

УДК [7.041.53-055.2](47+57)"189/191"
ББК 85.147.53(2=411.2)53
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-396-407

И.И. САВЕНКОВА

АВТОПОРТРЕТ КАК САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ В РАБОТАХ ЖЕНЩИН-ЖИВОПИСЦЕВ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Инна Игоревна Савенкова,

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кафедра искусствоведения и педагогики искусства, соискатель аспирантуры
Набережная реки Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия

ORCID 0009-0008-5599-3683
savenkovam@yandex.ru

Реферат. В статье рассматривается творчество женщин-живописцев, переживавшее подъем на рубеже XIX—XX вв., связанный со снятием ограничений на их обучение в Императорской академии художеств и с ростом потребности в самореализации в искусстве. Выявляются общие тенденции, не касающиеся сюжетно-технической стороны картин, но позволяющие сделать обобщающие выводы о мышлении художниц: самоопределении и соотношении себя с творческой средой, стремлении привлечь внимание к себе как к личности. Делается попытка понять, какими путями шло включение женщин в полноценный процесс обучения как группы, имеющей свои социокультурные особенности. Цель работы — про-

анализировать творческие подходы к автопортрету художниц Е.А. Киселевой, Е.К. Лукш-Маковской, О.Л. Делла-Вос-Кардовской, начинавших профессиональный путь у одного учителя — И.Е. Репина. Актуальность работы заключается в попытке постановки проблемы изучения женского творчества и художественной специфики при создании автопортрета, в определении его культурно-эстетической основы.

Фокусируется внимание на предпосылках формирования творческого метода художниц, опирающегося на соединение индивидуального и подражательного. На основе рассмотрения галереи произведений автором разрабатывается типология женского автопортрета: профессиональный автопортрет, автопортрет-эмоция, семейный автопортрет, автопортрет-образ. Прослеживается, как в творчестве художниц проявляются различные художественные течения в России и Западной Европе рубежа XIX—XX вв., по-своему ими интерпретированные.

Ключевые слова: Е.А. Киселева, Е.К. Лукш-Маковская, О.Л. Делла-Вос-Кардовская, женский автопортрет, творчество женщин-художниц, ученицы И.Е. Репина, индивидуальное и подражательное, изобразительное искусство.

Для цитирования: Савенкова И.И. Автопортрет как самопрезентация в работах женщин-живописцев рубежа XIX–XX веков // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 396–407. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-396-407.

Сфера обучения изобразительному искусству в настоящий момент имеет значительный гендерный перевес в сторону женского состава студентов, тогда как в конце XIX — начале XX в. ситуация была прямо противоположная. Женщины только начинали претендовать на обучение в высших учебных заведениях, на получение профессии и возможность зарабатывать с ее помощью [1, с. 25–30; 2; 3]. С 1893 г. женщинам было позволено стать полноправными студентками Высшего училища при Императорской академии художеств и получать диплом [4; 5]. Еще раньше, с 1870-х гг., некоторым женщинам удавалось поступить в академию в качестве вольнослушательниц [6]. В государственных академиях художеств Европы женщин принимали в ограниченном количестве или создавали для них отдельные классы, будущие художницы не могли изучать некоторые предметы, например анатомию [7, с. 45]. Путь к званиям и регалиям был для них закрыт. Частные зарубежные и русские школы становились хорошей, а подчас единственной альтернативой для женщин, хотевших заниматься живописью [7, с. 21–24]. С 1917 г. планировалось представлять женщин к званию академика Императорской академии художеств, что давало художницам статус, подчеркивающий их высокие творческие и профессиональные качества, но последовавшие революционные события нарушили эти планы.

На рубеже XIX–XX вв. творчество художниц переживало подъем, не в последнюю очередь связанный со снятием ограничений на обучение и с ростом потребности самореализации в искусстве. Их творчество этого периода менее освещено в искусствоведении, многие из них так и остались только именами в списках учеников академии, их наследие утрачено и забыто. В связи с этим делается попытка понять, какими путями шло освоение искусства женщинами как группой, имеющей свои особенности (гендерное самосознание, снисходительное отношение со стороны художественных кругов, более позднее по сравнению с мужчинами включение в полноценный процесс обучения).

Рассматривая галерею произведений женщин, можно выявить общие тенденции, не касающиеся сюжетно-технической стороны, но позволяющие сделать обобщающие выводы об образовании художниц. До реформы в академии женщины

занимались преимущественно рисованием цветов и пейзажным жанром, после они смогли проявить себя в портрете, включая рисование тела человека, а также обнаженной натуры, что и являлось завершающим этапом обучения рисованию в академии. В 1876 г. открылись специальные классы для лиц женского пола, программа которых не была такой же, как в мужских классах. Различие состояло в отсутствии у студенток занятий по анатомии и рисованию обнаженной натуры, что затрудняло освоение рисования человека и выводило на первый план преобладание пейзажного и натюрмортного жанров [6].

Нельзя не отметить следующую особенность: даже когда условия обучения женщин в академии уравнились с обучением мужчин, для творчества женщин осталось характерным стремление к камерным темам, показу личных, внутренних душевных переживаний и эмоций. Как раз последняя тенденция становится распространенной, и в этом направлении начинает развиваться изобразительное искусство в целом. Исторический, а особенно батальный жанр в сфере интересов художниц практически не встречается вне учебных работ.

Другой особенностью становится самоопределение и соотнесение себя с творческой средой. Понятие «женское искусство», по нашему мнению, является некорректным: женщины этого периода в принципе не предлагали каких-то своих специфических тем, не пытались обособиться от группы художников-мужчин, а напротив, старались заявить о себе как о равноправных художниках и наравне с мужчинами-творцами влиться в художественное сообщество. Рассматривая творческий путь женщин, даже учившихся вместе в один временной промежуток, становится понятно, что они вовсе не имели некой единой линии или общих признаков, позволивших объединить их в группу, — они были близки в своем творчестве не друг другу, а художникам своей эпохи со сходным мировоззрением вне зависимости от пола. Поэтому должно и нужно сравнивать художниц не только с другими женщинами (ища сомнительные точки соприкосновения), но и с теми художниками, которые повлияли на них или были сопоставимы в своей точке зрения на творчество, технику, визуальные эстетические критерии.

Также особенностью творчества художниц в области женского портрета становится не поддержка неких устоявшихся стереотипов в образах женщин в искусстве, встречающихся в портретах, написанных мужчинами (блудницы, девственницы, богини, музы), а выявление их общечеловеческих качеств. Только тип матери охотно раскрывается в портретах художниц, так как эта социальная роль являлась наиболее естественной и одинаково важной для мужчин и для женщин.

В женских образах на портретах мужчин-художников подчеркивается в первую очередь красота, феминность, очарование, одухотворенность посредством, например, разработки легкой и гармоничной цветовой гаммы, сентиментального фона (окружения), придания фигурам несколько жеманных, иногда эротичных поз, изображения обнаженного или полуобнаженного тела. В традиционном понимании муза представляется женщиной-вдохновительницей для мужчины-творца. В творчестве художниц образ музы в такой интерпретации стал бесполезным, тип мужчины-музы в их картинах также не получил распространения. На рубеже XIX–XX вв. художницы пересматривают эту традицию, потому что сами хотят быть творцами и пробуют избавиться от любых навязанных им ролей. Поэтому скорее здесь мы видим процесс объединения образа музы и образа собственного «я».

Следующей особенностью творчества женщин является то, что в силу своих социальных ролей, жизненных обстоятельств художницы могли добровольно или вынужденно пожертвовать искусством и карьерным ростом в пользу тех идей и обстоятельств, которые казались им более важными или непреодолимыми.

Социальные и культурные события рубежа XIX–XX вв. приводят к перелому в женском самосознании, к появлению желания выразить себя как личность. Поэтому и стал создаваться автопортрет как выражение квинтэссенции качеств, которые художник считает в себе важными и желает показать зрителю. Проблема феномена автопортрета исследовалась не только с искусствоведческой точки зрения, но также привлекала внимание философов и культурологов, например Л.С. Зингера [8], А.В. Ляшко [9], С.В. Крузе [10].

В традиции автопортрета, по нашему мнению, можно выделить следующие типы: *профессиональный автопортрет*, *автопортрет-эмоция*, *семейный автопортрет*, *автопортрет-образ*. Обычно автопортрет художника раскрывал личность творца, поэтому он часто изображался с атрибутами искусства, профессиональных занятий. Такая трактовка отражает тип «профессиональный автопортрет». В этом случае изображение, как правило, натурное: художник непосредственно видит себя в зеркале и воспроизводит за работой. Примерами данного подхода к изображению служит множество картин художников всех эпох, среди них автопортреты А.Г. Венецианова, И.Э. Грабаря, В.Е. Маковского, И.Е. Репина, В.А. Тропинина, А. Модильяни и др. Иногда в профессиональном автопортрете можно увидеть не только самого автора, но и изображение того, что он рисует: природу, натюрморт или модель.

Часто автопортреты для художников, в силу понятной доступности модели, становятся прекрасной возможностью для изучения человеческой фигуры,

разного характера освещенности или для наблюдения и освоения изображения различных эмоций. Это проявляется в творчестве таких мастеров, как Х. ван Р. Рембрандт, Г. Курбе, В. Ван Гог, С. Дали, З.Е. Серебрякова. Тип «автопортрет-эмоция» основан на передаче эмоционального состояния художника, причем это может быть как мимолетное чувство, направленное на изучение мимики, создание портрета или этюда для психологического разбора персонажа в будущей картине, так и отражение внутреннего мира автора в определенный жизненный период.

Семейный автопортрет также довольно часто встречается в истории искусства. Здесь автопортрет художника выступает как парный портрет с супругом, автопортрет с детьми или объединяет все вместе. В более редких случаях в семейных автопортретах участвуют другие родственники. К такому типу семейного автопортрета обращались П.П. Рубенс, А. Ван Дейк, П.П. Кончаловский, К.С. Петров-Водкин, А.М. Матвеев и др. Автопортреты этого типа овеяны теплым отношением к изображенным, запечатлевают момент тихого семейного счастья, единение дорогих людей.

Автопортрет-образ показывает отношение автора к собственной личности, а также может включать примеривание на себя образов, которые являются близкими или противоположными художнику. Он может представить себя кем-то другим или, наоборот, найти такой образ, который сильнее и понятнее расскажет о его чувствах, чем передача мимики. Этот тип автопортрета отражает внутренний мир автора через создание нового образа, личности. В связи с чем само сходство изображения с автором — казалось бы, необходимая составляющая автопортрета — не всегда имеет место, а может превращать изображенного в бесполое, антропоморфное существо или в неодушевленный предмет. Порой интерпретация образа пряма и легко читаема, реальные черты автора не искажаются, но иногда они намеренно зашифровываются, «вуалируются» художником, переставая быть очевидными, и воспринимаются зрителем только на основе личных ощущений. Это могут быть вполне реалистичные образы, как у З.Е. Серебряковой на «Автопортрете в костюме Пьеро», или сложносочиненные автопортреты Ф. Кало, придумавшей собственную систему аллегорий; автопортреты — рассуждения о религии, как на автопортрете А. Дюрера в образе Христа; автопортрет М. Шагала с семью пальцами, стилизация которого не лишила его сходства с художником; другие его же автопортреты, окруженные сонмом излюбленных мотивов и образов; изображение самых различных эксцентричных сущностей на картинах П. Пикассо, призванных отражать сентенцию «я так себя ощущаю».

Художницы обращались к разным типам автопортретов, создавали работы, совмещающие в себе

различные элементы. С. Бюиссон отмечает, что автопортрет недаром привлекал женщин-художниц, именно этот жанр позволял продемонстрировать виртуозное владение техникой живописи и привлечь внимание к себе как личности [7, с. 11].

Индивидуальность учителя также играла большую роль в становлении художника. Со времени прихода И.Е. Репина в Императорскую академию художеств его мастерская была самой востребованной, талантливой, многочисленной. Илья Ефимович воспитал целую плеяду учеников, оставивших значительный след в истории русского искусства. Он подвергался критике за отсутствие педагогической системы, но метод личного показа, когда за его работой затаив дыхание следила вся мастерская, был не менее действенным для обучения молодых художников, чем четко выстроенная процедура объяснения понятий и методик. Наряду с его именитыми учениками в списках репинской мастерской присутствуют также имена женщин, доказавших свое право быть творцами и художниками.

В статье рассматриваются автопортреты женщин-художниц Елены Андреевны Киселевой (1878–1974), Елены Константиновны Лукш-Маковской (1878–1967), Ольги Людвиговны Делла-Вос-Кардовской (1875–1952). Все они в разное время в той или иной мере являлись ученицами И.Е. Репина, тем интереснее проследить, насколько их творчество постепенно трансформировалось от заданной отправной точки. Ученица Репина А.П. Остроумова-Лебедева в своих «Автобиографических записках» писала: «...Репин стал говорить о влиянии женщин — учениц Академии художеств на учащихся. Он очень приветствовал присутствие женщин в академии...» [11, с. 178]. Художницы признавали необходимость реалистической школы образования как стартовой ступени в освоении искусства живописи, а доступность изучения западного искусства привела к влиянию постмодернизма на их творчество.

О.Л. Делла-Вос-Кардовская занималась в мастерской Репина непродолжительное время (1899) [12; 13]. Наиболее полное обучение среди рассматриваемых художниц прошла Е.А. Киселева, которую профессор живописи И.Е. Репин подготовил к конкурсу (защите диплома) [14; 15]. Е.К. Лукш-Маковская обучалась в школе Императорского общества поощрения художеств, в петербургской рисовальной школе княгини М.К. Тенишевой у И.Е. Репина, а затем была принята в академию «вне классов», т. е. вольнослушателем, в мастерскую И.Е. Репина [16; 17, S. 194–195].

А.П. Остроумова-Лебедева выразила общие чаяния и надежды молодых художниц в переломный период завершения обучения: «Меня гораздо больше мучил прежний, давнишний вопрос: а что дальше? Как дальше работать? Как творить? Именно

творить, когда перестаешь быть учеником, перестаешь делать этюды, а начинаешь делать вещи, на которых лежит печать свободы, в которых выражено свое собственное мироощущение...» [11, с. 202–203].

Манера художника складывается не только из предпочтений самого живописца, но и из неминуемого влияния авторитетных личностей и той художественной среды, в которой протекает и развивается каждое индивидуальное искусство. Судьба распорядилась так, что все художницы после Октябрьской революции 1917 г. оказались в разных странах.

Наряду с обучением у И.Е. Репина, а также с влиянием молодой студенческой среды академии, Е.А. Киселева испытывала художественный подъем благодаря частому посещению современных выставок в Париже [18, с. 79–80]. Пожалуй, оба этих фактора оказались основополагающими для ее творчества. Дальнейшая эмиграция в Белград не сказалась значительно на живописи Е.А. Киселевой, так как она не интегрировалась в его художественную среду, считая ее чуждой. Она осталась верна своим ранее сложившимся принципам.

Художница О.Л. Делла-Вос-Кардовская дополнила свое обучение в России обучением в школе Антона Ажбе (Ашбе) в Мюнхене, Е.К. Лукш-Маковская — в школах Антона Ажбе и скульптора Матиаса Гаштайгера в Дойттенхофене, близ Дахау [17, S. 191–192]. Через школу А. Ажбе прошли многие художники Восточной Европы, что способствовало превращению Мюнхена, наряду с Парижем, в центр искусства на рубеже XIX–XX веков. М.В. Добужинский в своих воспоминаниях пишет: «В этой “системе Ашбе” самым ценным было обобщение и упрощение форм, и для меня, как и для всех новичков, это являлось действительно новым и свежим словом, тем более по сравнению с тем, что делалось в это время у нас в России и вообще во всех академиях, где ограничивались лишь фотографической копией с натуры!» [19, с. 149]. А. Ажбе говорил о понятиях, знакомых сейчас каждому преподавателю живописи: о «большой» форме, поглощающей все мелкие детали, о «большой» линии, о том, что в основе многообразия форм лежат простейшие геометрические предметы, что голова трактуется как многогранник с разнонаправленными в пространстве плоскостями [19, с. 149–150].

Дальнейшая творческая жизнь О.Л. Делла-Вос-Кардовской прошла в России. Помимо И.Е. Репина наибольшее влияние на нее оказал ее муж — художник и иллюстратор Д.Н. Кардовский, яркий реалист. Он создал собственную педагогическую систему, сформированную благодаря переработке постулатов А. Ажбе, основанную на тщательном исследовании объективных законов изобразительного искусства, зрительного восприятия, построения

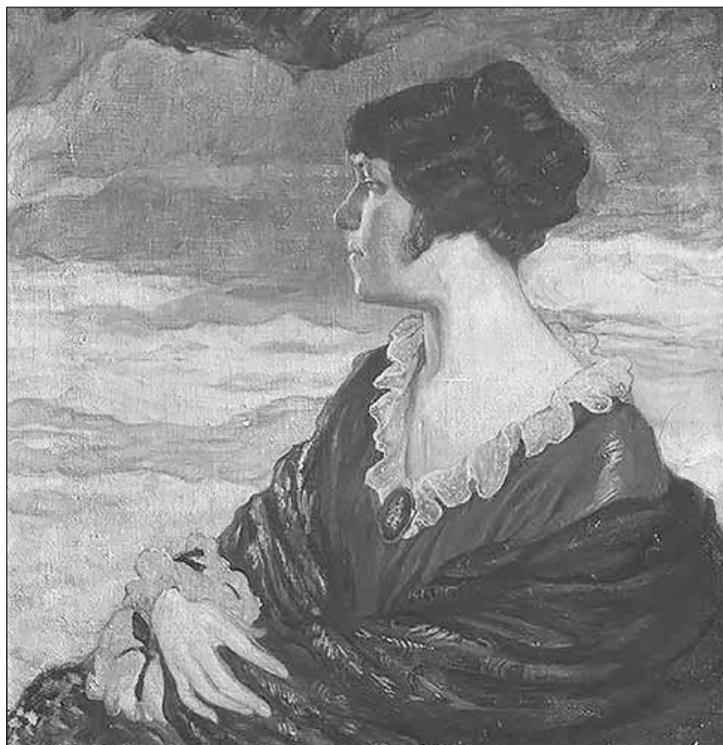


Рис. 1. О.Л. Делла-Вос-Кардовская. Автопортрет. 1917. Масло, холст. 67,6 × 65,6. Инв. № Ж-11145. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8499285>



Рис. 2. О.Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет художника Дмитрия Николаевича Кардовского. 1913. Масло, холст. 67 × 64,5. Инв. № 8884. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5528373>

пластической формы и на всестороннем, глубоком изучении натуры. Е.К. Лукш-Маковская большую часть жизни прожила в Вене и Гамбурге, регулярно участвовала в выставках венского и немецкого сецессиона; до 1917 г. она поддерживала тесные связи с петербургской художественной средой, в основном с миriskуcниками [17, S. 303–309].

В раннем автопортрете О.Л. Делла-Вос-Кардовской трактовка образа реалистична — в духе репинской эстетической системы. По предложенной нами типологии такой портрет можно отнести к типу «автопортрет-эмоция». Работа написана немного скованно в плане фактуры, густым мазком с приятным, насыщенным колоритом, мягко списанными контурами и грамотно построенной формой. Девушка, изображенная на полотне, совсем юная, ее эмоциональное состояние сдержанное, поза скромная, немного сутулая, но взгляд пытливый и внимательный. Интерьер выписан почти равнозначно портрету, на фоне спинки дивана появляются вертикальные мазки, часто используемые учениками И.Е. Репина. Разные орнаментальные мотивы на тканях тонально погашены и подчинены центру композиции, самому светлому моменту в картине, — пятну лица.

Графический автопортрет О.Л. Делла-Вос-Кардовской 1912 г. можно интерпретировать как тип профессионального автопортрета. В то же время есть деликатные элементы автопортрета-образа. Проявляется это в том, что образ художницы, одетой, несомненно, в женское платье, будит у зрителя смутные ассоциации с испанским костюмом XVII в., причем мужским. Мы видим характерное для той эпохи черное платье с белым воротником и манжетами, перекинутую через плечо и обмотанную вокруг руки драпировку, позу, отсылающую нас к автопортрету Д. Веласкеса. В первоначальной версии планировалось изображение красной перевязи с бантом, но потом автор переменяла решение, оставив его полустертым. Возможно, эти намеки в образе связаны с испанскими корнями семьи Делла-Вос.

Таким образом, автор использует реминисценции как творческий метод — отражение образов известного произведения в своей работе. Представленное костюмирование — не буквальное, а создающее «манерное, позирующее, воображаемое» настроение. На этом быстром автопортрете

также остались незавершенными кисти рук, в противовес подробно проработанному рисунку головы. За фигурой, стоящей в контражуре, значительно более светлым тоном набрасывается дальний план: стол, окно с белой занавеской, на фоне нее силуэты фрагмента экорше, кистей в вазах. Художница даже с некоторым вызовом подчеркивает свою принадлежность к творческим личностям. Обращение с графическими материалами более свободное, чем в автопортрете, указанном выше. Работа выполнялась на бежевой бумаге с использованием угля и пастели. О.Л. Делла-Вос-Кардовская предпочитала работать исключительно мягкими материалами, не слишком жалуя штриховку графитом.

На картине 1917 г. О.Л. Делла-Вос-Кардовская изображена в профиль — не самый распространенный ракурс для автопортрета (рис. 1). Но здесь профильное изображение было выбрано не случайно, так как автопортрет стал парным к портрету супруга (рис. 2) и их следует рассматривать вместе. Идея создания холстов, выполненных в разное время (портрет мужа — в 1913 г.), заимствована из идущей еще от западноевропейского искусства XV в. традиции парных портретов супругов, чаще всего погрудных или поясных, формат которых был одинаков. Обычно они заказывались ко дню свадьбы. Мужчина и женщина писались развернутыми друг к другу, на фоне пейзажа, переходящего из одного произведения в другое. По предложенной типологии портреты Кардовских относятся к семейному автопортрету. Если же рассматривать их как отдельные произведения, на первый план выходит романтическая составляющая, чему способствует изображение бурного закатного облачного сиреневого неба, отрешенная созерцательность моделей. Картины передают ощущение статики, форматы выбраны близкие к квадрату, силуэты фигур расширяются своими объемами книзу, создавая композиционную схему треугольников, импровизированные вершины которых приходятся на изображение голов. Эпицентр заката находится на женском портрете, лицо на нем освещено контрастнее, в картине больше теплых оттенков на небе, им вторит лиловый цвет шали, в которую кутается фигура. Для цветовой «переключки» на портрете Д.М. Кардовского введены теплые оттенки — рыжие перчатки и трость.

Автопортрет по типуажу и спокойной созерцательности напоминает портрет жены работы И.И. Бродского 1913 года. Схожесть одежды и прически не касается, однако, самого решения портрета. И.И. Бродский выбрал точку зрения сверху, поместил фигуру на фоне земли, оставив лишь узкую полоску неба. В портрете явно уделено внимание орнаменту тканей. Автопортрет О.Л. Делла-Вос-Кардовской выполнен локальными пятнами, декоративная растительность не интегрируется в реальную природу, напротив, подчеркивается кон-

трастный обобщенный силуэт. Точка зрения снизу позволяет показать не сам пейзаж, а лишь небо, что придает портрету монументальность и некую окрыленную сентиментальность. Портреты Кардовских выполнены на белых холстах, местами подмалевочно, особенно проявляется фактура переплетения холста, когда художница снимает лишнюю краску и на вершинках выступающих нитей остаются белые точки, из-за чего работы кажутся более легкими и свежими.

По устоявшейся традиции этим живописным работам предшествовало создание картонов (1916) в натуральную величину, которые благодаря своей художественности и проработке стали самостоятельными графическими произведениями, не уступающими живописным. Женский автопортрет слегка подцвечен, в нем уже введены облака для создания контраста головы и фигуры. На автопортрете мы видим текучую, живописную, обобщающую линию модерна. Мужской портрет монохромный, имеет фон, набранный вертикальными полосами мелка, который в живописном варианте тоже будет заменен на небо.

Автопортреты Е.А. Киселевой пластически во многом находятся под влиянием стиля модерн и созданы в Париже в 1908–1910 годы. Иллюстрируя период кипучей творческой деятельности, они дают прекрасный пример профессионального автопортрета. Годы обучения, во время которых Е.А. Киселева параллельно усваивала уроки И.Е. Репина и парижской школы, позади. Работам свойственны крепко построенная форма, простота и изящество, безыскусственность, добротная ремесленность. В технике используется смелый, широкий, легко скользящий мазок, часто протяженный на фоне.

Автопортрет «У себя» (1908) раскрывает взгляд на себя и демонстрирует уверенность в творческих силах молодого художника (рис. 3). У Е.А. Киселевой нет в руках ни кистей, ни палитры, но зритель видит ее фигуру на фоне мастерской, увешанной картинами. Их яркие пятна на стенах создают декоративно-орнаментальный фон, настолько активный, что центр — фигура прочно отождествляется с окружением. Художница будто стремительно, мимоходом, с улыбкой оглядывается на зрителя, прежде чем скрыться в дверях. Е.А. Киселевой некогда, совершенно некогда, ведь впереди столько планов, идей, столько еще нужно придумать и написать. Автопортрет явно демонстрирует, как она воспринимает себя и какой хочет показаться зрителю.

«Автопортрет с зеленой вазой» (1910) относится к типу «автопортрет-эмоция»: спокойный, изучающий взгляд сопровождает зрителя при любом рассмотрении работы (рис. 4). Можно отметить, что художница отдает предпочтение приведенным типам автопортретов, другие типы в творчестве



Рис. 3. Е.А. Киселева. У себя. Автопортрет. 1908. Масло, холст. 77,2 × 61,5. Инв. № Ж-1492. Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского, Воронеж. Источник: <https://mkram.ru/ru/2019/09/23/u-sebya-avtoportret/>

Е.А. Киселевой неизвестны. Сам портрет гармонично сосуществует с намеками на элементы мастерской за спиной изображенной, состоящие из ярких, по-матиссовски обобщенных пятен; активность второго плана поддерживается фрагментом яркой зеленой вазы на первом плане. Виртуозно разыграна техника, включающая пастозность, работу мастихином и процарапывание до картона. Яркость окружения отступает перед изображением головы, мастерски выделенной художественно-выразительными средствами. Красивый холодный сиреневатый свет разливается по контуру силуэта.

В графическом автопортрете (1908) Е.А. Киселева также презентует себя как профессионала, она сосредоточена на работе; серьезный, оценивающий, как у каждого рисующего художника, взгляд, обращенный на зеркало. В руках художницы планшет, за спиной висит картина. Е.А. Киселева изобразила себя в юбке и белой блузе, с распущенным шейным бантом, красный цвет которого становится доминантой работы, выдержанной в сдержанной коричневатой гамме. В плане техники художница использует пятно — заливку акварелью, выразительную плавную карандашную линию и линию кистью. Лицо выполнено тонко, объемно, в осталь-

ном линия становится толще и контрастнее, обрисовывая почти аппликативные формы.

Ранний сохранившийся автопортрет Е.К. Лукш-Маковской (1896) показывает нам головное изображение с плотной композицией на холсте небольшого формата (рис. 5; [20]). В автопортрете лессировочный коричневый фон. Основное внимание сосредоточено на светлом пятне лица, рыжие волосы тают в пространстве фона. Глаза выполнены более контрастно по сравнению с другими чертами лица, ракурс трехчетвертного поворота и движение радужек характерны для автопортретов; настроение и свойства личности прекрасно переданы взглядом — уравновешенным, умным, пристальным; видится здравомыслящий характер, ничего не принимающий на веру бездоказательно. Мазки лица более упорядочены по сравнению с подходом к волосам, чем достигается разность передачи фактур кожи и волос; плотность красочного слоя соответствует классической картине, наиболее нагружены светлые и яркие участки. Это автопортрет-эмоция, передающий характер изображенной, и он больше соответствует видению И.Е. Репина, его трезвому реализму. Несмотря на миловидность лица, работа так непохожа на салонную красоту и легкость портретов отца художницы — известного художника Константина Егоровича Маковского.

А.П. Остроумова-Лебедева оставила о Е.К. Лукш-Маковской воспоминание: «...Вчера была у меня первый раз Маковская. Очень развитая, оригинальная барышня, еще очень молоденькая. В ней столько энергии, жизни и, по-видимому, ума. Я ее знаю еще очень мало, но первое впечатление она произвела неприятное. Громадные ярко-рыже-золотые волосы, черные брови и глаза, умные, но неприятные, острый, с горбинкой, нос и резко очерченный рот. Впечатление сухой, эгоистичной, но умной и сильной по душевному складу девушки» [11, с. 105]. Уже тогда молодую Е.К. Лукш-Маковскую интересовала концептуальная сторона живописи, что предопределило впоследствии ее обращение к символизму. А.П. Остроумова приводит ее высказывание: «Между прочим, она предложила мне вопрос: что я хочу сказать людям с помощью своей живописи?» [11, с. 105].

Картина Е.К. Лукш-Маковской «Ver Sacrum» (автопортрет с сыном Петером, 1901) проводит очевидную параллель с образом Богородицы с младенцем Христом (рис. 6; [20]). Эту работу можно отнести к типу «автопортрет-образ». Сам автопортрет является условным, так как фигура женщины отступила в глубину, в тень, и черты лица едва различимы. Нижнюю часть лица и рот матери загора-



Рис. 4. Е.А. Киселева. Автопортрет с зеленой вазой. 1910. Темпера, картон. 49,0 × 35,0. Инв. № Ж-1487. Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского, Воронеж. Источник: <https://mkram.ru/ru/2017/03/29/e-a-kiseleva-hudozhnitsa-s-zelenoj-vazoj-avtoportret-s-vazoj/>

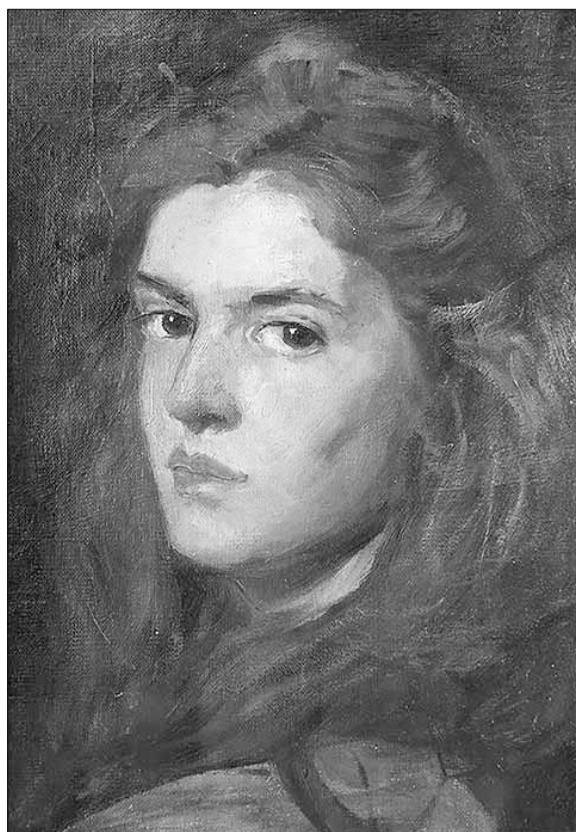


Рис. 5. Е.К. Лукш-Маковская. Автопортрет. 1896. Фото: Christopher Kesting. Бельведер, Вена [20]

живает головка младенца, что как бы подчеркивает безмолвную жертву Пресвятой Девы. Выделяются только огромные черные глаза, размывающиеся в тенях глазниц, точнее даже не глаза, а огромные черные точки, пронзительно вонзившиеся в зрителя. Как ни странно, именно такой подход, нежели идеально прописанные черты, наполняет лицо женщины большим психологизмом. В этих черных точках зритель видит неизбывную печаль и обреченность и в то же время непоколебимую решимость.

Центром композиции является светлая фигура младенца, усиленная яркостью белых одежд, данная на фоне темного коричнево-красного мафория. Цвета, как и на иконных изображениях, символичны. Белый цвет ассоциируется с чистотой и божественностью, цвет одежд Богородицы состоит из голубого цвета девства и красного цвета плоти и крови «сына божьего». На голове младенца венок, как символ жертвы, и белый цветок, как символ невинности. «Богородица» на вытянутых руках приближает младенца к зрителю, показывая, что отдает его человечеству. Контрастно материнскому внутреннему состоянию безмятежное выражение лица «Христа».

Формат для картины выбран совсем не классический — узкий и длинный, верхняя часть женской головы срезана, плечи тоже показаны фрагментарно — прием, который позволяет сделать главным именно изображение младенца. На фоне, на одеждах подчеркивается вертикальный мазок, вертикальную полосу дает белое полотнище, благодаря этим векторам формат работы выглядит оправданно и не производит впечатления чрезмерного обреза. Автопортрет выражает индивидуальность моделей. Символизм этой картины-полуиконы чисто христианский, имеющий единственно верное раскрытие заложенного смысла, в отличие от картин художников-символистов, предполагающих самые широкие толкования.

В более позднем, семейном по типу, «Автопортрете с сыном Андреасом» (1908) мистическая атмосфера аллегории сменяется на воздушное бытописание повседневности. Светлый колорит с присутствием зелени, цветущего каштана, нежная кожа и румянец ребенка резонируют с ощущением весны. Сохраняется стремление к узкому вертикальному формату, дающему фрагментарность композиции. Смысловый центр композиции — головы художницы и сына, смещенные в верхнюю часть



Рис. 6. Е.К. Лукш-Маковская.
Ver Sacrum (автопортрет с сыном Петером). 1901.
Фото: Johannes Stoll. Бельведер, Вена [20]

холста, расположены так, что дают в формате диагональное движение. Образ матери опять отодвигается на дальний план, головка сына, как и в предыдущем портрете, занимает центральное положение. Одинаковый поворот голов матери и сына еще больше подчеркивает сходство их черт. Локальность в подходе к фигуре мальчика становится выразительным средством в окружении фона, поделенного на более мелкие массы. Работа решена в плоскостно-пятновом ключе, с легкой контурностью, тени не имеют темного тона, контрастность достигается между цветовыми пятнами, а не по границам светотени. Автопортрет написан в духе югендстиля, в данном случае меньшая жесткость форм и радостный колорит отчасти близки к француз-

ской художественной группе набидов, при этом последним совсем не свойственны присущие данному автопортрету реализм и земная сущность лиц изображенных.

Можно сделать вывод, что ранние автопортреты еще находятся под влиянием творчества учителя, И.Е. Репина: они более реалистичны; затем художницы развивают свою манеру и преодолевают это воздействие, раскрывшись перед оценивающей публикой мужественными и волевыми творцами. Портретистки О.Л. Делла-Вос-Кардовская и Е.А. Киселева прокладывают свой художественный путь, используя слияние стилей реализма и модерна. Последняя активно соединяет их с французским ар-нуво. В портретах Е.К. Лукш-Маковской на реалистическую школу наложилось мощное влияние венского сецессиона. На творчество женщин-живописцев повлияло общее состояние художественной среды рубежа XIX–XX вв., выраженное в настойчивом поиске идеальной школы для получения образования в России и за рубежом, желание найти пути обновления для искусства и приобрести свое узнаваемое «лицо художника».

Н.Э. Радлов пишет: «В биографии почти каждого значительного художника, принявшего из рук учителя некоторую культурную традицию, есть критический момент. Момент выбора. Продолжить ли дело учителя, подчиняясь завещанному искусствовопониманию... или перешагнуть влияние учителя» [21].

Перед молодым поколением такой проблемы не существовало. Конечно, нужно было идти своим путем. Это не являлось уходом от традиций или от своего учителя, а было понятным каждому специалисту развитием молодого мастера. С пиететом относясь к творчеству И.Е. Репина, хотели ли они стать его повторением? Ответ будет однозначным: ученицы Ильи Ефимовича Репина, даже приближаясь к нему по силе таланта, не хотели быть похожими на великого гения, такой задачи у них не было.

В автопортретах женщин-живописцев ставились задачи исследования содержательной основы своего восприятия жизни и создания такого образа, который бы отражал их собственное душевное состояние, раскрывал внутренний мир, показывал степень самодостаточности. В связи с этим подчеркивание женственности не являлось первоочередной проблемой. Женский автопортрет стал средоточием изучения своей личности и экспериментов в живописи. В автопортретах отсутствует столь естественное для женщины желание нравиться, показать себя с выгодной стороны, чему способствует безразличие к изображению вычурной, богато декорированной одежды. На многих автопортретах мы видим простую, часто рабочую, блузу или акцент на одежде не делается вовсе. Наиболее информатив-

ным является лицо изображенной. Автопортрет — личностный поиск автора. Живописная манера в автопортрете красноречивее всего подает автора как творца. Эмоциональный анализ, самопознание раскрываются художественными средствами: живописью, графикой, композицией.

Подводя итог аналитической классификации автопортретов по предложенной нами типологии, можно подчеркнуть, что у О.Л. Делла-Вос-Кардовской встречаются автопортрет-эмоция, семейный автопортрет, профессиональный автопортрет в соединении с автопортретом-образом, у Е.А. Киселевой — профессиональный автопортрет и автопортрет-эмоция, у Е.К. Лукш-Маковской — семейный автопортрет, автопортрет-эмоция, автопортрет-образ.

Список источников

1. *Зинченко Н.Е.* Женское образование в России : исторический очерк. Санкт-Петербург : Комм[ерч]. скор[опеч]., ценз., 1901. [2], 46 с.
2. *Лихачева Е.О.* Материалы для истории женского образования в России (1086–1856). Санкт-Петербург : Тип. М.М. Стасюлевича, 1899. 887 с.
3. *Покровская М.И.* О высшем женском образовании в России. Санкт-Петербург : Тип. П.П. Сойкина, 1906. 16 с.
4. Академия художеств. Временный устав Императорской академии художеств, высочайше утвержденный в 15 день октября 1893 года. Санкт-Петербург, 1893. 26 с.
5. О приеме учеников в Высшее художественное училище при Императорской академии художеств, на основании устава высочайше утвержденного 15-го октября 1893 г. [Санкт-Петербург] : Типолиитография К. Биркенфельда, 1907. 6 с.
6. Академия художеств Министерства императорского двора. По вопросу об учреждении для занимающихся в академии лиц женского пола особых классов // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 10. Д. 64. 1876 г.
7. Музы Монпарнаса = Les muses de Montparnasse : каталог выставки «Музы Монпарнаса», 13 июля — 3 октября 2021 года, Галерея искусства стран Европы и Америки ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва / Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина ; авторы текстов С. Бюиссон, Н. Кортунова, И. Лебель. Москва : ABCdesign, 2021. 239 с.
8. *Зингер Л.С.* Автопортрет в системе жанров. Очерки теории и истории портрета. Москва : Изобразительное искусство, 1986. 323 с.
9. *Ляшко А.В.* Автопортрет как феномен самосознания культуры : дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург, 2001. 217 с.
10. *Крузе С.В.* Автопортрет как форма самопознания личности художника : дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2004. 170 с.
11. *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки. Т. 1–2. Москва : Центрполиграф, 2003. 594 с.
12. Академия художеств Министерства императорского двора. Делла-Вос, Ольга Людвиговна (по мужу Кардовская) // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 12. Лит. «И». Д. 29. 1894 г.
13. Личное дело Делла-Вос-Кардовской О.Л., 1877 г. р., художника // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253.
14. Академия художеств Министерства императорского двора. Киселева, Елена Андреевна // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 12. Лит. «И». Д. 41. 1898 г.
15. *Савенкова И.И.* Елена Андреевна Киселева. Творчество в контексте художественных исканий эпохи (изобразительное искусство конца XIX — начала XX в.). Воронеж : Кварта, 2023. 215 с.
16. Академия художеств Министерства императорского двора. Маковская, Елена Константиновна // РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Лит. «И». Д. 20. 1896 г.
17. *Derenda M.* Kunst als Beruf: Käthe Kollwitz (1867–1945) und Elena Luksch-Makowskaja (1878–1967). Frankfurt ; New York : Campus, cop., 2018. 562 S.
18. *Савенкова И.И.* Работа в Париже и Париж в работах художницы Е.А. Киселевой // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 2. С. 79–94.
19. *Добужинский М.В.* Воспоминания. Москва : Наука, 1987. 477 с.
20. *Rollig S., Klee A., Chadzis A., Fellner S., Rosenfeld A.* Exhibition catalogue Elena Luksch-Makowsky. Silver Age und Secession. Vienna : Gugler GmbH, Melk, 2020. 144 p.
21. *Радлов Н.Э.* Вступительная статья к каталогу «Выставка картин московских и ленинградских художников, организованная к 25-летию художественной и педагогической деятельности Д.Н. Кардовского». Москва, 1929. С. 2.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Self-Portrait as Self-Presentation in the Works of Female Painters of the Turn of the 19th–20th Centuries

Inna I. Savenkova

A.I. Herzen Russian State Pedagogical University,
48 Moika River Emb.,
Saint-Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0009-0008-5599-3683;
savenkovam@yandex.ru

Abstract. *The article examines the creativity of women artists, which experienced an upsurge at the turn of the 19th and 20th centuries, associated with the removal of restrictions on their education at the Imperial Academy of Arts and the increasing need for self-realization in art. General tendencies are revealed, which do not concern the subject-technical side of the paintings, but allow us to draw generalizing conclusions about the artists' thinking: self-determination and correlation of themselves with the creative environment, drawing attention to themselves as individuals. An attempt is made to understand the ways in which women were included in the full-fledged learning process as a group with its own socio-cultural characteristics.*

The aim of the paper is to analyze the creative approach to self-portraiture of the female artists E.A. Kiseleva, E.K. Luksh-Makovskaya, O.L. Della-Vos-Kardovskaya, who started their professional path under one teacher – I.E. Repin. The relevance of the article lies in the attempt to raise the problem of studying women's creativity in the creation of self-portraits, identifying its artistic specificity, defining the cultural and aesthetic basis.

The article focuses on the prerequisites for the formation of the creative method of female artists, based on the combination of individual and imitative. On the basis of consideration of the gallery of works the author develops a typology of female self-portrait: professional self-portrait, self-portrait-emotion, family self-portrait, self-portrait-image. It is traced how in the work of women-artists various artistic influences in Russia and Western Europe of the turn of the 19th–20th centuries, interpreted by them in their own way.

Key words: E.A. Kiseleva, E.K. Luksh-Makovskaya, O.L. Della-Vos-Kardovskaya, female self-portrait, creativity of women artists, pupils of I.E. Repin, individual and imitative, fine art.

Citation: Savenkova I.I. Self-Portrait as Self-Presentation in the Works of Female Painters of the Turn of the 19th–20th Centuries, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 396–407. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-396-407.

References

1. Zinchenko N.E. *Zhenskoe obrazovanie v Rossii: istoricheskii ocherk* [Female Education in Russia: a historical essay]. St. Petersburg, Komm. Skor. Publ., 1901, 46 p.
2. Likhacheva E.O. *Materialy dlya istorii zhenskogo obrazovaniya v Rossii (1086–1856)* [Materials for the History of Female Education in Russia (1086–1856)]. St. Petersburg, Tip. M.M. Stasyulevicha Publ., 1899, 887 p.
3. Pokrovskaya M.I. *O vysshem zhenskom obrazovanii v Rossii* [About Higher Female Education in Russia]. St. Petersburg, Tip. P.P. Soikina Publ., 1906, 16 p.
4. *Akademiya khudozhestv. Vremennyi ustav Imperatorskoi Akademii khudozhestv, vysochaishe utverzhdennyi v 15 den' oktyabrya 1893 goda* [Academy of Arts. Temporary Statute of the Imperial Academy of Arts, Approved by the Imperial Decree of October 15, 1893]. St. Petersburg, 1893, 26 p.
5. *O prieme uchenikov v Vysshee khudozhestvennoe uchilishche pri Imperatorskoi Akademii khudozhestv, na osnovanii ustava Vysochaishe utverzhdennago 15-go oktyabrya 1893 g.* [On Admission of Students to the Higher Art School of the Imperial Academy of Arts, on the Statute Approved by the Imperial Decree of October 15, 1893]. St. Petersburg, Tipo-Litografiya K. Birkenfel'da Publ., 1907, 6 p.
6. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. On Establishment of Classes for Female Students of the Academy, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 10, fol. 64, 1876 (in Russ.).
7. Buisson S., Kortunova N., Lebel I. (eds.) *Muzy Monparnasa: katalog vystavki "Muzy Monparnasa", 13 iyulya – 3 oktyabrya 2021 goda, Galereya iskusstva stran Evropy i Ameriki GMII im. A.S. Pushkina, Moskva* [Les Muses de Montparnasse: the exhibition catalogue, July 13 – October 3, 2021, Gallery of 19th and 20th Century European and American Art of the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow]. Moscow, ABCdesign Publ., 2021, 239 p.
8. Zinger L.S. *Avtoportret v sisteme zhanrov. Ocherki teorii i istorii portreta* [Self-Portrait in the System of Genres. Essays on the Theory and History of Portrait]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1986, 323 p.
9. Lyashko A.V. *Avtoportret kak fenomen samosoznaniya kul'tury* [Self-Portrait as a Phenomenon of Self-Consciousness of Culture], Cand. cult. sci. diss. St. Petersburg, 2001, 217 p.
10. Kruse S.V. *Avtoportret kak forma samopoznaniya lichnosti khudozhnika* [Self-Portrait as a Form of Self-Recognition of the Artist's Personality], Cand. philos. sci. diss. Rostov-on-Don, 2004, 170 p.
11. Ostroumova-Lebedeva A.P. *Avtobiograficheskie zapiski. T. 1–2* [Autobiographical Notes. Vol. 1–2]. Moscow, ZAO Tsentrpoligraf Publ., 2003, 594 p.
12. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. Della-Vos-Kardovskaya, Olga Ludvigovna, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 12, lit. "I", fol. 29, 1894 (in Russ.).

13. Personal File Della-Vos-Kardovskaya O.L., 1877, artist, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2907, aids 2, item 253 (in Russ.).
14. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. Kiseleva, Elena Andreevna, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 12, lit. "I", fol. 41, 1898 (in Russ.).
15. Savenkova I.I. *Elena Andreevna Kiseleva. Tvorchestvo v kontekste khudozhestvennykh iskanii ehpokhi (izobrazitel'noe iskusstvo kontsa XIX – nachala XX v.)* [Elena Andreevna Kiseleva. Creativity in the Context of Artistic Quest of the Epoch (Fine Arts of the Late 19th – Early 20th Century)]. Voronezh, Kvarta Publ., 2023, 215 p.
16. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. Makovskaya, Elena Konstantinovna, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789. Op. 12. Lit. "I". D. 20. 1896 g. (in Russ.).
17. Derenda M. *Kunst als Beruf: Käthe Kollwitz (1867–1945) und Elena Luksch-Makowskaja (1878–1967)*. Frankfurt, New York, Campus, Cop. Publ., 2018, 562 p.
18. Savenkova I.I. Work in Paris and Paris Itself in Paintings by E.A. Kiselyeva, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music], Moscow, 2015, no. 2, pp. 79–94 (in Russ.).
19. Dobuzhinsky M.V. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 477 p.
20. Rollig S., Klee A., Chadzis A., Fellner S., Rosenfeld A. *Exhibition Catalogue Elena Luksch-Makowsky. Silver Age und Secession*. Vienna, Gugler GmbH, Melk Publ., 2020, 144 p.
21. Radlov N.E. *Vstupitel'naya stat'ya k katalogu "Vystavka kartin moskovskikh i leningradskikh khudoznikov, organizovannaya k 25-letiyu khudozhestvennoi i pedagogicheskoi deyatel'nosti D.N. Kardovskogo"* [Introduction to the Catalogue "Exhibition of Paintings by Moscow and Leningrad Artists, Arranged for the 25th Anniversary of the Artistic and Pedagogical Activity of D.N. Kardovsky"]. Moscow, 1929, p. 2.

НОВИНКА



Реставрация документа: консерватизм и инновации — 2024 : материалы Международного научно-практического семинара (8–12 апреля 2024) / Министерство культуры Российской Федерации ; Российская государственная библиотека ; составитель А.А. Кашеев. Москва : Пашков дом, 2024. 257, [1] с. : ил. Тит. л. парал. рус., англ.

Сборник содержит тексты докладов, представленных на Международном научно-практическом семинаре «Реставрация документа: консерватизм и инновации», который проходил 8–12 апреля 2024 г. в Российской государственной библиотеке. Семинар является международной площадкой по обмену опытом специалистов в области консервации документов. В статье приведены результаты научно-исследовательской, практической, методической работы реставраторов, специалистов по превентивной консервации и исследователей материальной основы документа.

Материалы семинара могут быть интересны реставраторам, исследователям, хранителям библиотечных, архивных и музейных фондов, собирателям домашних книжных коллекций, широкому кругу читателей.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,

Издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom