

## ИСТОРИЯ РОССИИ

УДК 94(470).084.3+75.05

DOI10.26456/vthistory/2021.4.057–071

### ГЕНДЕРНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В СООБЩЕСТВЕ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ (1917–1920-Е ГГ.)

Ю.С. Филина

Институт российской истории РАН, г. Москва

*Аннотация.* В статье анализируются гендерные отношения в сообществе художников в послереволюционный период, когда происходили коренные изменения во всех сферах жизни общества. На основе эго-документов и статистических материалов рассматриваются возможность получения высшего художественного образования и его связь с профессиональным занятием искусством; семейные отношения; специфика мужского и женского художественного труда; отношения с новой властью, где контролирующим звеном со стороны большевиков часто выступали женщины; восприятие изменений образа советского человека. Делается вывод, что сообщество художников более очевидно демонстрировало изменения, вызванные демографическим переходом и трансформацией патриархальной семьи в России, нежели другие слои населения, однако обеспечены они были не законодательными и идеологическими нововведениями советской власти, а накопленным ещё в до-революционный период комплексом идей и стратегий.

*Ключевые слова:* гендерная история, демография, сообщество, авангард, высшее художественное образование, Народный комиссариат просвещения.

Художники являются профессиональной группой, однако особенность их деятельности такова, что существуют они именно как сообщество – численно ограниченная группа, в которой очень сильны личные контакты, где всегда присутствуют харизматические лидеры. После революции 1917 г. в этой довольно закрытой группе происходила коренная трансформация ввиду серьёзных политических и экономических изменений в стране. В статье внимание сфокусировано на гендерных отношениях, т. к., с одной стороны, они пронизывали и влияли на все уровни жизни – от семьи до взаимодействия с государственными структурами. С другой стороны, в послереволюционное десятилетие, с точки зрения законодательства и деклараций, была осуществлена попытка преодолеть традиционный, патриархальный уклад, гендерные отношения в сообществе художников – одном из наиболее социально мобильных – отражают этот процесс. Можно выделить несколько уровней гендерных отношений в сообществе худож-

ников: получение высшего художественного образования и профессиональное занятие искусством; семейные отношения; специфика мужского и женского художественного труда; отношения с новой властью, где контролирующим звеном со стороны большевиков часто выступали женщины; восприятие изменений образа советского человека.

В ходе исследования была предпринята попытка объединить методы гендерной истории и демографии. Применительно к данной проблеме это предоставляет исследователю дополнительные источники крупных данных. В XX в., когда институт семьи претерпевал серьёзные изменения, и всё более входило в обиход искусственное регулирование рождаемости, демографический переход изменял традиционные показатели рождаемости и смертности – социальные факторы стали играть всё более важную роль. Методы исторической демографии, такие как анализ статистических данных, позволяют вывести доказательную базу на более объективный, обезличенный уровень и подняться на новую ступень обобщения, даже в рамках такого ограниченного объекта, как сообщество художников в 1917–1927 гг. Источниковой базой данного исследования являются статистические данные (материалы переписей населения и мониторинга высших учебных заведений) и эго-документы (как опубликованные, так и впервые вводимые в научный оборот). Особенность эго-документов художниц и художников (как синхронных, так и воспоминаний) заключается в том, что большинство из них фокусируют внимание на профессиональной деятельности, в первую очередь её творческой составляющей, в которую уже вплетены личные отношения и т. п.

Гендерная история является одним из востребованных направлений в исторической науке. На данный момент в России имеется группа исследователей, внедривших в научную практику методологию гендерной истории: Н.Л. Пушкарева, О.А. Хасбулатова, А.В. Белова и др.<sup>1</sup> Внимание многих молодых ученых также обращено к этой тематике. Применительно к сообществу художников следует особо выделить работу О. Авраменко, применяющую методологию гендерной истории в исследовании сообщества художников более позднего периода<sup>2</sup>.

Впервые к проблеме гендерных отношений в художественном сообществе серьёзно обратились в ходе подготовки масштабного проекта «Амазонки авангарда». Данный проект, начатый музеем Гуггенхайма в

---

<sup>1</sup> См.: Пушкарева Н.Л. Частная жизнь русской женщины: невеста, жена, любовница (X – нач. XIX в.). М., 1997; Хасбулатова О.А. Опыт и традиции женского движения в России (1860–1917). Иваново, 1994.; Белова А.В. «Четыре возраста женщины»: повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII – середины XIX в. СПб, 2010.

Pushkareva N.L., *Chastnaya zhizn' russkoj zhenshchiny: nevesta, zheni, lyubovnica (X - nach. XIX v.)*. М., 1997; Hasbulatova O.A., *Opyt i tradicii zhenskogo dvizheniya v Rossii (1860–1917)*, Ivanovo, 1994; Belova A.V., *«Chetyre vozrasta zhenshchiny»: povsednevnyaya zhizn' russkoj provincial'noj dvoryanki XVIII – serediny XIX v.*, SPb, 2010.

<sup>2</sup> Авраменко О. Гендер в советском неофициальном искусстве. М., 2021.

Avramenko O., *Gender v sovetskom neoficial'nom iskusstve*, М., 2021.

Нью-Йорке, включал международные исследовательскую и выставочную программы. В 2001 г. в России вышел каталог «Амазонки авангарда», содержащий, помимо репродукций изобразительных произведений, ряд научных статей отечественных и зарубежных авторов. Выставки и статьи были сосредоточены вокруг шести наиболее ярких «амазонок»: Н.Н. Гончаровой, А.А. Экстер, Л.С. Поповой, О.В. Розановой, Н.А. Удальцовой, В.Ф. Степановой. Статьи каталога рассматривали как «живописные»<sup>3</sup>, так и некоторые социальные аспекты проблемы<sup>4</sup>. Данные научные статьи не могли комплексно разрешить проблематику гендера и сообщества художников, но они положили начало исследованиям в данной области.

Своеобразным ответом на проект «Амазонки авангарда» стал сборник 2004 г. под тем же заголовком<sup>5</sup>. Его предисловие содержит ряд одиозных утверждений, например: «феминистический шовинизм стал захватывать и то, что ему совсем не принадлежало»<sup>6</sup>; «они не искали никакой независимости, не настаивали на своей исключительности... никогда не хотели лавров первенства, и никто из них не примерял к себе роль Кассандры»<sup>7</sup>; «они стремились и умели поклоняться мужчинам»<sup>8</sup>; «они и предположить не могли, что о них вспомнят, что их ждут триумфы»<sup>9</sup>. Статьи же, содержащиеся в данном сборнике, не просто не подтверждают, а, наоборот, опровергают сказанное в предисловии. Процесс признания равноправия мужчин и женщин в России не начался с изобразительного авангарда, однако именно авангард стал исторически «удобной» платформой для прояв-

---

<sup>3</sup> См.: *Деготь Е.* Творческие пары и парадигмы творчества в русском авангарде // *Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова: (каталог выставки).* Нью-Йорк, 2001. С. 109–130.; *Коваленко Г.* Александра Экстер // Там же. С. 131–154. и др.

*Degot' E.,* *Tvorcheskie pary i paradigmy tvorchestva v russkom avangarde, Amazonki avangarda: Aleksandra Ekster, Natal'ya Goncharova, Lyubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udalcova: (katalog vystavki),* N'yu-Jork, 2001, S. 109–130.; *Kovalenko G. Aleksandra Ekster,* Ibid. S. 131–154., etc.

<sup>4</sup> См.: *Энгельштейн Л.* Новые женщины России // Там же. С. 59–74.; *Матич О.* Гендерные проблемы в царстве амазонок: образы женщин в русской культуре рубежа веков // Там же. С. 75–94. и др.

*Engel'stejn L.,* *Novye zhenshchiny Rossii,* Ibid. S. 59–74.; *Matich O., Gendernye problemy v carstve amazonok: obrazy zhenshchin v russkoj kul'ture rubezha vekov,* Ibid. S. 75–94., etc.

<sup>5</sup> *Амазонки авангарда / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2004.*

*Amazonki avangarda,* Red. G.F. Kovalenko, M., 2004.

<sup>6</sup> Там же. С. 3.

Ibid, S. 3.

<sup>7</sup> Там же. С. 4.

Ibid, S. 4.

<sup>8</sup> Там же.

Ibid.

<sup>9</sup> Там же. С. 5.

Ibid, S. 5.

ления полученных свобод, а послереволюционное десятилетие стало апогеем данного движения для художественного сообщества.

Гендерные проблемы соотношения итальянского и российского футуризма были рассмотрены в статье Т. Горячевой<sup>10</sup>, где автор пришла к выводу, что футуризм российский воспринимал женщину и мужчину как равных. Футуризм Ф.Т. Маринетти рассматривал женщину как носителя исключительно традиционного сознания, в его понимании прогресс отождествляется с маскулинностью, развитием машин, а женщина и земля только тащат общество в прошлое. В то же время в России, во многом благодаря трудам А.И. Герцена и Н.Г. Чернышевского, идея мужского и женского равноправия отождествлялась с прогрессом. Во время приезда в Россию в 1914 г. Маринетти не был гостеприимно встречен художественной общественностью, российские футуристы считали, что они давно обогнали своих итальянских коллег и всячески пытались это доказать, в том числе на примере гендерного вопроса. Н.Н. Гончарова в письме к Маринетти, помимо прочего, обращала внимание гостя на то, что презирать и недооценивать женщин не стоит, и что в русском языке слово «человек» распространяется на оба пола<sup>11</sup>. Соответственно российским сообществом художников новейшие течения, даже первоначально заимствованные и изначально содержавшие в себе определённую дискриминацию по половому признаку, адаптировались и включали женщину в процесс творения на равных.

Ввиду длительности и постепенности завоеваний в процессе встраивания женщин-художниц в профессиональное пространство эти изменения к Революции 1917 г. и далее воспринимались сообществом не как крушение идеалов, а как один из этапов общественного прогресса. Следует отметить, что это касалось именно изобразительного искусства: согласно справочнику Академии художеств к 1914 г., из 3 485 художников было 138 женщин, многие из которых получили лишь право преподавания в начальных и средних учебных заведениях, женщин-скульпторов было 9 из 447 человек, и ни одной женщины-архитектора. Существовали сложности с получением статуса, несмотря на наличие документов, подтверждавших профессиональную квалификацию. Так, А.В. Уханова, окончив Академию художеств в Санкт-Петербурге, не смогла получить звания художника (что было довольно распространённой ситуацией): «Я не получила звания художника, т. к. не имела среднего образования, но получила удостоверение

---

<sup>10</sup> Горячева Т. «Смотри, все стало мужским...» Мужское и женское начало в риторических жестах футуризма // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 213–221.

Goryacheva T. «Smotri, vse stalo muzhskim...» *Muzhskoe i zhenskoe nachalo v ritoricheskikh zhestah futurizma*, Voprosy iskusstvoznaniya, 1994, № 1, S. 213–221.

<sup>11</sup> Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова: (каталог выставки). Нью-Йорк, 2001. С. 314.

*Amazonki avangarda: Aleksandra Ekster, Natal'ya Goncharova, Lyubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udal'cova: (katalog vystavki)*, N'yu-York, 2001, S. 314.

об окончании Академии»<sup>12</sup>. Однако право на профессию к 1917 г. художниками было получено. Ни в одном источнике мы не встретим в 1917–1920-х гг. резких публичных высказываний, что женщина не может быть художником. Это обстоятельство, конечно, не отменяет внутренних процессов и сложностей при реформировании системы гендерных отношений.

В начале XX в. вопрос гендерного равноправия уже был включён в политическую повестку, но для художников данный вопрос политической окраски не имел. В то же время художественный авангард стал именно тем направлением, в котором впервые появляется значительное количество известных женщин-художниц. Это было обусловлено множеством факторов, основными из которых являются следующие: предоставленный поколением ранее допуск женщин к получению высшего художественного образования; допустимость с точки зрения общества существования женщины в профессиональной художественной сфере (второй столь же открытой для женщин была сфера благотворительности); близкое к равному восприятие внутри сообщества художников.

Одним из важных условий вхождения в сообщество было получение высшего художественного образования. Однако далеко не всегда после этого следовало профессиональное занятие искусством. Допуск женщин в высшие художественные заведения был обеспечен ещё до Революции 1917 г., мужчины и женщины обучались в них совместно и по одной программе. Следует отметить, что большинство «амазонок авангарда», в отличие от своих коллег-мужчин, были выходцами из сравнительно обеспеченных слоёв общества. Это касается, например, Л.С. Поповой, которая родилась в состоятельной семье, Н.А. Удальцовой, чей отец был офицером и т. д. «Амазонки авангарда» получали образование ещё в дореволюционный период, однако и после Революции эта тенденция во многом сохранилась. Например, известная советская художница-монументалистка Е.С. Зернова, получавшая высшее образование во ВХУТЕМАСе в 1920-е гг., – дочь профессора Петровской сельскохозяйственной академии (с 1923 г. – Сельскохозяйственная академия им. К.А. Тимирязева). Семья Зерновой – это представители столичной интеллигенции. Она вспоминала о поступлении на обучение в мастерскую И.И. Машкова в феврале 1919 г., где из приблизительно 18 студентов половину представляли дочери состоятельных родителей<sup>13</sup>, в то время как среди учащихся-мужчин были представители совершенно разных слоёв населения, достаточно много выходцев из российской

---

<sup>12</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее – ЦГАЛИ СПб). Ф. 133. Оп. 1. Д. 13. Л. 56.

Central State Archives of Literature and Art of Saint Petersburg (CGALI SPb), F. 133, Op. 1, D. 13, L. 56.

<sup>13</sup> Зернова Е.С. Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 27.

Zernova E.S., *Vospominaniya monumentalista*, M, 1985, S. 27.

глубинки и еврейский местечек, что даже привело искусствоведа И.Н. Голомштока к выводу о «провинциальности авангарда»<sup>14</sup>.

Согласно данным об учащих художественных мастерских, женщин было всего на 22,6 % меньше, чем учащихся мужчин<sup>15</sup>, данные по губерниям распределялись неравномерно. Например, на 1 января 1921 г. в Высших художественных мастерских в Витебске из 121 учащих было 86 мужчин и 35 женщин<sup>16</sup>, в Вятке (Высшие художественно-промышленные мастерские) из 163 учащих было 76 мужчин и 87 женщин<sup>17</sup>, в Москве (ВХУТЕМАС) мужчин 853, женщин – 817<sup>18</sup>, а вот в Учебно-художественный техникуме Самарской губернии мужчин было значительно меньше женщин: 54 против 151 чел.<sup>19</sup> В то же время, согласно всесоюзной городской переписи 1923 г., женщин-художниц было 13,8 % против 86,2 % мужчин-художников<sup>20</sup>. Эти данные показывают, что незначительная часть от общего числа женщин, получавших высшее образование, в итоге стала профессиональными художницами.

Интерес представляют и данные о преподавательском составе, среди которого, согласно имеющимся данным, диспропорция была больше. Например, в Высших художественно-технических мастерских в Витебске было 2 мужчины-преподавателя и 2 женщины в 1921 г., а к 1 января 1922 – уже 4 мужчины-преподавателя и 2 женщины<sup>21</sup>, в Высшие художественно-промышленных мастерских в Вятке из преподавателей 16 мужчин и 7 женщин<sup>22</sup>, в Москве – 152 и 13 соответственно. Необходимо отметить, что в статистику преподавателей включались и ассистенты руководителей мастерских, которыми часто являлись художницы.

<sup>14</sup> Голомшток И.Н. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М., 2004. С. 13–14.

Golomshtok I.N., *Iskusstvo avangarda v portretah ego predstavitelej v Evrope i Amerike*, М., 2004, S. 13–14.

<sup>15</sup> Российский государственный архив экономики (далее – РГАЭ). Ф. 1562. Оп. 17. Д. 66, Л. 358.

Russian State Archive of Economy (RGAE), F. 1562, Op. 17, D. 66, L. 358.

<sup>16</sup> Там же. Д. 66. Л. 61.

Ibid, D. 66, L. 61.

<sup>17</sup> РГАЭ). Ф. 1562. Оп. 17. Д. 66, Л. 65.

RGAE), F. 1562, Op. 17, D. 66, L. 65.

<sup>18</sup> Там же. Л. 63.

Ibid, L. 63.

<sup>19</sup> Там же. Д. 358. Л. 10.

Ibid, D. 358, L. 10.

<sup>20</sup> Итоги Всесоюзной городской переписи 1923 г. Ч. III. Вып. 1: Население городов Союза С.С.Р. по возрасту, занятиям и семейному положению. М., 1926. 447 с.

*Itoги Vsesoyuznoj gorodskoj perepisi 1923 g.*, Ч. III, Вып. 1: Naselenie gorodov Soyuza S.S.R. po vozrastu, zanyatiyam i semejnomu polozheniyu, М., 1926. – 447 s.

<sup>21</sup> РГАЭ. Ф. 1562. Оп. 17. Д. 358. Л. 46об.

RGAE, F. 1562, Op. 17, D. 358, L. 46ob.

<sup>22</sup> Там же. Д. 66. Л. 65.

Ibid, D. 66, L. 65.

Довольно типичная картина представлений о женском художественном образовании открывается в биографии В.Е. Пестель, написанной её дочерью С.Е. Пестель в середине XX в.: «Еще учась в гимназии, Вера Ефремовна начала мечтать о поступлении в школу живописи, но родители не поддерживали ее в этом стремлении, считая, что для женщины не подходит быть художником-профессионалом, что она должна получить образование, в том числе и художественное, не для определения своей будущей профессии, а для того, чтобы стать достойной подругой образованного мужа и хорошей воспитательницей своих детей... Вера Ефремовна стала мечтать о раннем замужестве как о средстве избавления от родительской опеки»<sup>23</sup>. Вера Ефремовна получала образование в 1900–1910-е гг. В приведённом фрагменте брак обозначен как возможность обретения свободы для женщины. В.Е. Пестель его реализовала: вышла замуж в неполные 19 лет, первого ребёнка родила в 21 год, при этом принимая активное участие в жизни сообщества художников.

Муж В.Е. Пестель умер довольно рано, соответственно к этим воспоминаниям, написанным дочерью, которая вряд ли могла помнить отношения и порядки в семье, следует относиться вдвойне аккуратно. Скорее перед нами некая модель, возможно идеализированная, как складывалась жизнь в семье, где женщина была профессиональной художницей. С.Е. Пестель пишет: «Своего мужа и детей она всю жизнь любила страстно, но вместе с тем семейная жизнь никогда не становилась ее главным интересом... Заботы о домашнем быте, обычно отнимающие так много сил и времени у женщины, даже в обеспеченных семьях, очень мало отягощали В.Е. Муж первый был против того, чтобы она отдавала время благоустройству дома и поддержанию светских и родственных связей, не имевших для нее духовного интереса»<sup>24</sup>. Согласно данной модели, муж В.Е. Пестель не препятствовал её погружению в художественный круг общения, не настаивал на выполнении существовавших «социальных обязанностей» жены (поддержании связей с родственниками, приемов гостей и т. д.).

И статистические данные, и личные источники подтверждают, что в 1920-е гг. процесс встраивания женщин в профессиональное поле продолжался, чему способствовало и государственное декларирование равноправия мужчин и женщин. Однако продолжала действовать и дореволюционная тенденция, когда художественное образование для женщины продолжало восприниматься как атрибут «хорошей жены».

Браки художников зачастую заключались внутри сообщества: широко известны творческие и брачные союзы, например, Н.Н. Гончаровой и М.Ф. Ларионова, В.Ф. Степановой и А.М. Родченко, Н.А. Удальцовой и А.Д. Древина. Достаточно распространенной была ситуация, когда художник, преподавая в мастерских, женился на своей ученице (особенно показа-

<sup>23</sup> Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 247. Д. 37. Л. 12.

Tretyakov Gallery, Archive, F. 247, D. 37, L. 12.

<sup>24</sup> Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 247. Д. 37. Л. 18–19.

Tretyakov Gallery, Archive, F. 247, D. 37, L. 18–19.

телен в этом отношении Р.Р. Фальк, четырежды женившийся на художницах). С одной стороны, данное явление ещё раз свидетельствует о том, что художники функционировали именно как сообщество, с другой – оно позволяет исследовать распределение ролей в семье в условиях, когда муж и жена реализуются в одной профессиональной сфере.

В дневнике у В.Ф. Степановой в повествовании всегда присутствует А.М. Родченко, при этом в его сторону направлены восхищённые слова, и он представлен как наиболее выдающийся теоретик искусства, излагающий наиболее цельную и верную концепцию относительно других художников, например, К.С. Малевича или В.Е. Татлина. В то же время Степанова отмечала и собственные творческие успехи<sup>25</sup>, которые для неё имели огромное значение, безотносительно персоне Родченко, несмотря на то, что они являлись не только супружеской парой, но и художественным тандемом. Дневник Н.А. Удальцовой отличается от дневника Степановой и стилистически, и содержательно, в нём повествование сосредоточено на событийной канве и самой Удальцовой. Каждая из этих художниц была творцом нового искусства и внесла собственный вклад в развитие живописи. Такой была и А.И. Порет, ученица П.Н. Филонова, – её записи, весьма нетипичные, содержат много информации и о личной жизни. Как написали составители, это новый род дневника – не документальный, а художественный<sup>26</sup>. Все жизненные эпизоды Порет описывает очень эмоционально, для неё было очень важно ощущение свободы. От традиционной формы семьи и брака художница отказалась, её понимание семейной жизни было близко к тому, что сегодня назвали бы серийной моногамией. Она заявляла: «Всем своим мужьям я торжественно обещала, что буду им верна за то, что они освободят меня от материнства, а если все же случится, что в кого-то влюблюсь, то я честно скажу, и никакого обмана и тайных романов не будет»<sup>27</sup>.

В дневниках и воспоминаниях художниц, представленных выше, стратегия женской самореализации сосредоточена в профессиональном поле, семья, дети, быт упоминаются, но в меньшей степени. Другая стратегия самореализации представлена в эго-документах малоизвестной сегодня художницы Ю.Г. Араповой. Вторым браком она сочеталась с художником из круга «Голубой розы» А.А. Араповым, что упрочило её занятие искусством и ввело в сообщество художников, хотя на тот момент высшее художественное образование ею ещё не было получено. Воспоминания Араповой,

<sup>25</sup> См.: Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994. 303 с.

Stepanova V.F., *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda: Pis'ma. Poeticheskie opyty. Zapiski hudozhnicy*, М., 1994. – 303 s.

<sup>26</sup> Алиса Ивановна Порет. 1902-1984. Живопись, графика. Фотоархив. Воспоминания. М., 2014. С. 9.

*Alisa Ivanovna Poret. 1902-1984. Zhivopis', grafika. Fotoarhiv. Vospomaniya*, М., 2014, S. 9.

<sup>27</sup> Там же. С. 61.

*Ibid*, S. 61.



хранящиеся в отделе рукописей Третьяковской галереи<sup>28</sup>, охватывают весь период её совместной жизни со вторым мужем. Основной фокус в них направлен как раз на семейные отношения и поддержание социальных связей с расширенной семьёй и профессиональным окружением (на фоне исторических событий, конечно). Даже работе в мастерской П.Н. Филонова она уделила мало внимания. Переписка с мужем в 1920-е гг. подтверждает «семейную» стратегию самореализации: Ю.Г. Арапова распоряжается финансовыми делами (особенно учитывая, что А.А. Арапов имел склонность к азартным играм), даёт советы касательно художественного содержания работы и режима сна/бодрствования<sup>29</sup>. Распоряжение финансовой составляющей в семьях художников довольно часто являлось обязанностью именно женщины. Так, художник И.Г. Чашник в 1925 г. в одном из писем жене Ц.Ю. Городневой сообщает, что «вчера получил деньги из Америки, и хотя и очень [соблазнительно] было тебе их отправить, но по моему обещанию, но и по настойчивой просьбе моих старых ботинок, в тот же день купил»<sup>30</sup>. Однако в немногочисленных дневниковых записях 1920-х гг. мы видим сомнения Ю.Г. Араповой, потребность в профессиональной и творческой реализации, а также потребность найти сферу, в которой она сможет преуспеть.

Как было отмечено выше, в 1920-е гг. многие молодые художники приезжали в одну из столиц из разных регионов, чтобы получить высшее художественное образование. У некоторых из них на малой родине оставались жёны с детьми, т. к. для их перевоза нужно было хотя бы обзавестись квартирой. Картины семейного быта художника того периода можно «подглядеть» в письмах Н.А. Шифрина к жене. В 1922 г. он, молодой художник, активно участвовавший в художественной жизни Киева, решает переехать в Москву. К тому моменту у него уже есть жена и ребёнок, первые «наезды» в столицу он совершает без них, ищет квартиру, постоянное место работы и пр. В один из приездов он пишет жене письмо следующего содержания: «Вы поняли, конечно, что мой отъезд из Киева был не на 10 дней, а навсегда. Я думаю, что для Вас теперь ясно, что дальше мы так жить не можем и, что делать, мы должны расстаться добрыми друзьями и вообще. Касательно ребенка, так что ж я человек порядочный, а потому могу расходы такового принять на себя, несмотря на то, что это мы совместно... глаза у Вас попухли от слез, но это Вам к лицу, а то уж очень Вы худая выдались. А тут все дородные ходят, особенно те, что в театрах танцуют и т. к. они голые все видать»<sup>31</sup>. Интрига такого, казалось бы, нехоро-

<sup>28</sup> Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 146. Д. 51; 52; 53; 54; 57.

Tretyakov Gallery, Archive, F. 146, D. 51; 52; 53; 54; 57.

<sup>29</sup> Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). Ф. 2350. Оп. 2. Д. 45.

Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), F. 2350, Op. 2, D. 45.

<sup>30</sup> Русский музей. Отдел рукописей. Ф. 270. Оп. 1. Д. 37. Л. 1.

The State Russian Museum, Archive, F. 270, Op. 1, D. 37, L. 1.

<sup>31</sup> РГАЛИ. Ф. 2422. Оп. 1. Д. 196. Л. 10.

шего письма раскрывается на обороте: становится ясно, что оно является ответом на письмо жены, в котором вероятно, содержалось беспокойство и некоторая ревность. Н.А. Шифрин просит жену: «даже в шутку не пиши таких писем»<sup>32</sup>. Характерной деталью является представление жены Шифрина о столичной жизни, где царит свобода нравов, в театрах танцуют «голые», а в голодные годы женщины «дородные».

Соответственно, несмотря на ещё дореволюционную традицию равного доступа к высшему художественному образованию, отсутствие формальных профессиональных преград в послереволюционные годы, в семейной жизни (если она приобретала форму муж–жена–ребенок) распределение обязанностей оставалось прежним: домом и детьми занималась в основном женщина, даже если она имела профессиональных амбиций не меньше, чем муж-художник. Как было отмечено выше, отдельно гендерный вопрос в сообществе художников в 1920-е гг. не ставился. Сама постановка проблемы была озвучена уже в 1930-е гг., когда идеологически на советском уровне было заявлено, что «женский вопрос» решён и в стране установлено равноправие. К тому моменту уже бывший заведующий отделом Изобразительных искусств Наркомпроса Д.П. Штеренберг отмечал сложное положение художниц в профессиональном сообществе: «Я хочу остановиться на наших женщинах-художницах. Это позорный факт в работе МОССХ... Женщину затирает семья и целый ряд обязательств другого порядка, ее затирает больше, чем мужчину, а между тем у нас есть кадры уже подготовленные, есть талантливые»<sup>33</sup>. Однако никакого широкого обсуждения данное заявление не вызвало.

Специфика мужского и женского художественного труда заключалась во многом в домашних обстоятельствах, т. к. именно дома у многих, особенно молодых художников и художниц, были мастерские. В январе 1917 г. Н.А. Удальцова рассуждала в дневнике об условиях успешной творческой работы, которая для неё определяется служением искусству. Одним из условий для наиболее успешного служения является одиночество и отречение от близких для посвящения себя искусству. Идеалом такого отречения для Удальцовой являются К.С. Малевич и В.Е. Татлин: «Но вопрос: нужно ли всегда быть художниками, это обостряет напряжение, да. Но почему мне в тишине лучше работается и думается? Малевич–Татлин работают совсем одни, и их работы чище по идее, яснее по выражению, чем наши. Нет, еще недостаточно одиноки мы, недостаточно отrekliсь от близких и себя. “Кто оставит дом свой, отца и мать мне да последует”. Иметь одну идею, одну божественную мысль, одну любовь, одно служе-

---

RGALI, F. 2422, Op. 1, D. 196, L. 10.

<sup>32</sup> РГАЛИ. Ф. 2422. Оп. 1. Д. 196. Л. 10об.

RGALI, F. 2422, Op. 1, D. 196, L. 10об.

<sup>33</sup> Там же. Ф. 2943. Оп.1. Д. 82. Л. 29–30.

Ibid, F. 2943, Op. 1, D. 82, L. 29–30.

ние»<sup>34</sup>. Поскольку на женщину традиционно ложились обязательства по уходу и воспитанию детей, подобное отречение художнице давалось сложнее. Время, которое женщина могла посвящать искусству, было куда более ограниченным.

В дневниках В.Ф. Степановой есть фрагмент, описывающий встречу художницы с А.А. Шемшуриным, выходцем из московской купеческой семьи, активно интересовавшимся новейшим искусством: «Шемшурин нашел, что краска у меня переработанная, в резкое отличие от Анти (краска тюбиковая – отличие новатора), но она заставляет быть скучными сюжеты картин. Последнее является, по его мнению, вообще свойством творчества женщин»<sup>35</sup>. В данном фрагменте А.А. Шемшурин определённые характеристики живописной работы соотносит с гендерной принадлежностью художника (женщина = скучные сюжеты). Это обстоятельство отмечается в дневнике, но без дальнейшей реакции от художницы. К сожалению, массив источников, выявленных автором данной статьи, содержит недостаточно материала, чтобы раскрыть представление о приписываемых в 1920-е гг. специфических «мужских» и «женских» качествах изобразительного искусства.

Ещё один аспект, имеющий значение при изучении гендерной истории сообщества художников, это властный ресурс женщин. С одной стороны, количество художников-мужчин во властных структурах было преобладающим. С другой стороны, многие позиции в государственном аппарате, связанные с культурой, заняли женщины, но не художницы, а большевички, жены Л.Д. Троцкого, Г.Е. Зиновьева и др. Руководители отдела Изобразительных искусств Наркомпроса и просто многие художники были вынуждены искать с ними общий язык. Художник Б.Д. Григорьев следующим образом описывал это взаимодействие: «Ах, сколько теперь жен не только “профессоров”, но и новых “критиков” “выходит в люди”... Но, если бы вы послушали, как эти дамы разговаривали, опираясь об руку мужей. С ними надо очень ладить. С одной из этих дам, на этот раз очаровательной женщиной, я, против воли моей, даже подружился»<sup>36</sup>.

Процесс встраивания жён большевиков в государственный аппарат описал в произведении «Циники» поэт-имажинист А.Б. Мариенгоф. Девушка Ольга, отнюдь не революционер, приходит к брату своего мужа, чтобы он помог ей работать во имя советской власти, и между ними происходит диалог: «Вот, и я хотел спросить... И почесал за вторым ухом: - Делать-то вы что-нибудь умеете? – Конечно, нет. – Нда... И он деловито свел

<sup>34</sup> Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистки. Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 32.

Udal'cova N.A., *Zhizn' russkoj kubistki. Dnevniki, stat'i, vospominaniya*, M., 1994, S. 32.

<sup>35</sup> Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994. С. 139.

Stepanova V.F., *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda: Pis'ma. Poeticheskie opyty. Zapiski hudozhnicy*, M., 1994, S. 139.

<sup>36</sup> Григорьев Б.Д. Линия. Литературное и художественное наследие. М., 2006. С. 50.

Grigor'ev B.D. *Liniya. Literaturnoe i hudozhestvennoe nasledie*, M., 2006, S. 50.

брови. – В таком случае вас придется устроить на ответственную должность. Сергей решительно снял телефонную трубку и, соединившись с Кремлем, стал разговаривать с Народным Комиссаром по Просвещению»<sup>37</sup>. Хотя данное произведение весьма карикатурно, но Мариенгоф, как представитель художественной постреволюционной среды, воспроизвёл те социальные и политические «стереотипы», которые были характерны для его эпохи. Процесс встраивания художников в систему государственной власти – тема весьма обширная, в данном случае, обратим внимание лишь на то, что положение женщины во власти всегда связывалось с наличием у нее супруга/брата в верхушке большевиков, даже если эта женщина имела собственное продолжительное революционное прошлое, как, например, З.И. Лилина. Более того, характеристика таких женщин со стороны сообщества художников наделяла их невежеством в вопросах искусства и организации государственных процессов.

Продвижение по службе, карьерные успехи женщины часто мыслились результатом интимных связей с людьми во власти. Художница Ю.Г. Арапова в подобном ключе рассуждала о Е.М. Бебутовой в воспоминаниях 1960-х гг.: «Кузнецов обладал на редкость практическим тонким нюхом, как зверолов, и обострить ему это обоняние помогла Елена Мих. Бебутова... в то время, когда еще Луначарский был “свободен” в своих чувствах... она скоро приобрела для Кузнецова звание заслуженного и профессуру, он все это с благодарностью и близорукостью ясновидящего принимал, и вообще, в те годы, в первые дни становления советской власти ни кому в голову не приходило порицать или осуждать такую скользкую этику, наоборот многие завидовали, а тем кому удавалось – подражали»<sup>38</sup>. Араповы во время Великой Отечественной войны снимали дачу у П.В. Кузнецова и Е.М. Бебутовой, для Араповой этот опыт оказался крайне негативным: несмотря на былую любовь к произведениям Кузнецова, она абсолютно разочаровалась в нём как в человеке и художнике.

В 1920-е гг. происходило формирование визуального образа советского человека. Образ мужчины создавался как образ коммуниста, рабочего, красноармейца. Например, в плакатном искусстве образ женщины использовался реже, чем мужчины, а те плакаты, которые изображают женщину, представляют её в основном в дореволюционном, крестьянском амплуа. Однако в данной статье хотелось бы обратить внимание не на визуальные образы, а на восприятие художников, отражённое в эго-документах. Далее представлен взгляд двух полярных (с идеологической точки зрения) художников – умеренного сторонника советской власти К.Н. Редько, представителя более молодого поколения (обучался уже в ГСХМ/ВХУТЕМАСе, в сообщество вошел после революции 1917 г.) и противницы советского строя Ю.Г. Араповой.

<sup>37</sup> Мариенгоф А.Б. Циники. Берлин, 1928. С. 32.

Mariengof A.B., *Ciniki*, Berlin, 1928, S. 32.

<sup>38</sup> Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 146. Д. 59. Л. 27–29.

Tretyakov Gallery, Archive, F. 146, D. 59, L. 27–29.

К.Н. Редько, отучившись во ВХУТЕМАСе на курсе у В.В. Кандинского, отправился путешествовать на русский Север, чтобы писать с натуры. Считая себя приверженцем нового политического строя, он с энтузиазмом описывал революционные изменения в повседневной жизни жителей Архангельска. Особенно его поразили изменения во внешнем облике женщин: «По улицам Архангельска быстро и энергично бегают теперь новый тип молодых женщин и девиц. У них стрижены волосы, лица свежие, вместо блузок-кофт, рубашки охвачены посредине стана поясом юбки. Октябрьская революция раскачивает потенцию поколений положительно в каждом, кто живет в её стране, отбрасывая как мусор – исстари идущее пьянство»<sup>39</sup>.

Ю.Г. Арапову тоже послереволюционные изменения в образе женщины интересовали больше, нежели изменения в образе мужчины. «Русской женщине» она посвятила весьма объёмное стихотворение, фрагмент которого, описывает картину, весьма схожую с записями Редько, однако совсем с другой позиции: «Неужели это девушка? / Косы русые отстрижены, / Руки белые захватаны, / Папироса во курится, / Ростом малая и слабая, / Она ублюдкой прямо выглядит»<sup>40</sup>.

Трансформация гендерных отношений в сообществе художников представляла собой несколько противоречивых тенденций. Область искусства и в дореволюционном обществе была доступной для женщины, поэтому к моменту Революции 1917 г., по сравнению с другими областями, художниц было относительно много. Получение высшего художественного образования было важной частью процесса вхождения в сообщество художников, однако статистические материалы демонстрируют значительный разрыв между женщинами, получившими высшее художественное образование и ставшими профессиональными художницами. Данный разрыв происходил отчасти из традиционного понимания значения художественного образования для женщины – не способа самореализации и заработка, а полезного навыка для семейной жизни.

В сообществе художников для женщины существовали различные варианты самореализации: с большей концентрацией на профессиональной области или на семье. При этом допускались разные стратегии семейной жизни: не всегда это был моногамный брак. Однако в эго-документах не зафиксировано использование создававшейся системы государственных яслей, детских садов или включенного отцовства. Сами художницы и их родственники в 1920-е гг. фиксируют дополнительную нагрузку, которая мешала полноценной реализации в профессии, конечно, в большей степени этой нагрузкой являлась семья и дети. Известен случай, когда художница сознательно отказывалась от рождения детей<sup>41</sup>. При этом образ успешной

<sup>39</sup> Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф.137. Д. 44. Л. 48.

Tretyakov Gallery, Archive, F. 137, D. 44, L. 48.

<sup>40</sup> Там же. Ф. 146. Д. 92. Л. 2.

Ibid, F. 146, D. 92, L. 2.

<sup>41</sup> Алиса Ивановна Порет. 1902–1984. Живопись, графика. Фотоархив. Воспоминания. М., 2014. С. 58, 61.

женщины в искусстве самими художницами мог связываться с сексуальной свободой. Соответственно, в случае создания семьи муж–жена–ребёнок, распределение обязанностей оставалось традиционным, где женщина занималась домом и детьми, а мужчина был погружён в профессию.

Ещё одним важным маркером гендерных отношений в сообществе художников является взаимодействие внутри государственных структур. Советское правительство воспроизвело систему Российской империи, при которой посты, связанные с искусством и благотворительностью, заняли женщины – жёны и сёстры видных большевиков. Их понимание политики в области искусства сильно разнилось с пониманием сообщества художников и тех, кто это сообщество представлял в государственных структурах. Выстраивание диалога усложнялось ощущением, что женщины, наделённые властью своими «покровителями», обладают всей полнотой решений, в то время как художники, вошедшие в государственные органы, зависимы от них. Это представление о женщине во власти – не художнице, наделённой властью по принципу близости к какому-то большевистскому лидеру, – транслировалось в эго-документах преимущественно мужчинами.

Как и все области общественных отношений в 1920-е гг., гендерные отношения в сообществе художников представлены постоянной борьбой между традиционными и новыми представлениями о ролях в семье и обществе. Сообщество художников более очевидно демонстрировало изменения, вызванные демографическим переходом и трансформацией патриархальной семьи в России, нежели другие слои населения, однако обеспечены они были не законодательными и идеологическими нововведениями советской власти, а накопленным ещё в дореволюционный период комплексом идей и стратегий.

#### **Список литературы:**

1. *Голомиток И.Н.* Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 295 с.
2. *Горячева Т.* «Смотри, все стало мужским...» Мужское и женское начало в риторических жестах футуризма // Вопросы искусствознания. 1994. №1. С. 213-221.

#### *Об авторе:*

ФИЛИНА Юлия Сергеевна – младший научный сотрудник, Институт российской истории РАН, (117292, Москва, ул. Дм. Ульянова, 19), e-mail: juliaphilinaiai@icloud.com

## GENDER RELATIONS IN THE COMMUNITY OF SOVIET ARTISTS (1917–1920s)

**Ju.S. Philina**

The Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences,  
*Moscow*

The article analyzes gender relations in the community of artists in the post-revolutionary period, when fundamental transformations took place in all spheres of society. On the basis of egodocuments and statistical materials the following are examined: the possibility to get higher art education and its connection with the professional activity in art; family relationships; peculiarity of male and female artistic labour; relations with the new government; the perception of changes in the image of the Soviet person. The conclusion was drawn that the community of artists demonstrated the changes caused by the demographic transition and transformation of the patriarchal family in Russia more vividly and clearly than any other strata of the population. However, these changes were brought on not by legislative and ideological innovations of the Soviet regime, but by a set of ideas and strategies accumulated in the pre-revolutionary period.

**Keywords:** *gender history, demography, community, avant-garde, higher art education, People's Commissariat for Education (Narkompros).*

*About the author:*

PHILINA Julia S. – Junior Researcher in the Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences (117292, Moscow, Dm. Ulyanova st., 19), e-mail: juliaphilinaiai@icloud.com

### **References:**

- Golomshtok I.N. *Iskusstvo avangarda v portretah ego predstavitelej v Evrope i Amerike*. M.: Progress-Tradiciya, 2004. – 295 s.
- Goryacheva T. «*Smotri, vse stalo muzhskim...*» *Muzhskoe i zhenskoe nachalo v ritoricheskikh zhestah futurizma // Voprosy iskusstvovedeniya*. 1994. № 1. S. 213-221.

*Статья поступила в редакцию 14.11.2021 г.*