

УДК 7.011.2
ББК 71.41(2) + 85.103(2)
А21

GARAGE

Авраменко Олеся, Леонова Галя
Её жизнь в искусстве: образование, карьера и семья художницы
конца XIX – начала XX века. – М.: Музей современного искусства
«Гараж», 2023. – 264 с.: илл.

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.

Все права защищены

© Музей современного искусства «Гараж»
© Авраменко Олеся, Леонова Галя, текст, 2023
© Андрей Кондаков, макет, 2023

Оглавление

Предисловие	7
Глава I	
Художественное образование и гендерные установки XIX века	17
Художница – это профессия?	25
Глава II	
Елена Поленова	47
Мария Тенишева	57
Софья Кувшинникова	73
Анна Остроумова-Лебедева	79
Елизавета Званцева и ее школа	89
Глава III	
Варвара Бубнова	101
Надежда Удальцова	111
Вера Ермолаева	121
Марианна Верёвкина	131
Юлия Оболенская	149
Магда Нахман	163
Герта Неменова	173
Заключение	181
Примечания	191
Библиография	255

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 Со-

мов (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. Виче-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. 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 Эмили и Марии Шанкс¹¹, Елены Самокиш-Судковской¹², Марии Башкирцевой, Марии Диллон¹³ и других. При этом общего вывода о характерных чертах женского творчества искусствоведы не делают, довольствуясь 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 пассажиу 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.

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» 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.

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 гуманитарной 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 твор-

честве, 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.

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 частная 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 душою, 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 генерал-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 Екатериной II⁴⁸ 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, 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 кровными 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 (упомяная 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.

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?