лот 29]) выполнен на бумаге итальянским карандашом и акварелью. Его проработанность и легкие цветовые акценты обнаруживают высокое мастерство Маревны-рисовальщицы. Второй рисунок, сохраняя уже найденную композиционную схему, отличается лишь колористическим решением (1960, май, также бумага, итальянский карандаш, акварель, частное собрание [Artinvestment]). Здесь художница создает более реалистичный образ за счет передачи оттенков кожи портретируемого и плавных переходов между ними. Эти два рисунка, хотя и являются законченными и самостоятельными произведениями, возможно, были подготовительными к живописному портрету писателя (1966, частное собрание [Маревна: каталог выставки, с. 63]).

Эскиз, изображающий Цадкина оплечно в трехчетвертном повороте головы (1960, частное собрание, к нему также имеется набросок углем, н. д., частное собрание [Roseberys, лот 50]) – один из примеров индивидуального графического портрета, когда модель изображена в амплуа, не напоминающем живописные портреты друзей, в том числе включенные в триптих. Рисунок интересен тем, как Маревна расставляет акценты то черным, то зеленым фломастером, в то время как тон рисунка набирает углем. Также любопытно использование Маревной линии. Так, очертания лица, ухо, глаза и губы нарисованы именно с использованием линии, а не штриха, что заставляет взгляд остановиться в первую очередь на этих деталях. Штриховка же особенно заметна на бровях и прическе модели, лицо же почти лишено ее. Таким образом, создается впечатление, что рисунок полон воздуха и очень лаконичен, так как он не перегружен деталями.

При рассмотрении графических портретов Маревны создается впечатление, что она варьировала степень наивности и карикатурности. Так, индивидуальные портреты тяготеют к реалистичности (портреты Цадкина, Эренбурга). Групповые портреты позирующих друзей уже более шаржированны, фигуры будто игрушечные (портрет Сутина и Зборовского; Кокто, Аполлинера и Жакоба). Это скорее забавные персонажи, чем реальные люди, хотя и схожие со своими прототипами. В групповых портретах с элементами жанровых сцен наивная манера

художницы достигает апогея. И это можно объяснить их теснейшей связью с мемуарами художницы. К каждому листу этой группы в автобиографии Маревны находится описание (кроме, пожалуй, драки Риверы и Мещанинова). И так как художница помещала в книги весьма курьезные случаи, то в рисунках было очень важно передать их комичность. Поэтому Маревна прибегает к гротескности поз и мимики. В целом реалистично изображенные люди становятся персонажами, играющими свою роль в той или иной сценке.

Об устройстве композиции, характерном для графики Маревны, можно сказать следующее: художница использует кубистические приемы для структурирования пространства (например, для организации заднего плана в «Шествии» и портрете Сутина и Зборовского). Рисункам Маревны присущи искажения в перспективе. Они поддерживают наивную манеру художницы (например, взгляд на стол, под которым прячутся Маревна и Ривера, сверху в «тет-а-тет под столом»).

Триптих «Посвящение» – масштабная работа художницы, потребовавшая от нее размышлений о том, как расположить фигуры портретируемых на живописной плоскости. Подтверждением этих исканий становятся наброски. Но помимо подготовительных рисунков связь с «Посвящением» обнаруживают как индивидуальные, так и групповые графические портреты. Таким образом, и сами изображенные, и их мимика и позы «путешествуют» из графики в живопись, составляя единый миф о Монпарнасе, созданный художницей.

Среди предпочитаемых мастером техник для графических работ следует отметить – карандаш (в некоторых случаях итальянский карандаш), тушь, ручку, иногда акварель на бумаге.

Выводы

В заключение исследования хотелось бы отметить, что портретное искусство Маревны представляется очень цельным – сюжеты, композиции, выражения лиц и позы изображенных «путешествуют» из графических портретов в живописные. Рассматривая весь корпус портретов художницы, зритель узнает героев не только благодаря портретному сходству, но и по тому амплу, которым она наделила того или иного человека. В своих графических и живописных работах художница создала особый мир. Его герои, знаменитые личности Монпарнаса, могут быть забавными и карикатурными (в жанровых сценках). Однако Маревна никогда по-злому не насмехается над изображенными, не утрирует особенности их внешности. Комичность скорее достигается за счет поз, передающих накаленные эмоции персонажей, и мизансцен, в которых каждый исполняет отведенную ему роль. Но Маревна не ограничивает своих героев комедийным амплу. В индивидуальных и групповых портретах, где герои статичны и будто позируют, художница склонна изображать их сосредоточенными и серьезными, многозначительно смотрящими вдаль или на зрителя. И хотя наивность манеры сильна и в этих работах мастера, они вызывают не смех, но глубокую симпатию к изображенным и даже грусть по ушедшей эпохе.

В данном исследовании был выделен и рассмотрен расширенный круг портретов монпарнасцев, также была проведена их типологизация. Групповые живописные портреты по их стилистике разделены на кубистические («Посвящение») и соединяющие кубизм и неоимпрессионизм («Сергею Дягилеву...»). Индивидуальные живописные портреты с помощью иконографического метода были типологизированы в соответствии со степенью их связи с «opus magnum» Маревны, триптихом «Посвящение». Такое сравнение позволило увидеть, с одной стороны, упомянутую выше цельность портретного искусства Маревны, а с другой – его вариативность: было выяснено, что индивидуальные живописные портреты не всегда являлись исключительно подготовительными для групповых живописных портретов. Они обладают известной самостоятельностью и необычными формальными решениями (что удалось установить с помощью формально-стилистического метода). Наконец, рассмотренные графические портреты художницы были разделены согласно их иконографии на следующие группы: групповые портреты с элементами жанровых сцен; групповые портреты с изображением позирующих друзей; индивидуальные портреты друзей. Иконографический метод также позволил проследить связь некоторых графических портретов с

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны

«Посвящением» и индивидуальными живописными портретами. Выяснилось, что одни рисунки носили подготовительный характер (например, набросок с сидящими фигурами Риверы и Пикассо), в то время как другие становились самостоятельными станковыми произведениями (Сутин и Зборовский в кафе «Ротонда»). Жанровые же сценки Маревны представляют нам монпарнасцев в иных, нежели в живописных портретах обстоятельствах. Это самый тесно связанный с мемуарами художницы тип портретов.

В случае с набросками к «Шествию по улице де ла Гете в Париже» и «Посвящению», а также на рисунках «Тет-а-тет под столом» и «У Кислинга» были идентифицированы некоторые портретируемые. Также был определен основной стилистический вектор развития мастера – увлечение кубизмом, затем пуантилизмом, присутствие наивной манеры, особая любовь к декоративности и орнаментальности. Среди предпочитаемых Маревной техник для графических работ были отмечены – карандаш (в некоторых случаях итальянский карандаш), тушь, ручка, иногда акварель на бумаге, для живописных работ – масло на холсте, оргалите или доске.

ИСТОЧНИКИ

1. Волошин М. А. Путник по вселенным. – Москва: Советская Россия, 1990.
2. Воробьева-Стебельская М.Б. Моя жизнь с художниками «Улья». – Москва: Искусство-XXI век, 2004. 290 с.
3. Воспоминания о Максимилиане Волошине. – Москва: Советский писатель, 1990.
4. Зубарев Д., Фрезинский Б. Письма из прошлого. Эренбург, Савинков, Волошин в годы смуты (1915–1918) // Звезда. 1996. № 2. – С. 157-202
5. Персональный сайт Ани Тейшейры // URL: <http://www.anyateixeira.co.uk> (wayback machine, дата обращения 09.07.2022)
6. Русская художница Маревна в контексте Парижской школы // Vehova Art Space [канал пользователя YouTube] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1EgX1W66cg&feature=youtu.be>. Дата публикации: 7 мая 2015
7. Эренбург И.Г. Дай оглянуться. Письма 1908-1930. – Москва: Аграф, 2004.
8. Эренбург И.Г. Люди. Годы. Жизнь. Т. 1. – Москва: Сов. писатель, 1990.
9. Artinvestment.ru, интернет-проект. URL: https://artinvestment.ru/auctions/108/records.html?work_id=5516710 (дата обращения 09. 07. 2022)
10. Bonhams Fine Art Auctioneers & Valuers. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/22817/lot/29/> (дата обращения 09. 07. 2022)
11. Bonhams Fine Art Auctioneers & Valuers. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/24666/lot/46/> (дата обращения 09. 07. 2022)
12. Marevna. Mémoires d'une nomade. – Paris: Encre, 1979.
13. Sotheby's. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/the-russian-sale-105110/lot.141.html> (дата обращения 09. 07. 2022)
14. The Studio Collection Of Marie Vorobieff Marevna // Roseberys Fine Art Auctioneers & Valuers. URL: <https://auctions.roseberys.co.uk/m/view-auctions/catalog/id/368> (дата обращения 09. 07. 2022)
15. Vorobev M. Life in Two Worlds: A True Chronicle of the Origins of Montparnasse. – London: Abelard-Schuman, 1962.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гредасова К. Сказочные мотивы и сюжеты в творчестве Маревны // Месмахеровские чтения – 2022. – Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. – С. 483-496.
2. Креспель Ж. Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху, 1905-1930. – Москва: Молодая гвардия: Классик, 2000.
3. Маревна: каталог выставки / Государственная Третьяковская Галерея. – Москва: Искусство XXI век, 2004.
4. Молок Н. Маревна // Артхроника. 2004. № 5. – С. 118-119.
5. Музы Монпарнаса. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. – Москва: ABCdesign, 2021.
6. Обухова-Зелиньска И. Русско-еврейские художники в Париже (1870-1940) // Русское еврейство в зарубежье. Т. 5 [10], 2003. – С. 264-306.
7. Обухова-Зелиньская И. Художники русско- и польско-еврейского происхождения в Париже. Взгляд сквозь биографию // Художественная культура русского зарубежья, 1917-1939. – Москва: Индрик, 2008. – С. 150-160.
8. Парижская школа 1905-1932. Из музейных собраний Франции, Швейцарии и России. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – Москва: Сканрус, 2011.
9. Рондо А. Творческий путь длиной в Европу: Россия, Париж, Лазурный берег, Лондон // Пинакотека, 2004. №18/19. – С. 230-231.
10. Русский Париж 1910-1960 гг. Каталог выставки / Государственный Русский музей. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2003.
11. Солодянкин В. Первая выставка Маревны в России // Мир музея, 2005. №8. – С. 16-17.
12. Толстой А. В. Музей Пти Пале - обитель художников из России // Русское искусство, 2005. № 3. – С. 30-37.
13. Толстой А. Странствия сказочной героини // Искусство, 2004. № 4. – С. 50-55.
14. Толстой А.В. Художники русской эмиграции. – Москва: Искусство-XXI век, 2005.

K.A. Gredasova *Chronicles of Montparnasse:
regarding the typology of Marevna's portrait art*

15. Эпштейн А.Д. Забытые герои Монпарнаса. Художественный мир русско/еврейского Парижа, его спасители и хранители. – Москва: Литературное обозрение, 2017.
16. *Artistes Russes de l'Ecole de Paris*. – Geneva: Petit Palais, 1989.
17. *École de Paris, 1904–1929: La part de l'Autre*. – Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000.
18. *Gamet J. H. Marevna. Il dono della scelta*. – Lugano: N. Mazzuconi, 1981.
19. *Kronrod I. Russian women of the French avant-garde: The I of the other*. Columbia University, ProQuest Dissertations Publishing, 2005.
20. *Marevna et les Montparnos*. Musée Bourdelle. – Paris: Musée de la ville de Paris, 1985.
21. *Perry G. Women artists and the Parisian avant-garde: modernism feminine art, 1900 to the late 1920s*. – Manchester: Manchester University press, 1995.

SOURCES

1. *Anyá Teixeira. Personal website*. URL: <http://www.anyateixeira.co.uk> (wayback machine).
2. Erenburg I.G. *Lyudi. Gody. Zhizn'*. [People, Years, Life]. Т. 1. Moscow, Sov. pisatel', 1990. (in Russ.)
3. Erenburg I.G. *Daj oglyanut'sya. Pis'ma 1908-1930*. [Let me look back. Letters 1908-1930]. Moscow, Agraf, 2004. (in Russ.)
4. Marevna. *Mémoires d'une nomade*. Paris, Encre, 1979.
5. "Russkaya hudozhnitsa Marevna v kontekste Parizhskoj shkoly" [Russian artist Marevna in the context of the School of Paris]. *Vehova Art Space* [Chanel]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1EgX1W66cg&feature=youtu.be>. 7 may 2015. (in Russ.)
6. *Artinvestment.ru, internet project*. URL: https://artinvestment.ru/auctions/108/records.html?work_id=5516710
7. *Bonhams Fine Art Auctioneers & Valuers*. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/22817/lot/29/>
8. *Bonhams Fine Art Auctioneers & Valuers*. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/24666/lot/46/>
9. *Sotheby's*. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/the-russian-sale-105110/lot.141.html>
10. "The Studio Collection Of Marie Vorobieff Marevna." *Roseberys Fine Art Auctioneers & Valuers*. URL: <https://auctions.roseberys.co.uk/m/view-auctions/catalog/id/368> (дата обращения 09. 07. 2022)
11. Voloshin M. A. *Putnik po vseleennykh* [Traveller through universes], Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1990. (in Russ.)
12. *Vospominaniya o Maksimiliane Voloshine* [Recollections about Maximilian Voloshin]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1990.
13. Vorobev M. *Life in Two Worlds: A True Chronicle of the Origins of Montparnasse*. London, Abelard-Schuman, 1962.
14. Vorob'eva-Stebel'skaya M.B. *Moya zhizn' s hudozhnikami "Ul'ya"* [Life with the painters of La Ruche], Moscow, Iskusstvo-XXI vek, 2004. (in Russ.)
15. Zubarev D., Frezinskij B. "Pis'ma iz proshlogo. Erenburg, Savinkov, Voloshin v gody smuty (1915-1918)" [Letters from the past. Ehrenburg, Savinkov, Voloshin in the time of troubles (1916-1918)]. *Zvezda* [Star]. 1996 No 2. P. 157-202. (in Russ.)

REFERENCES

1. *Artistes Russes de l'Ecole de Paris*. Geneva, Petit Palais, 1989.
2. *École de Paris, 1904–1929: La part de l'Autre*. Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000.
3. Эпштейн А.Д. *Zabytye geroi Monparnasa. Hudozhestvennyj mir russko/evrejskogo Parizha, ego spasiteli i hraniteli* [Forgotten heroes of Montparnasse. The artistic world of Russian/Jewish Paris, it's saviors and guardians]. Moscow, Literaturnoe obozrenie, 2017. (in Russ.)
4. *Gamet J.H. Marevna. Il dono della scelta*. Lugano, N. Mazzuconi, 1981.
5. Gredasova K. "Skazochnye motivy i syuzhety v tvorchestve Marevny" [Fairy tale motifs and subjects in Marevna's art]. *Mesmaherovskie chteniya – 2022* [Mesmacher readings – 2022]. Saint-Petersburg, SPGHPA im. A. L. Shtiglica, 2022. P. 483-496. (in Russ.)
6. Krespel' Zh. *Povsednevnyaya zhizn' Monparnasa v velikuyu epohu, 1905-1930* [The daily life of Montparnasse, 1905-1930]. Moscow, Molodaya gvardiya, Klassik, 2000. (in Russ.)
7. *Kronrod I. Russian women of the French avant-garde: The I of the other*. Columbia University, ProQuest Dissertations Publishing, 2005.
8. *Marevna et les Montparnos*. Musée Bourdelle. Paris, Musée de la ville de Paris, 1985.
9. Molok N. "Marevna." *Arhronika*. No 5, 2004. P. 118-119 (in Russ.)
10. *Marevna: katalog vystavki / Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya* [Marevna: exhibition catalogue, the State Tretyakov Gallery]. Moscow, Iskusstvo XXI vek, 2004. (in Russ.)
11. *Muzy Monparnasa. Katalog vystavki. Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina* [The Muses of Montparnasse. The Pushkin State Museum of Fine-Arts]. Moscow, ABCdesign, 2021. (in Russ.)
12. Obuhova-Zelin'ska I. "Russko-evrejskie hudozhniki v Parizhe (1870-1940)" [Russian/Jewish artists in Paris (1870-1940)]. *Russkoe evrejstvo v zarubezh'e* [Russian Jewry Abroad]. V. 5 [10]. 2003. P. 264-306. (in Russ.)
13. Obuhova-Zelin'skaya I. "Hudozhniki russko- i pol'sko-evrejskogo proiskhozhdeniya v Parizhe. Vzglyad skvoz' biografiyu" [Artists of russian- and polish-jewish origin in Paris. Look through biography]. *Hudozhestvennaya kul'tura russkogo zarubezh'ya* [Artistic culture of Russian abroad], 1917-1939. Sbornik statej. Moscow, Indrik, 2008. (in Russ.)
14. *Parizhskaya shkola 1905-1932. Iz muzejnykh sobranij Francii, SHvejcarii i Rossii. Katalog vystavki. Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina* [The School of Paris 1905-1932. From museum collections of France, Switzerland and Russia. Exhibition catalogue. The Pushkin State Museum of Fine-Arts], Moscow, SkanruS, 2011. (in Russ.)
15. *Perry G. Women artists and the Parisian avant-garde: modernism feminine art, 1900 to the late 1920s*. Manchester, Manchester University press, 1995.

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:
к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

16. Rondo A. "Tvorcheskij put' dlinoj v Evropu: Rossiya, Parizh, Lazurnyj bereg, London" [Creative way long to Europe: Russia, Paris, Cote d'Azur, London]. *Pinakoteka*, 2004. No 18/19. P. 230-231. (in Russ.)
17. *Russkij Parizh 1910-1960. Katalog vystavki. Gosudarstvennyj Russkij muzej* [Russian Paris 1910-1960. Exhibition catalogue. The State Russian Museum]. Saint-Petersburg, Palace Editions, 2003. (in Russ.)
18. Solodyankin V. "Pervaya vystavka Marevny v Rossii" [Marevna's first exhibition in Russia]. *Mir muzeya* [The world of museum], 2005, No 8P. 16-17. (in Russ.)
19. Tolstoj A.V. *Hudozhniki russkoj emigracii* [Artists of Russian emigration]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek, 2005. (in Russ.)
20. Tolstoj A.V. "Muzej Pti Pale - obitel' hudozhnikov iz Rossii" [Petit Palais Museum – abode of artists from Russia]. *Russkoe iskusstvo*, 2005. No 3. P. 30-37. (in Russ.)
21. Tolstoj A. "Stranstviya skazochnoj geroini" [Wanderings of fairy-tale heroine]. *Iskusstvo* [Art], 2004, No 4. P. 50-55. (in Russ.)