

Олеся Авраменко, Галя Леонова

Её жизнь в искусстве: образование,
карьера и семья художницы конца XIX —
начала XX века



ГАРАЖ.txt

Олеся Авраменко

**Её жизнь в искусстве:
образование, карьера
и семья художницы конца
XIX – начала XX века**

«ВЕБКНИГА»

2023

УДК 7.011.2
ББК 71.41(2) + 85.103(2)

Авраменко О.

Её жизнь в искусстве: образование, карьера и семья художницы конца XIX – начала XX века / О. Авраменко — «ВЕБКНИГА», 2023 — (ГАРАЖ.txt)

ISBN 978-5-6049359-0-3

Настоящая книга — это социальная история жизни художниц конца XIX — начала XX века. Анализируя отечественное искусство, исследовательницы обращаются к мемуарам и личным документам, а также к автопортретам, позволяющим увидеть, как сами художницы воспринимали себя и свое положение в обществе. Помимо этого, в книге подробно описывается контекст, в котором происходило профессиональное становление женщины в искусстве, а именно исторические трансформации профессионального образования и социального статуса художницы. Также исследовательницы анализируют такие гендерные аспекты, как происхождение, замужество, наличие детей, быт и т.д., которые напрямую влияли на карьеру художницы. В этой книге история отечественного искусства предстает перед читателем с другой — женской — стороны. В ней нет гениев, глубоких душевных терзаний, великих работ и достижений, но есть незаметный для больших нарративов пласт повседневной борьбы за право быть художницей. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 7.011.2
ББК 71.41(2) + 85.103(2)

ISBN 978-5-6049359-0-3

© Авраменко О., 2023

© ВЕБКНИГА, 2023

Содержание

Предисловие	7
Глава I	14
Художественное образование и гендерные установки XIX века	14
Художница – это профессия?	20
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Олеся Авраменко, Галя Леонова

Её жизнь в искусстве

Все права защищены

© Музей современного искусства «Гараж»

© Авраменко Олеся, Леонова Галя, текст, 2023

© Андрей Кондаков, макет, 2023

Предисловие

Эта книга посвящена социальной истории искусства конца XIX – начала XX века. Наш рассказ фокусируется на событиях, явлениях и историях, описанных в дневниках, письмах и мемуарах таких художниц, как Мария Башкирцева, Марианна Верёвкина, Магда Нахман, Варвара Бубнова и других. Все они значительную часть жизни прожили за рубежом, но своими работами и публикациями повлияли не на одно поколение художниц в России и за ее пределами. В книге анализируется автопортретное творчество художниц, но кроме него нас также интересует политика репрезентации художницы и то, как она менялась на рубеже XIX–XX веков.

Для отечественной истории искусств рубеж XIX и XX веков является временем формирования пантеона гениев, или, другими словами, возникновения «эталонных» стилей и «великих» работ. Искусствоведческая оптика, сложившаяся именно в этот период, будет влиять на все последующие. Согласно этой оптике художница занимала отдельную главу в истории искусства, а также особое пограничное положение. При этом искусствоведы рубежа веков игнорировали важные институциональные препятствия, например отсутствие практической возможности получить образование.

Например, первые комплексные исторические попытки осмысления феномена художницы мы встречаем уже в конце XIX века. Автором одной из первых работ на эту тему был сотрудник Эрмитажа Андрей Иванович Сомов (отец художника Константина Сомова). В 1883 году в «Вестнике изящных искусств» вышла его статья «Женщины-художницы»¹.

Присутствие женщин в искусстве Сомов связывает с развитием женского движения и образования и в целом симпатизирует этой тенденции. Основная часть работы представляет собой исторический обзор искусства, созданного женщинами, начиная с античности и заканчивая современностью.

Говоря о XVIII веке, Сомов упоминает, среди прочих, художниц, имеющих отношение к России, – М. А. Коло, ученицу М. Э. Фальконе и создательницу головы Петра Великого в петербургском монументе, более известном как «Медный всадник»; Э. Л. Виже-Лебрен, работавшую несколько лет в России и писавшую в своих воспоминаниях о России. Про своих современниц Сомов не пишет, полагая, что число художниц XIX века слишком велико, а выделить нескольких не представляется возможным: «Художественная критика, всегда шаткая в отношении недавних явлений, еще не успела произнести окончательное, прочно установившееся суждение»². Поэтому автор описывает в общих чертах художественную деятельность женщин XIX века, отмечая активную роль женщин в публичном поле и появление в Европе большого числа женских рисовальных школ.

Интереснее всего, на наш взгляд, вывод, который А. И. Сомов дает в заключении статьи, пытаясь найти отличительные черты искусства, созданного женщинами, и объяснить, почему так мало имен художниц остается в истории. Он пишет: «Артистическая способность женщины выражается наиболее полно и ярко в тех областях, где для создания художественного произведения достаточны наблюдение природы, впечатлительность, вкус и усидчивое терпение. Но там, где дело идет о ширине и свободе техники, о глубине идеи, о цельном и энергичном выражении мысли посредством форм и явлений природы, там женщина уступает пальму первенства мужчине и не может достигать той высоты и значения, какое имели великие художники.

¹ Сомов А.И. Женщины-художницы // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской академии художеств. – СПб.: 1883–1890, в 8 томах. Том 1, выпуск 3, с. 356–383, выпуск 4, с. 489–524.

² Сомов А.И. Женщины-художницы // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской академии художеств. – СПб.: 1883–1890, в 8 томах, т. 8, выпуск 4, с. 517.

Ей не дано прокладывать, подобно им, новые пути в искусстве, становиться во главе новых направлений, делать эпохи, а суждено лишь идти с большим или меньшим достоинством по стезям, указанным и расчищенным другими»³.

Показательным представляется тот факт, что, несмотря на свою расположенность к художницам и особое внимание, которое Сомов уделяет этому вопросу⁴, искусствовед делает вывод, который по сути является эссенциалистским, сводящим особенности женского искусства к якобы присущим женской природе качествам. При этом он явно сбрасывает со счетов очевидную сложность получения женщинами даже базового художественного образования, не говоря уже о высших учебных заведениях. Эти институциональные преграды надолго останутся слепым пятном в оптике отечественных искусствоведов-мужчин.

Еще одна значимая публикация рубежа веков, где появляется размышление о художницах, «История русского искусства» авторства А. П. Новицкого и В. А. Никольского, вышедшая в 1903 году⁵. Искусству, созданному женщинами, авторы отводят место в конце всей отечественной художественной истории, выделяя его в отдельную часть. Начинается глава с короткого введения – освещения проблемы женского образования, где авторы отмечают несколько важнейших событий, а именно получение Софьей Сухово-Кобылиной большой золотой медали, а также получение звания «академика портретной живописи» художницами Натальей Макухиной⁶ и Юлией Гаген-Шварц⁷.

Авторы подробно останавливаются на биографиях художниц – Елизаветы Бём⁸, Ольги Лагоды-Шишкиной⁹, Екатерины Юнге¹⁰, Елены Поленовой, сестер Эмилии и Марии Шанкс¹¹, Елены Самокиш-Судковской¹², Марии Башкирцевой, Марии Диллон¹³ и других. При этом общего вывода о характерных чертах женского творчества искусствоведы не делают, доволь-

³ Сомов А.И. Женщины-художницы // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской академии художеств. – СПб.: 1883–1890, в 8 томах, выпуск 4, с. 521.

⁴ А. К. Сомов был также автором первой монографии, посвященной русской художнице Елене Дмитриевне Поленовой. См.: Сомов А. К. Елена Дмитриевна Поленова. 1850 † 1898: Очерк жизни и творчества. – М.: т-во тип. А. И. Мамонтова, 1902. – 60 с. Не упоминая самого феномена женщины-художницы, он составляет ее биографию согласно привычному, мужскому канону.

⁵ Современное издание: Новицкий А. П., Никольский В. А. История русского искусства. – М.: Эксмо, 2007.

⁶ Макухина Наталья Егоровна (1823–1900) – художница, академик портретной живописи. Звание академика удостоилась за написанный с натуры портрет князя Г. П. Волконского, а также за работы, выполненные для императорской семьи в 1857 году.

⁷ Гаген-Шварц Юлия Вильгельмина Эмилия (1824–1902) – художница-портретистка, дочь немецкого пейзажиста романтической школы Августа Маттиаса Хагена. Звание академика получила в 1858 году после участия в экспедиции Русского Географического Общества в Сибирь.

⁸ Бём Елизавета Меркурьевна (1843–1914) – иллюстраторка, силуэтистка. Елизавета Бём иллюстрировала детские журналы («Игрушечка» и «Малютка»), басни И. А. Крылова, «Записки охотника» И. С. Тургенева, выпускала альбомы открыток («Силуэты из жизни детей», «Пирог», «Из деревенских воспоминаний» и др.), создавала эскизы для производства стеклянной посуды.

⁹ Лагода-Шишкина Ольга Антоновна (1850–1881) – художница-пейзажистка, занималась также офортом, ученица и жена И. И. Шишкина.

¹⁰ Юнге Екатерина Фёдоровна (1843–1913) – художница, мемуаристка, дочь вице-президента Академии художеств графа Фёдора Петровича Толстого. Екатерина Юнге, помимо художественной деятельности, известна как писательница, авторы «Истории русского искусства» цитируют, в частности, ее воспоминания, где она кратко описывала историю женского художественного образования в Российской Империи. См.: Юнге Е. Ф. Из моих воспоминаний // Вестник Европы, февраль, 1905 год, Петербург. С. 767–806.

¹¹ Шанкс Эмилия Яковлевна (1857–1936) – живописец, родилась в Москве в семье британского предпринимателя, училась в МУЖВЗ, участвовала в выставках ТПХВ. Шанкс Мария Яковлевна (1866–?) – художница-живописец.

¹² Самокиш-Судковская Елена Петровна (1862–1924) – художница-иллюстраторка, рисовала для журнала «Нива» и других изданий («Пробуждение»), иллюстрировала книги, оформляла афиши и плакаты. Кроме того, была одной из участниц упомянутого нами Первого дамского художественного кружка (1882–1918).

¹³ Диллон Мария Львовна (1858–1932) – одна из первых известных женщин-скульпторов. Училась в Академии художеств, в 1888 г. получила малую золотую медаль за выпускную работу «Андромеда, прикованная к скале».

ствуясь перечислением имен и заслуг художниц XIX века, вновь оставляя за скобками социально-исторические особенности карьеры российских художниц.

В 1914 году на съезде Союза равноправия женщин¹⁴ писательницей и критиком Зинаидой Венгеровой был прочитан доклад «Русская женщина в искусстве». Коллеги Венгеровой – делегатки общества – также прочли на съезде свои доклады, подробно описавшие историю женской профессиональной деятельности на рубеже веков¹⁵. Этот факт исторического осмысления собственной роли в культуре нам кажется очень значимым: именно эта историческая парадигма повлияет на будущие женские и гендерные исследования в академии¹⁶.

Венгерова в своем докладе ставит под вопрос уже не только исторически сложившиеся институциональные преграды, которые не упоминают ее коллеги-мужчины, но и само социальное поле XIX века, в котором художница находится под давлением традиционалистских общественных укладов: «Почему среди женщин “погибает больше не проявлявших себя талантов, чем среди мужчин?”» И сама же себе отвечает: «Может быть, главная основная причина в том, что для мужчины служение искусству не идет в ущерб личной жизни, а скорее, напротив того, обогащает и поднимает ее. Женщина же за немногими исключениями должна делать выбор: или быть художником, или уйти в личную жизнь, требующую всех ее сил»¹⁷.

Докладчица упоминает о том, сколько талантливых студенток занимается в мастерских таких художников, как Бакст и Петров-Водкин, имея в виду их преподавательскую программу в знаменитой школе Елизаветы Званцевой¹⁸. Венгерова на примере этих студенток, работающих на самом пике современного искусства, отмечает, будто отвечая пассажиру Сомова про «проторенные пути»: «Если молодых художниц привлекают новые пути в искусстве, значит, нечего обвинять женщин в отсутствии самобытности. В них чутко живет дух времени – они не предпочитают удобные старые пути, а готовы бороться, идти вперед, чтобы выявить себя, свою новую душу»¹⁹. Таким образом, именно женский взгляд на историю искусства позволил исследователям обратить внимание на значительные институциональные и социальные препятствия, с которыми сталкивались художницы.

Однако после ликвидации всех независимых женских организаций после Октябрьского переворота, а затем и «полного решения женского вопроса» изучение женского присутствия как социального феномена внутри истории искусства было надолго прервано. Советское искусствознание наследовало дореволюционному и поэтому игнорировало социальную историю российских художниц вплоть до конца XX века. Это также означает, что в отечественном искусствознании не сформировалось собственной методологии применительно к женщине в искусстве, оттого сегодняшние исследователи российского искусства обращаются к методам и словарю, выработанным в западной феминистской критике²⁰.

¹⁴ Российская женская организация. Была основана в 1905-м и просуществовала до 1917 года. Задачей общества было предоставление женщинам социально-политических прав.

¹⁵ Доклады других делегатов назывались: «Русская женщина в литературе», «Женщина на сцене», «Русская женщина в науке», «Женщина-историк», «Русская женщина в народном образовании», «Женщина-агроном», «Женщина-юрист», «Женщина-техник» и даже «Женщина-кустарь».

¹⁶ Herstory – термин, используемый для обозначения истории (культурной, социальной и пр.), написанной или переосмысленной с феминистских позиций в противоположность мужскому взгляду на историю (англ. his-tory), традиционно понимаемому как нейтральный или универсальный (общечеловеческий).

¹⁷ Венгерова З. А. Русская женщина в искусстве. Ответ на женский вопрос. Речи, произнесенные 10 февраля 1914 г. в зале Тенишевского училища на публичном собрании, устроенном отделом избирательных прав при Русском женском Взаимно-благотворительном обществе. – СПб.: 1914. С. 15.

¹⁸ Речь о ней пойдет в [первой главе](#).

¹⁹ Венгерова З. А. Русская женщина в искусстве. Ответ на женский вопрос. Речи, произнесенные 10 февраля 1914 г. в зале Тенишевского училища на публичном собрании, устроенном отделом избирательных прав при Русском женском Взаимно-благотворительном обществе. – СПб.: 1914. С. 20.

²⁰ Корпусу текстов таких исследовательниц, как Гризельда Поллок, Линда Нохлин, Лора Малви, Люси Липпард

Женская художественная история попала в фокус внимания российских исследователей и музеев в 1990–2000 годы²¹. Одной из первых в этом ряду можно упомянуть выставку «Искусство женского рода. Художницы в России XV–XX веков», прошедшую в Третьяковской галерее в 2002 году²², но в каталоге выставки²³ феминизм упоминается скорее впроброс, как необходимая, но не ключевая историческая отсылка²⁴.

Феминистская оптика выходит на первый план в следующем большом музейном проекте – выставке ŽEN d'ART с подзаголовком «Гендерная история искусства на постсоветском пространстве: 1989–2009», прошедшей в Московском музее современного искусства в 2010 году²⁵. Эта выставка подвела символический итог обширному художественно-феминистскому курсу, который формировался в 1990–2000 годы²⁶. Сама выставка «Искусство женского рода»

²¹ Хочется отметить также выставки, посвященные творчеству художниц начала XX века, прошедшие за последние годы: в 2021 году выставка работ Марии Васильевны Якунчиковой-Вебер (1870–1902), в 2010 году выставка работ Марианны Верёвкиной (1860–1938), в 2016 году выставка работ Юлии Оболенской (1889–1945). Важно подчеркнуть, что это первые персональные выставки. Такой интерес, на наш взгляд, свидетельствует о том, что художницы, долгое время остававшиеся вне поля внимания советских исследователей, в какой-то момент стали заметными фигурами в исследовании искусства. Благодаря этим ретроспективам, а также изданным к ним каталогам наследие художниц стало доступно профессиональному и широкому кругу зрителей.

²² 21 января – 31 марта 2002, куратор Наталья Каменецкая. Подробнее о выставке и представленных на ней работах см.: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/event/EFNR>, дата обращения 19.10.2022. – Прим. ред.

²³ Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков. – М.: Государственная Третьяковская галерея. 2002.

²⁴ Авторы каталога подробно документируют ее экспонаты, и он содержит пространственный очерк женской истории искусства начиная с Древней Руси и до феминистских художественных групп 1990 годов. В каталог вошли как узкоспециализированные тексты вроде статьи искусствоведа Наталии Андреевны Маясовой (Маясова Наталия Андреевна (1919–2005) – российский искусствовед, специалист в области древнерусского лицевого шитья, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член ИКОМ. Работала в Загорском музее, затем в музеях Московского Кремля. Автор многочисленных публикаций по истории русского художественного шитья. – Прим. ред.) о древнерусском золотном шитье, так и обзорные публикации вроде статьи Людмилы Маркиной (Маркина Людмила Алексеевна (р. 1951) – доктор искусствоведения, заведующая отделом живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи. Автор более 200 публикаций по истории российского и зарубежного искусства. – Прим. ред.) «Художницы России: от барокко до модерна», подробно освещающей хронологию женского творчества в русском искусстве нового времени, очерк Людмилы Бредихиной (Бредихина Людмила Михайловна (р. 1953) – российский искусствовед и куратор, в частности, таких знаковых проектов, как программа «Зоофрения» (совместно с Олегом Куликом – серия выставок на разных площадках Москвы 1993–2003 гг.); «Гендерные волнения» (Московский музей современного искусства, 2005); ретроспектива Ивана Чуйкова в Московском музее современного искусства (2010) и др. Автор-составитель антологии «Гендерная теория и искусство» (совместно с Кэти Дипуэлл, 2006). – Прим. ред.), «Креатуры женского (о специфике женской идентичности в России)». Заглавная статья каталога, написанная Натальей Каменецкой (Каменецкая Наталия Юрьевна (р. 1959) – российская художница и искусствовед, куратор ряда выставок женского искусства, одна из первых кураторов, начавших применять феминистскую оптику применительно к искусству в России на рубеже перестройки и после нее) и Надеждой Юрасовской (Юрасовская Надежда Михайловна (р. 1959) – кандидат искусствоведения, куратор выставок и автор многочисленных публикаций по проблемам женского искусства. – Прим. ред.), раскрывает гендерную проблематику, актуальную для России конца 1990-х – начала 2000-х годов, применяя к русскому художественному контексту категории гендера, выработанные западными феминистками третьей волны.

²⁵ ŽEN d'ART. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве: 1989–2009. Московский музей современного искусства на Петровке, 11 сентября – 7 ноября 2010. Кураторы Наталья Каменецкая и Оксана Саркисян. – Прим. ред.

²⁶ Списки имен участниц обеих выставок, а также их организаторов, впрочем, во многом пересекаются. Одной из кураторок ŽEN d'ART выступила Наталья Каменецкая, и ее статья в соавторстве с Оксаной Саркисян (Саркисян Оксана Рубеновна (р. 1968) – российский искусствовед, преподавательница, кураторка, в частности, выставочных проектов феминистской направленности. – Прим. ред.) «История женского искусства: архивы, теории, актуальные художественные практики» открывает изданную к проекту книгу (ŽEN d'ART. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве: 1989–2009. – М.: Московский музей современного искусства, 2010. Издание представляет собой не каталог конкретного проекта, но сборник материалов, посвященных выставкам женщин-художниц и гендерной проблематике в советском и российском искусстве с 1989 по 2009 г. – Прим. ред.). Состав авторов этого издания заметно расширился по сравнению с «Искусством женского рода». В ŽEN d'ART опубликованы тексты антропологов Марии Котовской и Натальи Шалыгиной, кураторов первых советских феминистских выставок Олеси Туркиной (Туркина Олеся Владимировна (р. 1961) – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, соосновательница и редактор вместе с философом Виктором Мазиным журнала «Кабинет». Среди первых феминистских кураторских проектов Туркиной – выставки «Женщина в искусстве» (Ленинград, 1989), «ZEN: женщина как субъект и объект в искусстве» (Москва, 1990) и др.), Виктора Мазина и Натальи Колодзей (Колодзей Наталья Александровна (р. 1974) – куратор, искусствовед, коллекционер, с 1991 года соучредительница Kolodzei Art Foundation (Хайленд-парк, Нью-Джерси), с 1998 года по настоящее время исполнительный директор и куратор.

упоминается в каталоге *ŽEN d'ART* как важная точка отсчета и ценный историографический источник. Таким образом, русскоязычные исследователи в области гендерного искусствознания, опираясь на работы друг друга, формируют общее исследовательское поле, в основе которого лежит рецепция западной феминистской методологии.

Однако профессиональная дискуссия вокруг большой международной музейной выставки «Амазонки авангарда»²⁷ показала, что многие российские исследователи не готовы принимать и использовать западную феминистскую методологию для анализа творчества российских художниц²⁸.

Наше исследование стремится заполнить описанные выше лакуны в изучении женской художественной истории и основывается на методах феминистской критики, главная и глобальная цель которой – преодолеть гендерное неравенство и угнетение по признаку гендера. Применительно к интересующей нас теме речь пойдет о том, каким образом и с помощью каких инструментов значимые женские фигуры искусства рубежа XIX–XX веков встраивались в современную им художественную систему России. Нам как исследовательницам хотелось бы в буквальном смысле дать этим фигурам голос. Опираясь на их дневниковые записи, воспоминания и другие источники, мы хотим проследить, как в современном им мире выстраивались гендерные и профессиональные иерархии, каким образом художницы рубежа веков говорили и писали о самих себе, о художественной среде, семье, обществе и искусстве. Нам интересна самопрезентация художниц через прямую речь и автопортретное творчество.

С 2008 года – почётный зарубежный член Российской академии художеств. Дочь коллекционера российского и советского искусства Татьяны Колодзей, искусствоведов Людмилы Бредихиной, Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына (Мастеркова-Тупицына Маргарита (р. 1955) – американский арт-критик и куратор российского происхождения. Организатор и куратор первых выставок советских неофициальных художников в США, куда эмигрировала в 1975 году из СССР вместе с мужем, Виктором Агамовым-Тупицыным из-за проблем, связанных с их участием в организации «Бульдозерной выставки» (1974). Автор книг и сборников «Критическое оптическое» (1997), *Moscow Vanguard Art: 1922–1992* (2017), «Лидия Мастеркова: право на эксперимент» (2022) и др. Агамов-Тупицын Виктор (р. 1945) – американский арт-критик, куратор и теоретик культуры и искусства российского происхождения. Соредатор вместе с женой Маргаритой-Мастерковой Тупицыной первого и единственного русского выпуска журнала *Flash Art* (1989). Автор книг и сборников «“Другое” искусство» (1997); «Коммунальный (пост)модернизм», (1998); *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art* (2004); «Глазное яблоко раздора. Беседы с Ильей Кабаковым» (2006); «Москва – Нью-Йорк», совместно с Маргаритой Тупицыной (2006); «Круг общения» (2013); *Anti-Shows: ARTART 1982–1984* (совместно с Маргаритой Тупицыной, 2017) и др. Архив и библиотека Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына хранятся в фондах Музея современного искусства «Гараж». – Прим. ред.), феминистских философов и кураторок Аллы Митрофановой (Митрофанова Алла (р. 1959) – российский куратор и критик, преподавательница, теоретик искусства, представительница движения киберфеминизма и адепт феминистской эпистемологии применительно к анализу культуры. В 1998–99 годы была редактором электронного сетевого журнала Кибер-фемин-клуба. – Прим. ред.), Ирины Актугановой (Актуганова Ирина (р. 1963) – искусствовед, куратор, соорганизатор «Галереи 21» (1994–2001), «Кибер-фемин-клуба» (1994), Галереи экспериментального звука (ГЭЗ-21) (1999). В 2007–2015 годах – ведущий координатор грантового конкурса «Научный музей в XXI веке» фонда Дмитрия Зимина «Династия». Куратор и сокуратор выставок, в том числе «Наука как предчувствие» (2009, ЦСИ «Винзавод», Москва) и «Жизнь. Версия науки» (2011, ЦСИ «Винзавод», Москва). Куратор-разработчик экспозиции Политехнического музея на ВДНХ (2014). – Прим. ред.), поэтессы, художницы и критика Анны Альчук (Альчук (Михальчук) Анна Михайловна (1995–2008) – российская поэтесса, художница. В 1987–1989 годах – организатор и ведущая литературно-художественных клубов «КИСИ» (Клуб истории современного искусства, совместно с Г. Цвелем) и «МОП». Автор нескольких поэтических сборников, публикаций по проблемам теории современного искусства и феминистского искусства, составительница книги интервью современных российских художников «Противостоять на своем» (2009). – Прим. ред.), американской феминистки и гендерной исследовательницы Джо Анны Айзек (Айзек Джо Анна – американский искусствовед и историк искусства, куратор выставок, включая проекты «The Revolutionary Power of Women's Laughter», «Looking Forward, Looking Black» и «H20», автор книги *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* (Routledge 1996). – Прим. ред.) и др.

²⁷ Выставка «Амазонки авангарда (*Amazons of the Avant-Garde*)» было организована в 1999–2001 годах Музеем и фондом Соломона Гуггенхайма в Берлине, Лондоне, Венеции, Нью-Йорке, Бильбао и Москве (кураторы Мэттью Друтт, Джон Боулт и Зельфира Трегулова). Выставка была посвящена творчеству шести русских художниц: Н. С. Гончаровой, Л. С. Поповой, О. В. Розановой, В. Ф. Степановой, Н. А. Удальцовой и А. А. Экстер.

²⁸ В 2004 году под редакцией Г. Ф. Коваленко вышел сборник научных статей, посвященных «амазонкам авангарда». См.: *Амазонки авангарда* (сост. Г. Ф. Коваленко). – М.: Наука, 2004. В вводной статье автор сообщает о весьма критическом отношении к попыткам западных исследователей анализировать творчество и жизнь художниц с помощью гендерной оптики.

Наш анализ также строится на принципах социологии или социальной теории искусства²⁹, которая предполагает изучение искусства не только с точки зрения философско-эстетических концепций, но и с учетом социальных (репрезентация, статистика) и экономических факторов, влияющих на формирование искусства как социального института³⁰, который, в свою очередь, воспроизводит гендерные иерархии, характерные для общества, в котором он формируется. Социальная история искусства изучает связи между художественной формой, доступными художнику в данный исторический момент системами визуальной репрезентации, текущими теориями искусства, государственными и политическими идеологиями и социально-классовыми отношениями внутри глобальных исторических процессов³¹. Применительно к нашей книге мы хотели бы ввести в перечисленный комплекс понятий еще и гендерное измерение, потому как в отечественном искусствознании (применительно к нашему историческому периоду) этот фактор обычно игнорируется³².

Для этого мы пропускаем институциональную критику через феминистскую оптику: заполняя лакуны сложившейся институциональной картины истории отечественного искусства, в которой практически никогда не изучались вопросы профессионализации художниц.

Кроме того, в книге мы будем обращаться к истории искусства и социально-политическим аспектам, которые ее формируют, а также анализировать сами произведения (преимущественно сосредоточиваясь на автопортретах, когда это представляется возможным). Все это нам важно рассмотреть в рамках феминистской оптики, описав жизненный мир художницы в Российской империи рубежа XIX–XX веков.

Не в меньшей степени нам интересна политика взгляда на женщину³³, которая позволяет раскрыть социальный базис не только искусства, но и любой существующей сегодня гума-

²⁹ Историю социологии искусства за последнее столетие очень подробно описывает в своей статье «Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие» исследователь Константин Соколов. См.: Соколов К. Б. Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие. // Художественная культура № 3 (12), 2014. <http://artculturestudies.sias.ru/2014-3/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/3636.html>, дата обращения 19.10.2022.

³⁰ Как и любой социальный институт, искусство характеризуется возможностью влиять на поведение людей посредством установленных правил. Чтобы прояснить терминологические вопросы, обратимся к определению понятия институциональной теории искусства, согласно которой «отличительные (существенные, общие) черты искусства следует искать не в предметных или функциональных свойствах произведения искусства, а в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует. Этим культурным контекстом искусства является его собственная художественная практика в формате действующих институций или, иначе говоря, Арт мир» (цит. по: *Иноземцева А. Н.* Ранняя институциональная теория Д. Дики. Предпосылки и источники возникновения // *Артикульт.* 2003. № 10. С. 143). В первую очередь нас будут интересовать работы Пьера Бурдьё, Синтии и Харрисона Уайтов, Натали Эник, Ти Джей Кларка, Линды Нохлин, Джона Берджера, Лизы Тикнер, Гризельды Поллок (G. Pollock, R. Parker Old mistresses. Woman, art and ideology. 2013 by I.B.Tauris & Co Ltd.) Люси Липпард (программные работы многих из них до сих пор не переведены на русский язык).

³¹ Clark T.J. Image of the people. Gustave Courbet and the 1848 revolution. University of California press, Berkley and Los-Angeles, California. 1982.

³² В программной статье Линды Нохлин «Почему не было великих художниц» (1972) совмещаются искусствоведческий, феминистский и социально-исторический подходы. Нохлин в числе первых упомянула об институциональных препятствиях для женщин в получении художественного образования, а также поставила под вопрос понятие «гениальности» вообще. Нохлин убедительно доказала, что не столько личная одаренность художника, сколько социальная среда (семья – школа – мастерская – рынок – общество) формируют представления о «великом художнике» или «великом искусстве». Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? // *ARTnews* 69, no. 9 (January 1971). P. 22–39, 67–71. Русский перевод: Нохлин Л. Почему не было великих художниц? // *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000* / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. С. 15–46.

³³ В фокусе работ исследовательницы Гризельды Поллок социальная реальность, в которой существуют художники и их произведения, анализируется с точки зрения институциональной структуры художественной деятельности и описывается как система власти и иерархий, в том числе основанных на гендерном порядке: «Я смотрю и спрашиваю себя – каким образом был создан данный рисунок? Каковы были условия его производства и условия видимости данного изображения. Я смотрю на рисунок женщины. Она изображена сзади. <...> Я смотрю на ее ягодицы. Как этот рисунок был сделан? Голландец, имеющий энную сумму денег, попросил женщину прийти к нему в студию попозировать для своего рисунка. Почему она согласилась? Он – буржуа, она – рабочая женщина. Он – протестант из элитного меньшинства деревни. Он – сын наставника (пастора). Она – католичка из обедневшего большинства трудящихся, нанятых для работы на полях и фабриках». Поллок Г. Созерцаю историю искусства. Видение, позиция и власть. 1995. Перевод А. Усмановой. <https://textarchive.ru/c-2994554.html>, дата обращения 13.07.2022.

нительной дисциплины. Патриархальный взгляд на художницу в истории искусства был также сформирован на рубеже веков и с тех пор практически не подвергался критике в отечественном искусствознании.

Кроме того, в русле биографического подхода³⁴ мы анализируем автонарратив, касающийся непосредственно творчества, и стремимся обращать внимание на такие маркеры профессионального становления, как осознание собственной потребности заниматься творчеством, обучение искусству и вхождение в художественную среду, получение профессионального образования в этой сфере, самоощущение художницы в среде соратников и коллег по цеху, возможность продажи своих работ и цены на них, смена деятельности или перерыв в творчестве (например, связанный с материнством или болезнью), участие художницы в выставках, конкурсах, полученные ею награды и почетные звания и так далее. В первой главе мы сосредоточимся на истории женского образования, связанного с российскими художественными институциями XIX века, чтобы показать, какие карьерные возможности и ограничения существовали для женщин в целом, а также чем они отличались от мужских.

В следующих главах мы собираемся познакомить читателя с биографиями художниц рубежа веков, основанными на их автодокументах (дневники, мемуары, переписки). Этот фокус дает нам возможность увидеть как бы словесный автопортрет наших героинь – каким образом они говорили о себе, близких, работе и творчестве, как и зачем конструировали (если это имело место) собственный профессиональный и социальный образ, как и где видели себя в профессиональной среде и какие препятствия встречались им на пути.

Кроме словесного автопортрета, мы будем обращаться к автопортретам реальным, если таковые остались. Анализируя автопортреты, мы также будем обращать внимание на то, как художница конструирует собственный образ – на этот раз в графике или живописи, как эта конкретная работа соотносится с развитием ее персонального стиля и какое место занимает в ряду произведений, как реагировало на нее сообщество и так далее.

Мы будем рассматривать судьбы художниц первых десятилетий XX века и обстоятельства, в которых складывались их профессиональные карьеры. Нам интересно, как те реформы в художественном образовании, институциональные препятствия и общественные представления о женщинах в профессии, описанные во введении, реализовывались в жизни конкретных художниц. Также нам важно показать то, как была устроена жизнь и работа этих художниц, и отойти от обобщений и популярных представлений о них.

Эта книга – попытка восстановить внутри существующей истории искусства имена художниц, потому как многие наши героини по разным причинам (эмиграция, нежелание сотрудничать с советской властью, отсутствие наследников и др.) были исключены, забыты и, так или иначе не получили должного внимания.

³⁴ Как выдающийся пример работы с биографическими данными хочется упомянуть статью «Медали, барьеры, отцы и карьеры» Марии Сафоновой. Эта работа была выполнена на базе исследовательского университета «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге. В ней авторка опирается на методологию социологии искусства и количественные методы сбора биографических данных о художниках указанного временного периода. В этой статье, охватывающей тот же исторический период, что и наш текст, история искусства рассматривается с социологической точки зрения как история смены художественных поколений и борьбы между ними, история смены ценностных ориентиров общества и развития художественных институций, альтернативных государственным (или академическим). В ней отмечена чрезвычайная важность гендера и социальной среды происхождения художников для их карьеры. Во многом наше видение художественной истории изучаемого нами периода совпадает с описанным в статье. Сафонова М. Медали, барьеры, отцы и карьеры: институциональная инерция и изменения в российском художественном мире конца XIX – начала XX века // Социологическое обозрение. 2022. Т. 21. № 1. С. 206–234.

Глава I

Художественное образование и гендерные установки XIX века

Для женщины первой половины XIX века выстроить художественную карьеру было весьма затруднительно, впрочем, как и карьеру в любой другой сфере. В этой главе мы бы хотели описать процесс получения художественного образования женщинами, но прежде обратимся к социально-политическому контексту XIX века, а точнее к тому, какое место в этом обществе занимала женщина.

Еще в эпоху Просвещения появляются символические дихотомии «духа и плоти», «природы и культуры» и тесно связанное с ними противопоставление «мужского» и «женского». В середине XIX века становится популярной теория «раздельных сфер»³⁵, которая, продолжая линию философии Просвещения, поддерживала идею о противоположности женского и мужского начал и сущностном их различии³⁶. Согласно теории «раздельных сфер», публичная жизнь, карьера и обеспечение семьи объявляются прерогативой мужчины, а приватная и домашняя жизнь – женщины³⁷. Именно это гендерное разделение считается методологической основой до сих пор популярной полоролевой социализации.

В общественном сознании до середины XIX века понятие «работа» применительно к женщине употреблялось разве что в контексте обсуждения проституции, и сама идея работающей женщины вызывала осуждение. В качестве примера можно привести мнение Льва Толстого, которое он изложил в полемике с философом Николаем Николаевичем Страховым: «Всякая несемейная женщина, не хотящая распутничать телом и душой, не будет искать кафедры, а пойдет насколько умеет помогать родительницам»³⁸, или «женщина, не хотящая распутничать душой и телом, вместо телеграфной конторы, всегда выберет это призвание»³⁹.

Проиллюстрировать тезис об укорененности подобных идей в нравственном укладе русского дворянства середины века можно историей Анны Корвин-Круковской⁴⁰, старшей сестры Софьи Ковалевской⁴¹, рассказанной в мемуарах последней. В 1864 году Корвин-Круковская, писавшая литературные тексты, отправила свои произведения Ф. М. Достоевскому, бывшему в то время редактором литературного журнала «Эпоха». Писатель высоко оценил присланные рассказы, принял их к публикации и выслал debutантке гонорар. Отец семейства строгий гене-

³⁵ Об этом явлении подробнее можно прочесть в исследованиях: Tosh J. A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England. L., 1999. 252 p.; Caine B. Victorian Feminists. Oxford, 1993. 304 p.; Caird M. Marriage // Caird M. The Morality of Marriage and Other Essays on the Status and Destiny of Woman. Cambridge, 2010. P. 63–111.; Davidoff L., Hall C. Family Fortunes Men and Women of the English Middle Class 1780–1850. London: Hutchinson, 1987; Landes J. Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution. Ithaca-New York, 1988.

³⁶ Появление и разработка «женского» как новой философской категории относится именно к XIX веку – об этом подробнее см.: Фрассе Ж. История философии половых различий // История женщин на Западе. Том 4. Возникновение феминизма: от Великой французской революции до Мировой войны. – СПб.: Алетейя, 2015. С.44–77.

³⁷ Речь, конечно, идёт о привилегированных условиях, дворянах и аристократии, не о крестьянах, для которых этот вопрос не стоял – работали все: и женщины, и дети.

³⁸ Толстой Л. Н. Письмо к Н. Н. Страхову от 19 марта 1879 // Собрание соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17. С. 687.

³⁹ Толстой Л. Н. Письмо к Н. Н. Страхову от 19 марта 1879 // Собрание соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17. С. 687.

⁴⁰ Анна Васильевна Жаклар (Корвин-Круковская) (1843–1887) – русская революционерка и писательница, участница Парижской коммуны 1871 г. Опубликовала рассказы под псевдонимами О. Ю-в и А. Корвин. Вместе с мужем под именем V. Jaclard-Corvin она издала «Французскую хрестоматию для средних и старших классов» (1877–1878).

⁴¹ Софья Васильевна Ковалевская (1850–1891) – первая в Российской Империи женщина-математик, профессорка, с 1889 года иностранная член-корреспондентка Петербургской академии наук.

рал-лейтенант Василий Корвин-Круковский был в ярости оттого, что дочь втайне от него самостоятельно зарабатывает деньги, ведь это не женское дело, а если и женское, то тех женщин, которым не рады в приличном обществе (имелись в виду проститутки)⁴².

Каков же был типичный путь социального становления женщины в XIX веке? Он, конечно, в течение столетия претерпевал различные трансформации, но неизменными несмотря ни на что оставались роли жены и матери. Поэтому воспитание и образование было нацелено на возвращение соответствующих ценностей. О сходстве многих жизненных процессов у женщин дворянского происхождения исследователи судят, опираясь на воспоминания⁴³, зафиксированные в дневниках⁴⁴, которые вели многие девушки в конце XIX века⁴⁵.

Например, исследователь женского движения в России Ричард Стайтс, описывая детство девочки из дворянской семьи последней трети XIX века, отмечает, что, как правило, оно проходило за домашним обучением с гувернанткой, у которой она училась музыке, французскому языку и шитью. Также много времени ребенок проводил с крепостной няней, которая учила русскому языку и часто становилась одним из самых близких людей. С родителями же общение девочки было весьма ограничено: отца – главу всего поместья – она видела редко, а встречи с матерью не предполагали какого-то личного, откровенного общения⁴⁶.

Дальнейшее обучение происходило в специальных заведениях среднего образования для девушек из дворянских семей, где они жили в закрытом и изолированном от внешнего мира заведении с 10 до 18 лет⁴⁷. Самое известное из таких заведений – Воспитательное общество благородных девиц при Воскресенском монастыре, основанном указом Екатерины II⁴⁸

⁴² «От девушки, которая способна тайком от отца и матери вступить в переписку с незнакомым мужчиной и получать с него деньги, можно всего ожидать! Теперь ты продашь твои повести, а придет, пожалуй, время – и себя будешь продавать!». См.: Ковалевская С. В. Воспоминания детства. – М.: Советская Россия, 1989. С. 107.

⁴³ См.: Долгомостева М. Институтки // Эпоха: журнал литературный и политический, Октябрь, 1964. С.1–40; Луконина А. Л. Из детства и школьных лет // Северный вестник: журнал литературно-научный и политический. Февраль, 1886. С. 65–96; Грот Н. Из семейной хроники: воспоминания для детей и внуков. – СПб.: Изд. семьи, 1900. – 186 с.

⁴⁴ К концу XIX века среди образованных женщин стала всё шире распространяться традиция ведения дневников и написания мемуаров. О практике ведения дневников в России представителями высших слоев общества и об особой роли женщин в развитии этого жанра подробнее см. в статье Вьолле К. и Гречаной Е. П. Дневник в России в конце XVIII – первой половине XIX в. как автобиографическая практика // Автобиографическая практика в России и во Франции. Сборник статей под ред. К. Вьолле и Е. Гречаной. – М.: ИМЛИ РАН. 2006. С. 57–61.

⁴⁵ Историки и исследовательницы повседневной жизни женщин Варвара Пономарёва и Любовь Хорошилова отмечают, что девочек специально обучали этой практике для того, чтобы «систематизировать мысли, подводить итог прожитому дню, видеть свои достижения и промахи» – Пономарева В. В., Хорошилова Л. Б. Мир русской женщины: семья, профессия, домашний уклад XVIII – начала XX века. – М.: Ломоносовъ, 2016. С. 81.

⁴⁶ Исследователь русского феминизма Ричард Стайтс отмечает такую психологическую особенность, как недостаточное общение между девочкой и ее родителями и поиск тепла и поддержки у других домочадцев – у слуг. Опираясь на воспоминания женщин, исследователь пишет о том, что они часто вставали на сторону слуг, если последние вызывали недовольство родителей. Эта же привязанность служила причиной порывов альтруизма – «мечтаний, в которых девушки-дворянки приходят на помощь угнетенным, защищая их от общего врага: холодной и бездушной власти». См.: Стайтс Р. Женское освободительное движение в России: Феминизм, нигилизм и большевизм, 1860–1930. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 32.

⁴⁷ Ко всему прочему, в институтах, как правило, была довольно жесткая дисциплина, за нарушение которой следовало наказание в виде лишения встреч с родителями в выходные (об этом подробнее у Ричарда Стайтса, Указ. соч. – стр. 24–26). Любознательность и проявление инициативы не встречали одобрения со стороны начальства. Например, М. Долгомостева отмечала, как воспитательницы отбирали книги и иногда не возвращали, в случае, если полагалось, что это не полезное чтение или институтка занимается им не в положенное время: «Таким образом и чтение, – последнее утешение институток, – строго преследовалось» (Долгомостева М. Институтки // Эпоха: журнал литературный и политический, изд. семейством М. Достоевского. – Санкт-Петербург. 1864. Окт. С.1–40; С. 27).

⁴⁸ Общество, известное также как Смольный институт, было учреждено Екатериной II в Санкт-Петербурге в 1764 году. Изначально функционировало как закрытое учебное заведение для дочерей дворянской знати, в 1765 году при нем открылось отделение «для мещанских девиц». В октябре 1917 года институт переехал в Новочеркасск, а после 1919 года, осуществив свой последний выпуск, был перемещен в Сербию, где просуществовал до 1932 года. Подробнее о правилах приема и обучения в Смольном в диссертации Коротковой Марины Владимировны «Эволюция повседневной культуры московского дворянства в XVIII – первой половине XIX вв.»: диссертация... доктора исторических наук: 07.00.02 / Короткова Марина Владимировна – Москва, 2009. Стр. 120–136.

от 1764 года. Обучение в нем было оторвано от реальной жизни и не давало никаких фундаментальных знаний⁴⁹. Учениц готовили в основном к тому, чтобы стать хорошими матерями, послушными женами и барышнями со светскими манерами, в числе которых были знания о последней моде. Многие девушки в своих письмах и дневниках отмечали, что затворническое существование в институте скорее способствовало полному непониманию и неготовности жить в реальном мире. Например, бывшая институтка М. Долгомостева пишет в своих воспоминаниях⁵⁰:

«Это прозябание институток, не понимающих своей жизни, я называю ложным их положением. И действительно, можно ли иначе назвать положение живого, мыслящего существа, которое было бы до такой степени, как институтка, отстранено от всяких забот о вседневных нуждах и даже не видело бы перед собой примера, чтобы об них кто-нибудь заботился»⁵¹.

Как и где дальше могла учиться девушка, которая хотела продолжить обучение или профессиональную деятельность? Высшего и профессионального образования для женщин в первой половине (до 70 годов) XIX века в Российской империи не существовало⁵². В 1870-е в разных городах страны стали появляться Высшие женские курсы⁵³. Современная исследовательница Ирина Юкина отмечает, что произошло это благодаря «группе Трубниковой»⁵⁴, которая лоббировала создание курсов для женщин в научном и педагогическом сообществе⁵⁵. Так,

⁴⁹ Критику подобного рода образования высказывала сочинительница знаменитого анонимного письма, опубликованного в «Современнике». В нем от первого лица были описаны трудности женского существования («Жалоба женщины» (анонимное письмо) / Современник, 1857 год, Май, № 5–6, С. 56–65). Несмотря на то что женское образование внутри институтов благородных девиц предполагало изучение разных дисциплин: иностранных языков, географии, истории и пр. – их было сложно применить для самостоятельной жизни. Например, автор письма пишет: «Женщинам история должна показать их судьбу, положение в обществе, права и обязанности их, так же как и семейную жизнь в разные времена и у разных народов. Такая история займет женщину, потому что тут она узнает свое значение, влияние, которое она имела и может иметь, на общество, узнает, чем приобретает влияние; она увидит в истории, как действовали на ее судьбу мировые явления, успехи наук, и не будет уже смотреть на них равнодушно <...> Но главная беда в том, что за пределами школы женщина забывает и то немногое, чему ее учили: общество въ которое она вступает требует отъ нея не науки, а лобезности, грации и вкуса въ нарядах». («Жалоба женщины» (анонимное письмо) / Современник, 1857 год, № 5–6, С. 63–64).

⁵⁰ Похожие впечатления от института описывала княгиня Мария Тенишева, которая отдала свою дочь в одно из учебных заведений: «Девушки, просидевшие восемь лет в стенах института, выходят из него неподготовленными к жизни, с совершенно ложными о ней понятиями. Образование они выносят оттуда весьма сомнительное: их тянут из класса в класс и доводят до выпуска, но познания их равняются нулю, и это за малым исключением. В этом огромном стаде живых существ все нивелируется, хорошее и дурное. Индивидуальность забита формой, походкой, манерой до такой степени, что у них даже одинаковый почерк, а что живет под этой корой – все равно». (Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. – Париж: Издание Русского Историко-Генеалогического Общества во Франции, 1933. С. 90).

⁵¹ Долгомостева М. Институтки // Эпоха: журнал литературный и политический, изд. семейством М. Достоевского. – Санкт-Петербург. 1864. Окт. С. 1–40; С. 4.

⁵² Об этом подробнее см.: Шилина Т. А. Эволюция женского образования в России: государственная политика и общественная инициатива (конец XVIII – начало XX в.). – Саратов: ИЦ «Амирит», 2015. С. 158–178.

⁵³ В 1869 году были открыты Аларчинские высшие женские курсы в Петербурге и Лубянские курсы в Москве, в 1870 году – Владимирские высшие женские курсы в Петербурге. Позже, в 1872 году, в Москве были открыты частные Высшие женские курсы профессора В. И. Герье, а в 1878 году в Петербурге – Высшие женские Бестужевские курсы. Подробнее об этом в статье Е. В. Перваловой «Вопросы женского высшего образования в отечественной прессе 1860–1880 гг.» (На материале газеты «Московские ведомости») // Высшее образование в России. 2015. № 4. С. 136–142.

⁵⁴ Трубникова Мария Васильевна (1835–1897) – российская писательница, сторонница женского образования в России, соосновательница вместе с Н. В. Стасовой Общества дешёвых квартир (1860) и Общества переводчиц (1862), куда входили многие представительницы женского движения того времени. – Прим. ред.

⁵⁵ Этому поспособствовала, в частности, соратница Марии Трубниковой преподавательница и журналистка Евгения Ивановна Конради, которая на Первом съезде естествоиспытателей (конец декабря 1867 года – начало января 1868 года) инициировала петицию о необходимости устройства для женщин курсов по физико-математическим наукам. Этот кейс считается первым шагом в публичном освещении проблемы – об этом подробнее в книге И. И. Юкиной «Русский феминизм как вызов современности». – СПб.: Алетейя, 2007. С. 167.

9 апреля 1876 года императором было подписано Высочайшее повеление, разрешающее открывать Высшие женские курсы «при содействии местных профессоров на имя одного из них»^{56, 57}.

Поскольку консервативная общественная мораль того времени готовила женщину, в том числе и хорошо образованную, прежде всего к роли жены и матери, строгость патриархального уклада сильнее сказывалась именно на жизни представительниц высшего сословия⁵⁸. Жизненный уклад, распространяющийся разночинной интеллигенцией в последней трети XIX века, более открыто рассматривал вопрос профессионального женского образования и трудовой занятости, хотя в вопросах женской социализации приоритет всегда отдавался семейной жизни. Чем выше был изначальный социальный статус выпускницы, тем меньше у нее было шансов избежать семейной жизни. Для женщин более низких сословий к концу XIX века профессиональная занятость могла быть средством упрочить свое общественное положение: все более престижными становилась, например, профессия домашней учительницы или воспитательницы.

Рисование и живопись с начала XIX века входили в обязательный набор хорошего домашнего образования девушек из дворянских семей, но продолжить заниматься искусством профессионально и получить высшее художественное образование для женщины было практически невозможно.

Высшее художественное образование в первой половине XIX века можно было получить в единственном высшем учебном заведении – Академии художеств в Санкт-Петербурге, а со второй половины столетия еще и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, открывшемся в 1865 году, выпускники которого имели статус, равный выпускникам Петербургской Академии художеств.

Профессиональная карьера художника в России XIX века строилась по тем же канонам, что и в странах Западной Европы: последовательно от начального художественного образования к среднему⁵⁹, затем к высшему и после, при желании, – к «профессорскому мундиру» (преподаванию)⁶⁰.

В аристократической среде семья нанимала мальчикам учителя, в менее привилегированной среде дети становились подмастерьями у опытных мастеров (бывших нередко их кров-

⁵⁶ Юкина И. И. Русский феминизм как вызов современности. – СПб.: Алетейя, 2007. – С. 206.

⁵⁷ К сожалению, с появлением курсов проблема не была решена окончательно. Они не давали диплома, часто программы подбирались хаотично, работать по профессии без диплома курсистки не могли (об этом подробнее: История высших женских курсов// Первый женский календарь. – СПб.: Паровая скоропеч. «Труд», [1899]– [1915]. С. 115–130). Кроме того, в 1886 году была предпринята попытка приостановить работу женских курсов. Министерство народного просвещения в виду политических обстоятельств выпустило соответствующее предписание. Указывается несколько возможных причин прекращения действия высших женских курсов. Одна из них связана с защитой статуса существующей системы высшего образования, а другая с предохранением этой системы от антиправительственной пропаганды. Исследовательница отмечает: «По существу, эксперимент с женскими курсами был прекращен, когда участились случаи прямого террора с участием в них слушательниц Высших женских курсов» (См. Шилина Т. А., Указ. соч., С. 165). Многие курсы прекратили свою работу, другие на время перестали принимать новых слушательниц, директора заведений теперь назначались только сверху – министерством. Работа возобновлялась постепенно и довольно медленно: какое-то время курсы существовали неформально под названием «коллективные уроки» и проводились в домах меценатов. Параллельно с этим процессом правительство организовывало государственные учреждения для женщин, которые были подконтрольны ему.

⁵⁸ В статье П. Н. Толстогузова «Чеховское свидетельство об одном из вариантов эмансипации “Поступлю в телеграфистки”» «через контекст произведений А. П. Чехова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Лейкина, А. И. Эртеля, П. Д. Боборыкина, Н. Г. Гарина-Михайловского, А. И. Куприна, Н. П. Ашешова устанавливается, что поступление в телеграфистки было для женских прототипов той эпохи ситуацией с двойной мотивировкой: вынужденная социальная деградация и эмансипационный жест». // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом Алейхема, 2018, № 2 (31). С. 111–115.

⁵⁹ См., например, множество раз переиздававшиеся воспоминания И. Е. Репина «Далекое близкое». Первое издание: Репин И. Е. Далекое близкое. – М.; Л.: Искусство, 1937.

⁶⁰ О материальной стороне преподавательской деятельности в Академии, изменениях финансового и социального положения преподавателей на протяжении XIX века см.: Разуев А. В. Финансовое положение Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств и некоторых категорий ее преподавательского состава в XIX – начале XX века // Вестник КГУ. 2017, № 1. Серия Гуманитарные науки. Выпуск 13. С. 47–53.

ными родственниками). Если ребенок проявлял способности и усердие и получал от учителей рекомендации к продолжению профессионального образования, он мог записаться в рисовальную школу и за несколько лет подготовиться к экзаменам в Академию.

Внутри Академии происходило не только воспитание мастерства, техники и поиск собственного языка, но и знакомство с единомышленниками и коллегами, вхождение в художественные круги и знакомство с художественным рынком. Большая золотая медаль Академии присуждалась лишь тем, кто оканчивали обучение и становились «конкурентами» (за золотую медаль) – в их число допускали далеко не всех. Претенденты должны были выполнить картину по программе, утвержденной для всех Ученым Советом Академии. Счастливый обладатель большой золотой медали получал звание классного художника первой степени, мог отправиться в пенсионерскую поездку в Европу, а кроме того, получал гражданский чин девятого класса⁶¹.

По сложившейся традиции на Большую золотую медаль допускались выпускники, уже обладавшие к началу конкурса Малой золотой медалью Академии «За успех в рисовании», дававшей звание классного художника второй степени и гражданский чин двенадцатого класса⁶². Карьерные возможности «золотых медалистов» в Академии были весьма высокими: они могли претендовать на звание академика, а затем и профессора Академии. В исключительных случаях присуждалась не одна, а несколько Больших золотых медалей. Например, в 1871 году за программу «Христос воскрешает дочь Иаира» таковые вручили всем пяти конкурентам, включая Василия Поленова и Илью Репина.

Серебряная медаль первого достоинства давала обладателю звание классного художника третьей степени и гражданский чин самого низшего, четырнадцатого класса. Награжденные серебряной медалью второго достоинства получали звание свободного, неклассного художника. Помимо этого, Академией присуждались Большая поощрительная и Малая поощрительная медали⁶³.

В течение XIX века происходили заметные трансформации социального статуса художника (мужчины)⁶⁴ как в России, так и в Европе. О европейском процессе богемизации сегодняшние исследователи пишут как о последовательном кризисе «перепроизводства» интеллектуальных городских работников в конце XIX века: «Художник первой половины XIX в. был представителем среднего класса, в то время как к концу века его характерным атрибутом становится “вынужденная богемность”»⁶⁵.

Искусствовед Олег Кривцун в русле социально-исторического подхода к искусству XIX века на российском материале рассматривает вопрос социального статуса не только живописца, но и человека творческой профессии в целом (упоминая также актеров, музыкантов и литераторов). Этот статус варьировался от профессии «угождающей» (высшим слоям общества – аристократии) и обслуживающей в сторону большего престижа и социального одобрения профессиональных занятий искусством, а художник во второй половине XIX века получает право не только на самовыражение, но – негласно – на «иное» социальное поведение.

⁶¹ Согласно Табели о рангах, чин IX класса давал возможность личного дворянства (потомственное дворянство могли получить только более высокие чины начиная с VIII). Обычно чин IX класса присваивался профессорам и докторам наук, а также тем, кто имел высшее образование, но не окончил университета.

⁶² XII класс считался самым низшим, однако человеку неблагородного происхождения он давал возможность получить дворянство после выслуги лет

⁶³ Подробнее см. К истории наград Императорской и Российской Академии художеств https://www.rah.ru/the_academy_today/nagrady/k_istorii_nagrada_imperatorskoy_i_rossiyskoy_akademii_khudo-zhestv.php, дата обращения 20.10.2022.

⁶⁴ См.: Кривцун О. А. Эволюция социального статуса российского художника // Культурологические записки 15. Социология искусства между прошлым и будущим. М. ГИИ., 2015. С. 168–180.

⁶⁵ Захарченко О. Н. Феномен богемы и ее место в культурной и общественно-политической жизни Франции в последней трети XIX – первой четверти XX вв.: автореферат дис... кандидата исторических наук. Ставрополь, 2020. С. 17.

Однако, по мнению искусствоведа, российский художник второй половины XIX века, несмотря на высокую степень социальной свободы, продолжал испытывать на себе влияние вкуса и запросов потенциального потребителя: «Общественные установления и нормы задавали совершенно особый тон, корректировали своеволие художника, нарушали предсказуемость художественной деятельности»⁶⁶. И если в первой половине столетия художник вынужден был разделять вкусы, нормы и традиции старой аристократии, то в середине века возникает тенденция к горизонтальному, внутрицеховому объединению представителей творческих профессий. Все более ценным становится артистическое миропонимание и внутрицеховые отношения. Впоследствии это приведет к элитизации и богемизации артистической среды и к приобретению особого статуса в российском обществе. Более того, к концу века в художественной (и тесно связанной с ней литературной) практике России находят отражение уже новые моральные нормы городской, в том числе разночинной, интеллигенции⁶⁷. Нормы эти отражались в творчестве, находя свое воплощение в реалистических сюжетах с социально-критической направленностью⁶⁸.

Феномен художественно-литературной богемы в российском обществе значительно отличался, например, от французского. Во Франции под богемой подразумевалась бедная, живущая на грани нищеты городская творческая интеллигенция. В Российской империи артистической богемой называли художественную элиту, которая в целом довольно обеспеченно жила и хорошо принималась в обществе. Негативный оттенок слово «богема» приобрело лишь в конце XIX века, когда образ художника как идейного подвижника, служащего народу и страдающего во имя его блага, сложившийся под влиянием идей передвижничества и разночинной интеллигенции в шестидесятые годы, был противопоставлен образу легкомысленного гедониста, представителю «искусства ради искусства».

А что же художницы? Когда общественные образовательные институты начали принимать женщин, как они могли попасть в академии и помогала ли им учеба в профессиональном становлении?

⁶⁶ Кривцун О. А. Эволюция социального статуса российского художника // Культурологические записки'15. Социология искусства между прошлым и будущим. М. ГИИ., 2015. С. 169

⁶⁷ «Служение народу по необходимости стало верховным критерием, которым определялось достоинство и подчас моральная законность различных интеллигентных профессий. Многие были забракованы, в том числе и такие, как профессии художника, поэта, ученого, писателя. Эти занятия получали свое оправдание лишь в том случае, если писатель, ученый, художник поднимал и разрабатывал вопросы, так или иначе относящиеся к жизни народа, если при этом он был воодушевлен идеей служения народному благу. Соответственно этому классифицировались и идеи, направления, идеалы, тенденции: одни одобрялись как полезные, другие отвергались». Ширинянц А. А. Из истории самоопределения гражданского общества в России: разночинная интеллигенция 1860–1870 гг. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2014, № 6. С. 97–104

⁶⁸ «По мысли передвижников, именно искусству отведена преобразующая, созидательная функция, призванная удовлетворить общественный запрос – отразить правду жизни. Они затрагивали социальные проблемы, интересовались последними достижениями в области психологии и науки, но важнейшими оставались этические и философские вопросы. Широта творческих возможностей простиралась от бытового воспроизведения действительности до бытийного осмысления жизни». Юденкова Т. В. Эра передвижников. Взгляд из XXI века. Вестник Московского Университета, 2020, N 4. С. 161–186.

Художница – это профессия?

В отличие от мужчин, «женщина в XVIII в. играет роль, так сказать, “домашней” художницы. Она создает вокруг себя атмосферу прекрасного. Но в это время в женщине удивительным образом сочетаются любовь к искусству с презрением к художникам-профессионалам. Лишь когда женщина начинает выступать в качестве профессиональной художницы, в общество начинает проникать сознание необходимости высшего художественного образования для женщины»⁶⁹.

Так публицистка Ольга Базанкур-Штейнфельд описывала положение художниц в XVIII столетии, хотя это весьма точно описывает ситуацию и первой половины XIX века.

До второй половины XIX века профессиональными художницами в России были в основном эмигрантки из Европы, на которых традиционная патриархальная мораль влияла не так сильно. Швейцарский художник Георг Гзель (1673–1740), прибывший в Россию в 1717 году по приглашению Петра I, приехал вместе с супругой художницей Доротеей Марией Гзель (также известна как Доротея Мария Графф, 1678–1743). Она работала для Академии наук и выполняла иллюстрации экспонатов кунсткамеры, а также рисовала натюрморты с цветами и фруктами. Гзель – или Гзельша, как стали называть ее в России, – стала первой профессиональной художницей в Санкт-Петербурге. Она состояла на службе в Академии наук и получала равное с супругом жалованье⁷⁰.

В 1795 году в Петербург по приглашению русского посла приехала известная французская художница Мари-Элизабет-Луиза Виже-Лебрен (1755–1842), происходившая из незнатной буржуазной семьи художника. При французском дворе Виже-Лебрен приобрела широкую популярность своими портретами, особенно портретом Марии Антуанетты в домашнем платье (ок. 1783, Национальная галерея искусств, Вашингтон), вызвавшим скандал в парижском салоне 1783 года⁷¹. В 1798 после Французской революции она приехала в Россию и прожила здесь более семи лет, вполне успешно социализировавшись при дворе в качестве известной портретистки знати.

Социальное положение художника конца XVIII – начала XIX века было обусловлено отношениями с аристократией, своими основными заказчиками, под вкусы которых художники были вынуждены подстраиваться. Именно в этой угодливости традиционная критика часто обвиняет портреты Виже-Лебрен. Помимо того, барон Н. Н. Врангель, искусствовед и критик рубежа веков, в книге «Венок мертвым», изданной в 1913 году и посвященной иностранцам при русском дворе, на примере Виже-Лебрен обвиняет художниц в самолюбовании и самодовольстве, типичном для женщин вообще:

«Виже-Лебрен слишком типичная женщина, чтобы быть хорошим живописцем. Она сентиментальна, впечатлительна, подражательна и самовлюбленна. Вечно позирует она сама перед собой, с той наивностью и неумным самодовольством, что всегда были у женщин-художниц»⁷².

⁶⁹ Базанкур О. Влияние женщин на искусство XIX века // Всероссийский съезд по образованию женщин (1; 1912–1913; Петербург). Труды 1-го Всероссийского съезда по образованию женщин, организаций. Российск. лигой равнопр. женщин в С.-Петербурге. – СПб.: Российская лига равноправия женщин, 1914–1915. – 27. Т. 2. С. 490.

⁷⁰ Лебедева Е. Иностранцы художницы в России XVIII–XIX вв. // Культурологический журнал № 4, 2014. <http://www.intelros.ru/readroom/kulturologicheskij-zhurnal/ku4-2014/25694-inostrannye-hudozhnicy-v-rossii-xviii-xix-vv.html>, дата обращения 19.10.2022.

⁷¹ Подробнее об этом см.: Кирсанова Р. М. Платье госпожи Тюфякиной. Портрет неизвестной в синем платье. – М.: Кучково поле, 2017. С.165–193.

⁷² Врангель Н. Н. Венок мертвым. Художественно-исторические статьи. Иностранцы в России. – СПб, 1913. С. 121.

Мнение Н. Н. Врангеля отражает привычные стереотипы о художницах, бытовавшие в XIX веке. Очевидно, что филиппика Врангеля в адрес художниц была обусловлена тем, что сам барон придерживался теории раздельных сфер и приписывал женщинам стереотипные характеристики. Однако авторитет Врангеля и его суждения впоследствии повлияли на воспроизводство этой же оптики в текстах его коллег⁷³.

Однако же к сожалению барона Врангеля, Виже-Лебрен одной из первых начала развивать более человеческие, личные отношения между заказчиком-аристократом и портретистом. Для аристократии того времени Виже-Лебрен писала не только официальные парадные, но и камерные, значительно более чувственные портреты. Кроме того, художница прославилась двумя новаторскими для своего времени автопортретами (1786, 1789, оба в собрании Музея Лувра) с собственной дочерью, изображающими взаимную теплоту, нежность и искреннюю любовь между матерью и дочерью. Позже по образу и подобию этих работ был выполнен ряд известных портретов российских аристократок с детьми⁷⁴. Вероятнее всего, именно эти знаменитые сентиментальные автопортреты произвели такое негативное впечатление на барона Врангеля.

Сама же художница была вхожа в высший свет российской аристократии на положении не «обслуживающего персонала» придворной знати, а знаменитости и представительницы европейских мод. Костюмы для портретирования своих героинь Виже-Лебрен придумывала и создавала самостоятельно⁷⁵. Например, существует история о том, что женское платье в античном стиле вошло в моду при дворе именно благодаря влиянию Виже-Лебрен⁷⁶.

Мари-Элизабет-Луиза Виже-Лебрен стала первой заметной профессиональной художницей, принятой в среде аристократии российской империи начала XIX века. Сегодня нельзя сказать, что она радикально изменила общественное восприятие художницы как профессионала, в частности, потому, что она была иностранкой, то есть «чужой», и уклад и традиции российской знати не касались ее в полной мере. Однако сам факт успешной профессиональной карьеры художницы при императорском дворе так или иначе «подсветил» общественные проблемы, связанные с российским женским художественным образованием.

Как мы уже упоминали, в программу женского начального образования входили азы рисования. Благодаря популярности идей Джона Локка и Жан-Жака Руссо о ценности образования для всесторонней реализации гражданина, в высшем обществе распространилось представление о пользе рисования не ради совершенствования навыка, но для общего развития⁷⁷. Так, с середины XVIII века основы изобразительной грамоты были введены во многих гимназиях⁷⁸. Художественные дисциплины были также введены в учебный план институтов для жен-

⁷³ Например, Александр Николаевич Бенуа, писавший об авторитете Врангеля в искусствоведческой среде и даже ставший автором одного из некрологов барона в 1915 году, писал о своей коллеге – художнице Марии Якунчиковой-Вебер в своем двухтомнике «История живописи»: «Якунчикова-Вебер – удивительно симпатичная художественная личность. Она одна из тех, весьма немногих, женщин, которые сумели вложить всю прелесть женственности в свое искусство, неуловимый нежный и поэтический аромат, не впадая при том ни в дилетантизм, ни в приторность». Бенуа А. Н. История живописи. Русская живопись в XIX веке. С.-Петербург, 1901. С. 245.

⁷⁴ «Портрет княгини А. П. Голицыной с сыном Петром» (1794, ГМИИ им. А. С. Пушкина), «Портрет графини С. В. Строгановой с сыном Александром» (ок. 1800, ГМИИ им. А. С. Пушкина).

⁷⁵ «Известная мадам Лебрен недавно только приехала в Петербург, ее платья и картины произвели переворот в модах; утвердился вкус к античному» Головина В. Н. Мемуары // История жизни благородной женщины. М., 1996. С. 149–150. Цит. по: Кирсанова Р. М. Платье госпожи Тюфякиной. Портрет неизвестной в синем платье. – М.: Кучково поле, 2017. С. 165–193.

⁷⁶ Сегодня известна история о моде на греческое платье, привезенной Виже-Лебрен в Россию. Подробнее об этом см. Кирсанова Р. М. Платье госпожи Тюфякиной. Портрет неизвестной в синем платье. – М.: Кучково поле, 2017. С. 165–193.

⁷⁷ О влиянии идей деятелей Просвещения на педагогическую систему в России 18-го века подробнее здесь: Александрова Е. Я. Художественное образование в России: историко-культурологический очерк. – М., 1998. – С. 62–63.

⁷⁸ Например, предмет «рисование» был введен в Морской академии в 1715 году, в Хирургической школе при Санкт-Петербургском военном госпитале в 1716 году, в Карповской школе Феофана Прокоповича в 1721 году, в Кадетском корпусе в 1732 году, в Гимназии при Академии наук в 1747 году и других. Подробнее об этом см. Васильева А. А. «Становление художественного образования в России в XVIII–XIX вв.» // UNIVERSUM: Вестник Герценовского университета, № 10, 2007.

щин. В «Уставе народным училищам в Российской империи» 1786 года, Екатерина II утвердила программы, включающие курс рисования⁷⁹.

Первым в России местом, где женщины могли получить среднее художественное образование, стала Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих, так называемая «Школа на Бирже»⁸⁰. Школа была основана двумя русскими немцами: ученым, просветителем и организатором Корнелием Христиановичем Рейссигом (1781–1860) при личном покровительстве министра финансов Егора Францевича (Георга Людвига) Канкрин (1774–1845). У Рейссига к тому моменту уже был опыт организации публичных рисовальных классов при Санкт-Петербургском практическом технологическом институте, а также воскресной рисовальной школы для вольноприходящих всех сословий. Сама идея создания сети художественно-ремесленных школ была обусловлена не только актуальными просветительскими идеями, но и насущными потребностями страны – архитектурно-строительным бумом 1840 годов (грандиозные постройки Исаакиевского собора и Храма Христа Спасителя).

С. 75.

⁷⁹ Исследовательница художественного образования в российской империи А. А. Васильева в указанной выше статье пишет о том, что такое распространение рисования как общеобразовательного предмета было связано еще и с развитием промышленности – появилась потребность в людях, владеющих изобразительной грамотой. Позже необходимость подготовки большого числа кадров привела к открытию знаменитого и существующего до сих пор Училища технического рисования С. Г. Строганова в 1825 году в Москве. На короткий период с 1864 по 1872 г. изобразительную грамоту исключали из списка необходимых школьных предметов, но к концу XIX в. «рисование» вошло в число обязательных дисциплин в гимназиях и училищах. См. Васильева А. А. «Становление художественного образования в России в XVIII–XIX вв.» // UNIVERSUM: Вестник Герценовского университета, № 10, 2007. С. 77.

⁸⁰ Школа была открыта в 1839 году в помещениях Петербургской таможни на Васильевском острове. После 1922 года была переименована в Ленинградское художественное училище (ЛХУ) имени В. А. Серова. С 1992 года носит название Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха. См.: Боровская Е. А. Графические классы и мастерские Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств. К истории русского искусства начала XX в // Научные труды. Институт им. И. Е. Репина, 2013. Вып. 24. С. 86–102.



Хилкова Е. Внутренний вид женского отделения Петербургской рисовальной школы для вольноприходящих. 1855. Русский музей

Открытие женских классов при школе в 1842 году было большим событием:

«В начале 1840 годов отношение к женскому образованию во многом определялось предубеждениями, касающимися в целом способности женщин к обучению. Женские классы Рисовальной школы функционировали как ее органическая часть и были элементом целостной педагогической системы. Это учебное заведение открывало перед девушками возможность совершенствоваться в живописи и в дальнейшем подавать работы в Академию для получения звания художника <...> Одновременно в женских классах большое внимание уделялось декоративно-прикладному искусству, в особенности традиционно “женским” направлениям (текстиль, керамика, а также акварель как станковая и декоративная техника)»⁸¹.

Таким образом, важной функцией этой школы была подготовка женщин к дальнейшему занятию ремесленной художественной работой или продолжению образования. Так вспоминала образовательную программу «Школы на Бирже» писательница и художница Софья Ивановна Лаврентьева, которая в 1860 годы там училась:

«В первом классе, после различных геометрических фигур из папье-маше, рисовали гипсовые арки, ворота, лестницы и пр., а также части человеческого тела. По уничтожении оригинального класса, вторым стал класс

⁸¹ Боровская Е. А. Искусство рисования «в приложении оного к ремеслам». Санкт-Петербургская рисовальная школа и развитие декоративно-прикладного искусства (1839–1917) // Искусствознание № 3–4, 2012. С. 507.

рисовки с гипсовых масок (орнаментов тогда еще не рисовали в женских классах), где преподавала бывшая ученица школы – Хилкова. В третьем классе рисовали с целых бюстов и даже статуй, иногда при вечернем освещении, – там тогда учил Чистяков⁸². Последним или четвертым классом был класс натурный, где практиковалась уже масляная живопись. Натура допускалась только “одетая”, и целых фигур не писали, а или поясные, или поколенные»⁸³.

С 1858 года «Школа на Бирже» перешла под покровительство Общества поощрения художников. Образование Императорского общества поощрения художеств (до 1882 года – Общество поощрения художников) – важный институциональный феномен XIX века. Основанное группой меценатов в 1820 году и находившееся под прямым покровительством императора, оно активно осуществляло просветительскую миссию, во многом совпадающую с миссией «Школы на Бирже». Для Общества приоритетом была поддержка образования для художников и скульпторов, организация выставок и поощрение молодых талантов.

Несмотря на обширную программу обучения в школе при ОПХ, официальное звание и статус профессионального (а значит, высококвалифицированного) художника по-прежнему могла выдавать только Академия. Окончившие школу ученицы могли подать свои работы на вступительный экзамен или получить собственную внутреннюю премию от школы. Благодаря деятельности общества в заграничную поездку была отправлена Евдокия Михайловна Бакунина (1793–1882), первая из женщин в Российской империи, получившая от Академии пенсию⁸⁴.

В 1834 году Бакунина, будучи вольнослушательницей Академии⁸⁵, получила большую серебряную медаль за портрет графа В. В. Мусина-Пушкина-Брюса. В 1835 году она уехала в Италию. При этом медаль Бакуниной была вручена Академией, а средства на пенсионерскую поездку были собраны Обществом поощрения художеств. Об этом событии в личной переписке с отцом раздраженно упоминал художник А. А. Иванов:

«Меня они остановили на половине дороги, сказав, что у них есть молодые люди, достойные пенсионерства. Бакуниной они выдали почти то же, что и мне, в продолжении трех лет, – деньги совершенно пропащие. Мелких пенсионеров у них много, из которых ни один не будет что-нибудь значить»⁸⁶.

Евдокия Бакунина, проведя несколько лет в различных мастерских Европы, вернулась в Россию и после смерти родителей в конце 1830-х всецело была поглощена заботой о семейном имении Казицыне и младших сестрах. Неизвестно, продолжала ли она при этом заниматься живописью. К сожалению, на сегодняшний день большинство ее работ не сохранилось.

В 1860 годах школа при Обществе поощрения художников стала практически подведомственной Академии художеств, которая, в свою очередь, внесла коррективы в образовательную систему школы. Помимо общего ремесленного образования, было открыто второе отделение,

⁸² Чистяков Павел Петрович (1832–1919) – российский художник и педагог, академик, профессор и действительный член Императорской Академии художеств. Автор собственной системы преподавания рисунка. – Прим. ред.

⁸³ Лаврентьева С. И. С.-Петербургская рисовальная школа в воспоминаниях одной из ее учениц. 1862–1876 (рус.) // Русская старина. – 1889, С. 449–474.

⁸⁴ Пенсия, или пенсионерская поездка, – часть поощрительной системы Академии Художеств, аналог современного гранта. Пенсионером мог стать выдающийся выпускник академии (часто лауреат большой золотой медали). В дополнение к медали Академия могла выделить средства на турне (поездку и содержание) художника по центрам европейского искусства – Риму, Флоренции, Парижу.

⁸⁵ В 1832 году Бакунину приняли в качестве «постороннего ученика» в Петербургскую академию художеств. Получив 1-ю серебряную медаль за живопись, уехала в Италию, где посещала мастерскую А. А. Иванова и, по свидетельству ее сестры Екатерины, работала в ателье Делакруа. Кузина русского революционера и теоретика анархизма Михаила Бакунина. – Прим. ред.

⁸⁶ Маркина Л. А. Художницы в России: от барокко до модерна // Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков. – М.: ГТГ, 2002. С. 57.

готовившее учащихся для поступления в Академию. К концу 1860-х в школе при содействии тогдашнего секретаря Общества поощрения художников Дмитрия Васильевича Григоровича открываются библиотека, музей и постоянная выставка-продажа работ, произведенных, в частности, учениками школы. Школа, как и само общество, становится еще более влиятельной институцией, ценной не только своей образовательной программой, но и помощью ученикам и выпускникам во встраивании в художественный рынок через систему выставок и заказов.

Регулярно пополняемая музейная коллекция школы стала освещаться в «Сборнике художественно-промышленных рисунков», выходявшем с 1885 года. Выход сборников был приостановлен в 1898 году исключительно потому, что был задуман еще более амбициозный проект – выпуск собственного журнала школы «Искусство и художественная промышленность», который был успешно открыт и просуществовал почти три года. Его публикация, как и деятельность школы, повлияли на статус декоративно-прикладного искусства в конце XIX века в России:

«В известной мере сам ход формирования музейного собрания явился отражением эволюции взглядов на прикладное искусство, систему его ценностей и приоритетов»⁸⁷.

В дальнейшем именно в школе при Обществе поощрения художеств будут учиться большинство наших героинь – художниц второй половины XIX века, не имевших законной возможности поступить напрямую в Академию. Следует добавить, что за прошедшее столетие с конца XVIII до конца XIX века в России, помимо школы при Обществе поощрения художеств, образовались частные школы-студии с профессионалами-художниками, бывшими выпускниками академии во главе. Свои студии были, например, у Алексея Антропова, Дмитрия Левицкого, Владимира Боровиковского, Алексея Венецианова и др.⁸⁸, в них, наряду с государственными школами и училищами, можно было получить необходимые для поступления в Академию навыки изобразительной грамоты.

Первые упоминания женщин-вольнотружениц⁸⁹ Академии⁹⁰ можно встретить начиная с 1800 года⁹¹, официально поступить и стать полноценной ученицей наравне с мужчинами стало возможно лишь в 1893 году⁹². Драматург, писатель Петр Гнедич в своих мемуарах вспоминает о мнениях пожилых преподавателей Академии по поводу совместного обучения девушек-вольнотружениц и юношей-студентов, случившегося в Академии в 1873 году:

- Перед девушкой будет стоять голый натурщик? Что же из этого выйдет?
- Новая практика для акушеров! Расширение родильных приютов!⁹³.

⁸⁷ Боровская Е. А. Указ. соч. – С. 512.

⁸⁸ Об этом подробнее у Абаренковой Е. В. в диссертации «Московские частные художественные студии как явление художественной жизни России конца XIX – начала XX веков» (1996).

⁸⁹ Согласно регламенту вольнотруженицы также вносили плату за обучение: «По уставу 1859 г. возраст поступающих в ученики Академии был ограничен 16–20 годами. Кроме поступающих в ученики, в Академии был установлен статус вольных посетителей классов с платой 25 кред. руб. в год». Цит. по: Разуев А. В. Финансовое положение Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств и некоторых категорий ее преподавательского состава в XIX – начале XX века // Вестник КГУ. 2017. № 1. Серия Гуманитарные науки. Выпуск 13. С. 47–53.

⁹⁰ В частные художественные студии и школы девушки-дворянки могли попасть только по рекомендательному письму от родителя или мужа.

⁹¹ Имена художниц-учащихся в Академии на протяжении XIX века: Тереза Сатори, Лебрехт Екатерина, Лембне Екатерина, Мария Курт, Екатерина Хилкова, Софья Сухова-Кобылина, Вера Мейер, Мария Иванова-Раевская, Пелагея Жукова, Виктория Оберг.

⁹² «О приеме учеников в Высшее художественное училище при Императорской Академии Художеств, на основании устава Высочайше утвержденного 15-го октября 1893 г.» – СПб.: Типо-Литография К. Биркенфельда, 1907. С. 2.

⁹³ Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания, 1855–1918. – М.: Аграф, 2000. С. 48.

Однако несмотря на сохранявшиеся консервативные настроения, новый устав⁹⁴ Академии 1893 года уравнивал возможности поступающих в академию лиц обоего пола на получение высшего художественного образования. Однако имеет место и историческая неразбериха: так, например, художница Анна Петровна Остроумова-Лебедева, поступившая в Академию в 1892 году (за год до принятия устава), упоминает в мемуарах имена сокурсниц как первых полноценных студенток Академии (об этом см. [1 главу настоящей книги](#)). Мы не можем однозначно ответить на вопрос, насколько радикально официальное принятие нового устава повлияло на гендерный состав студентов. Возможно, устав 1893 года только лишь закреплял в документальной форме уже сложившееся и привычное присутствие в академии женщин и предоставлял им официальный статус дипломированных выпускниц.

Другая наша героиня – художница Варвара Дмитриевна Бубнова (1886–1983), поступившая в Академию более чем десятилетие спустя – в 1907 году, вспоминала, что до этого времени в Академии существовала «специальная комната для женщин-студенток»: «В этой комнате стояло большое зеркало, вешалка и даже кушетка. Среди “дам” нашлись желающие на ней отдохнуть. Варвара же сразу невзлюбила эту кушетку, также как и слово “художница”»⁹⁵. Очевидно, что в воспоминаниях Бубновой эта отдельная комната уже выглядела архаичной и оскорбительной деталью.

Такая необходимая часть профессионального художественного образования – посещение натуральных классов и изучение обнаженного человеческого тела – наконец, стала возможной для первых студенток российской Академии художеств. В ведущих европейских частных академиях того времени женщины были ограничены в посещении натуральных классов.

Сегодня из мемуаров и дневников учениц студий мы знаем, что лишь несколько частных школ, таких как парижская Академия Коларосси, позволяли девушкам наравне с юношами посещать натурные классы⁹⁶. Женщины-натурщицы там позировали полностью обнаженными, в то время как мужчина-натурщик, соблюдая приличия, оставался в кальсонах. Для сравнения, в другой знаменитой частной школе Парижа – Академии Жюлиана – уроки рисования обнаженной натуры проводились отдельно и стоили для девушек в два раза больше, чем для мужчин⁹⁷. В итоге женщина, желающая получить профессиональное художественное образование, попадала в бесконечный замкнутый круг запретов и ограничений. К счастью, сегодня все чаще мы видим новые исследования⁹⁸, посвященные женскому присутствию в искусстве, которые более подробно описывают исторический контекст. Но не менее важным для нас являются высказывания художниц от первого лица, фиксирующие непосредственно среду, отношения, в том числе личные отношения героини к своим коллегам.

⁹⁴ Устав Академии 1893 года гласил: «В число учеников высшего художественного училища по живописно-скульптурному отделению принимаются лица обоего пола» // «О приеме учеников в Высшее художественное училище при Императорской Академии Художеств на основании устава, Высочайше утвержденного 15 октября 1893 г.», СПб: Типо-Литография К. Биркенфельда, 1907. С. 2.

⁹⁵ Кожевникова И. П. Варвара Бубнова. Русский художник в Японии. – М.: Наука, 1984. С. 23.

⁹⁶ При этом откровенные насмешки над теми немногими художницами, которые отваживались выставлять свои картины в Парижском Салоне, начали появляться еще в эпоху классицизма в западной прессе и касались как раз недостаточного знания анатомии. О работе художницы Констанции Майер «Юная наядка», представленной сегодня в коллекции Лувра в 1812 году (на данный момент специалисты атрибутируют эту работу партнеру и учителю Майер – Пьеру-Полу Прюдону) критик писал: «Не думаю, что стоит тратить время на объяснение юной барышне того, какие пропорции человеческого тела красивы, какую форму и роль имеет каждый из составляющих тело мускулов, чтобы она поняла, наконец, что такое бедро и крестец, и многие другие вещи, понимание которых, впрочем, совершенно бесполезно для ее развития... Женщине следует ограничить свои стремления рисованием каких-нибудь букетов или тем, чтобы запечатлеть на холсте черты дорогих родителей. Разве не притворно посягать на что-то большее? Не нарушает ли это все правила целомудрия?»

⁹⁷ См.: М. Дарьесек. Быть здесь – уже чудо. Жизнь Паулы Модерзон-Беккер. – М.: ВЕБКНИГА, 2016. С. 9.

⁹⁸ Spice-Gans P. A Revolution on Canvases: The Rise of Women Artists in Britain and France, 1760–1830. Paul Mellon centre. 2022. 384 p.

Мария Башкирцева, уроженка Полтавской губернии, большую часть жизни прожившая во Франции, стала одной из первых женщин в Европе, изложившей и осмыслившей свой творческий путь в дневниковом жанре⁹⁹ с расчетом, конечно, на то, что ее записи будут опубликованы. Кроме того, в ее дневниках подробно отражены основные процессы получения художественного образования, а также отношения внутри европейского художественного сообщества. Башкирцева начала вести дневник в возрасте четырнадцати лет, но уже в те годы она целеустремленно и прилежно составляла расписание домашних занятий, осваивала античную и современную литературу на разных языках. Она описывала многолетние профессиональные занятия музыкой и пением и блестящие, по словам ее учителей, карьерные возможности в качестве оперной певицы. Однако туберкулез, рано развившийся и давший серьезное осложнение в виде начавшейся в 22 года глухоты, не позволил Башкирцевой состояться в качестве певицы.

Башкирцева нашла выход из творческого кризиса в живописи и поступила во французскую частную академию Жюлиана. К концу 1877 года она полностью сосредоточилась на занятиях живописью и работала по 10–12 часов в день в мастерской Лефевра и Робера-Флэри¹⁰⁰. Такая интенсивность ежедневной практики и целеустремленность в освоении мастерства не только сказались на профессиональных навыках художницы, но и оказала воздействие на повседневные привычки – жизненный уклад и способ мышления, о чем она подробно записала в дневнике:

«Я себя не узнаю. Это не сиюминутное ощущение, я действительно стала такая. Сама удивляюсь, но это правда. Мне даже богатства больше не нужно: две черные блузы в год, немного белья, которое я готова сама стирать по воскресеньям, совсем простая еда, лишь бы свежая и без лука, и... возможность работать. Никаких карет – омнибус, а то и пешком; в мастерскую я надеваю туфли без каблуков»¹⁰¹.

«Зачем тебе учиться, что это за выдумки? Ты прекрасно рисуешь. Тебе замуж надо», – передает Башкирцева слова своей матери о ее занятиях искусством¹⁰². Они отражают описанный Линдой Нохлин распространенный в высшем европейском обществе прошлых веков стереотип о «пристойном любительстве», означающий, что светской даме достаточно лишь «неплохо рисовать», но главной ее жизненной задачей остается удачное замужество и «карьера» жены.

Возможно, известные сегодня работы Марии Башкирцевой были написаны именно благодаря ужасному и трагичному для самой художницы (и ее семьи) стечению обстоятельств, которое помешало ей стать замужней женщиной. Ее родственники долгое время участвовали в судебной тяжбе за наследство, и этот унижительный для семьи процесс не позволял ей выходы в свет: посещать балы, салоны и другие аристократические мероприятия. В первых опубликованных изданиях дневника¹⁰³ эти факты из биографии семьи Башкирцевых-Бабаниных-Романовых были тщательно цензурированы¹⁰⁴.

⁹⁹ Важно оговориться, что дневник Марии Башкирцевой, несмотря на жестокую цензуру, множество купюр и довольно однобоко сконструированный родственниками после смерти художницы окончательный монтаж издания, был культовой книгой конца XIX – начала XX века. Некоторые из наших будущих героинь, например Елена Поленова, вдохновлялись и зачитывались мыслями Башкирцевой и даже отправлялись в путешествие с тем, чтобы обязательно посмотреть ее работы в парижских салонах или европейских музеях.

¹⁰⁰ Лефевр Жюль (1836–1911) – французский салонный художник, живописец, специализировавшийся на изображении обнаженной женской натуры. Робер-Флэри Тони (1837–1911) – французский живописец и педагог, представитель салонного академизма. – Прим. ред.

¹⁰¹ Башкирцева М. К. Если бы я была королевой...: дневник. – М.: Колибри, 2017. С. 259.

¹⁰² Башкирцева М. К. Если бы я была королевой...: дневник. – М.: Колибри, 2017. С. 196.

¹⁰³ В исследовании мы опираемся на текст дневника в самой последней редакции с заголовком «Если бы я была короле-

Тем не менее именно консервативные родственники (мать и тетя) Башкирцевой после скоропостижной смерти художницы в 1884 году при участии французского публициста и писателя Андре Терье подготовили к публикации дневник¹⁰⁵, который Башкирцева вела и страстно желала опубликовать на протяжении всей жизни, сконструировав тем самым первый в своем роде образ художницы последней трети XIX столетия. Именно эта версия дневника стала предметом длительных споров о личности, судьбе и творчестве Башкирцевой, представляя ее как многогранную, сложную и противоречивую фигуру, не только целеустремленную, цельную и волевою, готовую преодолевать сопротивление семьи или общества ради профессиональных высот, но и одновременно как капризную и самовлюбленную девушку, от праздности и богатства бросающуюся в разные творческие области и романтические приключения.

вой...» (2017). Эту версию дневника можно считать наиболее фактологической из всех изданных на сегодняшний день: в ней переводчица Елена Баевская опирается на последние научные исторические исследования дневника в Европе, осуществляемые в Париже «Кружком друзей Марии Башкирцевой» под научной редакцией Жинетт Апостолеску и Швейцарии под руководством и редактурой Люсиль Леруа. Баевская, насколько это возможно, не только освещает полную историю семьи Башкирцевой, которая намеренно опускалась во всех предыдущих изданиях, но и описывает последовательную историю изданий, редактуры и научных исследований дневника.

¹⁰⁴ См. например, Коснъе К. Мария Башкирцева: портрет без ретуши. – М.: Терра-Кн. клуб, 2008. – 286 с.; Шартъе М. Э. Дневник Марии Башкирцевой как объект цензуры // Автобиографическая практика в России и во Франции. Сборник статей под ред. К. Вьолле и Е. Гречаной. – М.: ИМЛИ РАН, 2006–278 с.; Приказчикова Е. Тайны «Дневника» М. Башкирцевой // Уральский филологический вестник № 1, 2014. С. 12–137.

¹⁰⁵ Впервые дневник Марии Башкирцевой был опубликован ее матерью, в Париже, в 1877 году, спустя три года после смерти художницы. Тогда он не мог выйти без значительного количества цензурных купюр, скрывающих многие истинные побуждения самой героини и персонажей дневника – членов семьи, потому как большинство из них были живы и здоровы. В 1889 году в России отдельной книгой выходит первое русское издание дневника в переводе К. Плавинского.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.