

Социальное положение советских художниц
в 1930-х – начале 1950-х гг.

Наталья М. Емельянова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, emelyanova.natalya31@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена исследованию взглядов советских художниц официального и неофициального искусства на культурную, социальную и политическую ситуацию в СССР в 1930-х – начале 1950-х гг. Изучение данной социальной группы позволяет сформировать более полное представление о советском социуме в указанный период. Автор приходит к выводу о том, что художницы соцреализма перенимали основные положения официального культурного и политического дискурса, не будучи при этом безупречным воплощением образа советского гражданина, предлагаемого «сверху». Художницы неофициального искусства испытывали ряд ограничений, однако они оставались верны своим творческим принципам и стремились адаптироваться к советским реалиям, что, впрочем, удавалось не всегда. Некоторые из них продолжали верить в социалистические идеи, но придерживались мнения о примитивности современного агитационного искусства. Художниц обоих направлений объединяли взгляды на тендерные отношения: они придерживались традиционного распределения гендерных ролей, что соответствовало патриархальным установкам 1930-х гг. Однако на их представления о правах и обязанностях оказали влияние идеи о раскрепощении женщины, распространенные в 1920-е гг. Художницы как официального, так и неофициального направления в искусстве признавали определяющее значение творчества в их жизни.

Ключевые слова: советское искусство, официальное искусство, неофициальное искусство, соцреализм, художницы, советское общество

Для цитирования: Емельянова Н.М. Социальное положение советских художниц в 1930-х – начале 1950-х гг. // Молодой историк. 2025. № 2. С. 62-85.

Social status of Soviet female artists in the 1930s – early 1950s

Natalya M. Emelyanova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, emelyanova.natalya31@yandex.ru*

Abstract. The article examines official and unofficial female artists' views on cultural, social and political situation in USSR in 1930s – the beginning of 1950s. The study of this social group forms a more complete picture of Soviet society of the period in question. The author comes to the conclusion that socialist realist women artists adopted the main provisions of the official cultural and political discourse, though they were not an impeccable embodiment of the image of the Soviet citizen proposed «from above». Unofficial women artists experienced a number of restrictions, but they remained loyal to their creative principles and strove to adapt to Soviet realities, which was not always possible. Some of them kept believing in socialist ideas, but were of the opinion that modern propaganda art was primitive. The artists of both movements had similar views on gender relations: they adhered to the traditional distribution of gender roles according to the patriarchal principals of the 1930s. However, their opinions on rights and responsibilities were influenced by the ideas of women emancipation, widespread in the 1920s. Artists of both official and unofficial art movements acknowledged the key role of creativity in their lives.

Keywords: Soviet art, official art, unofficial art, socialist realism, female artists, Soviet society

For citation: Emelyanova, N.M. (2025), "Social status of Soviet female artists in the 1930s – early 1950s", *Young Historian*, no. 2, pp. 62-85.

В настоящее время в исторической науке активно развивается такое направление как гендерная история. В фокусе исследования зачастую оказывается социальное положение женщины в различных сферах деятельности, в том числе в сфере культуры и искусства. Настоящая работа посвящена изучению взглядов советских художниц официального и неофициального искусства на культурную, социальную и политическую ситуацию в СССР в 1930-х – начала 1950-х гг. Выбор данной социальной группы обуславливается важностью деятелей искусства для советского общества, так как именно они во многом создавали «социалистическую витрину» [Скиперских 2018, с. 194], необходимую государству. Кроме того, искусству социалистического реализма отводилась важная роль. По мнению исследователей, он был призван воссоединить «расколовшееся в ходе классовой революционной борьбы целостное русское культурное пространство» [Гончарова, Орлов 2023, с. 380]. Акцент на гендерной проблематике обуславливается трансформацией представлений о социальных ролях женщины в сталинскую эпоху. Обращение же к источникам личного происхождения позволяет рассмотреть «рождение советской женщины как модернистского субъекта, способного назвать и описать себя собственными словами» [Плунтян 2022, с. 246]. Таким образом, выбранный для исследования ракурс позволит сформировать более полное представление о советском социуме в указанный период.

Целесообразным представляется начать рассмотрение проблемы с анализа взглядов художниц официального искусства на культурную, социальную и политическую ситуацию в СССР.

Существует распространенное мнение о том, что искусство социалистического реализма являлось направлением, навязанным исключительно «сверху». Тем не менее в источниках личного происхождения можно проследить, что художницы, работавшие в рамках данного течения, проявляли личную заинтересованность и восхищение по отношению к своему ремеслу.

Наиболее ярко данную тенденцию можно определить по воспоминаниям С.И. Дымшиц-Толстой – художницы, получившей широкую известность в качестве авангардистки первой четверти XX в., однако впоследствии писавшей соцреалистические произведения. Она восторженно рассказывает о работе над портретами женщин, отличившихся в годы первых пятилеток (ударницы, председателя сельсовета и др.). Художница дает им положительные характеристики: «энергичная, умная, улыбчивая»¹, «дельная женщина – энтузиастка»². Особенное уважение прослеживается в том, как Софья Исаковна описывает процесс создания портрета. Ее героини, все время занятые работой, позировали в обеденный перерыв, засыпая от усталости, и художница занимала их веселыми рассказами, чтобы запечатлеть их такими, какими видела на работе – «смеющимися и глубоко верящими в цели нашего строительства»³. Художница в целом определяет свою приверженность искусству социалистического реализма следующим образом: «Путь для приобщения к новой эпохе, эпохе коммунизма был избран мною правильно»⁴. Таким образом, заметно искреннее восхищение художницы по отношению к моделям и их труду.

По мнению исследователей, у художников соцреализма был повод гордиться своим творчеством, так как это направление считалось «активным, прогрессивным искусством, направленным на построение нового мира в интересах угнетенных классов» [Воскресенская 2018, с. 176], противостоявшим пассивному искусству, не ставившему таких грандиозных задач.

Художницы не ощущали каких-либо ограничений в творчестве и не отмечали давления со стороны. Так, А.П. Остроумова-Лебедева была убеждена, что «художник может дерзать на все, в любом материале, в любой технике, но с условием быть искренним, правдивым в своем восприятии натуры»⁵.

¹ РГАЛИ. Ф. 2873. Оп. 1. Ед. хр. 448. Л. 66.

² Там же. Л. 68.

³ Там же. Л. 67.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2873. Оп. 1. Ед. хр. 448. Л. 71.

⁵ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. М., 2003. Т. 3. С. 210.

Следовательно, ее взгляд на искусство не был кем-либо навязан, но был проявлением неподдельного интереса к окружающему миру.

Схожим образом вдохновлялась и фронтовая художница С.С. Уранова. Софья Сергеевна с искренним восхищением смотрела на советское вооружение: «Меня поразила какая-то новая красота наших могучих боевых гаубиц...»⁶. Фронтовые реалии открывали для нее совершенные композиции, которые она не смогла бы искусственно создать, находясь в мастерской, и она чрезвычайно ценила данную ей возможность: «Самое сильное воображение окажется несостоятельным рядом с этой природой, красотой и богатством жизни»⁷. О значимости искусства для художницы свидетельствует и ее непреодолимая тяга к творчеству даже в тяжелейших условиях войны, где она рисковала жизнью и здоровьем.

Пожалуй, рассматривая период 1930-х – 1940-х гг., необходимо более подробно остановиться на восприятии художницами Великой Отечественной войны.

Художницы соцреализма, описывая события 1941–1945 гг. в дневниках и воспоминаниях, во многом вторили официальной риторике. Их отношение к войне совпадало с предложенным «сверху» дискурсом, который становился их собственным мнением. Так, например, О.К. Матюшина с гордостью повествует о том, как успешно, несмотря на трудности, развивался СССР в предвоенное время: «Родина! Наша Социалистическая родина! 25 лет упорной созидательной работы. Голод, холод, а кругом раскрытые пасти капиталистических шакалов»⁸. Отношение же художницы к начавшимся событиям ярко отражает военизированное мышление, характерное для советских граждан в рассматриваемый период: «Я – мирный человек, но готова зубами перегрызть глотку Гитлера»⁹. И еще более показателен ее последующий комментарий: «И так

⁶ Уранова С.С. Четыре года в шинели: фронтовой дневник художницы 1942–1945. М., 1967. С. 37.

⁷ Там же. С. 81.

⁸ Ольга Матюшина. Дневник.

URL: <https://corpus.prozhito.org/person/2459> (дата обращения: 16.06.2025).

⁹ Там же.

мыслят, чувствуют все»¹⁰. Таким образом, художницы соцреализма в полной мере разделяли официальную риторику и считали ее общепринятой.

Еще одним примером веры в социалистические идеи и глубокой убежденности в скором торжестве коммунизма не только в Стране Советов, но и во всем мире, является позиция А.П. Остроумовой-Лебедевой. Застоя европейских народов она противопоставляла настоящее и будущее СССР: «У нас вихри, обновляющие жизнь человечества. У нас надежды на прекрасное будущее, не только для русских, но и для всех людей на земле!»¹¹.

Внимание также привлекает и милитаризация дискурса творческих деятелей соцреализма, что заметно на примере воспоминаний В.А. Раевской-Рутковской и А.М. Земцовой. Так, В.А. Раевская-Рутковская описывает занятие должности председателя Ленинградского Союза советских художников (далее – ЛССХ) В.А. Серовым как его становление «командиром отряда ленинградских художников»¹². Таким образом, художественной деятельности придается оттенок деятельности военной.

Еще более ярко данная тенденция проявляется у А.М. Земцовой. Ей близка точка зрения В.А. Серова, речь которого она пересказывает: «Оружием искусства нужно разить врага насмерть! Это помощь художников городу, фронту, стране»¹³. Художница ценит агитационное значение произведений, которые «разжигали чувство священной ненависти к врагу»¹⁴. Она отмечает, что устройство передвижных выставок сравнимо с наступлением войск, в чем она видела первостепенную задачу искусства: «Вместе с “катюшами” наше искусство гнало врага с советской земли!»¹⁵.

Целью же художников ставилось запечатлеть «мужественный облик родного города, героически

¹⁰ Там же.

¹¹ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. С. 216.

¹² Раевская-Рутковская В. В осажденном городе. Художники города-фронта. Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л., 1973. С. 47.

¹³ Земцова А. Выставки. Художники города-фронта. Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л., 1973. С. 80.

¹⁴ Там же. С. 85.

¹⁵ Там же. С. 84.

сопротивляющегося фашизму»¹⁶. На первый план, таким образом, выходили не столько боль и ужас войны (как это будет у некоторых художниц неофициального искусства), но мужество и героизм, активно звучавшие в официальной пропаганде.

Героический образ народа, защищавшего Ленинград, представляет в дневнике и А.П. Остроумова-Лебедева. Художница характеризует народ «мужественным, стойким, жизнеспособным»¹⁷, чьи «бесстрашие, отвага, способность к сопротивлению – поразительные»¹⁸. Схожим образом в жителях Ленинграда видела в первую очередь героизм и С.К. Вишневецкая: «...в немыслимо трудных условиях, под непрерывным обстрелом изнуренные голодом и холодом люди отдают все свои силы обороне города»¹⁹. Софья Касьяновна остро чувствовала свое предназначение военной художницы и, например, когда во время атаки ее отвели в убежище, она не захотела «отсиживаться» в безопасности: «Для чего же я приехала? Видеть и рисовать войну или сидеть в этом бетонном ящике?»²⁰. Так, героизация войны и глубокое вовлечение в нее являются еще одной особенностью положения художниц социалистического реализма того времени.

В воспоминаниях В.А. Раевской-Рутковской отчасти зафиксирован и националистический дискурс, актуализированный к началу войны: «На улице слышу увертюру к “Руслану”, близкую, родную. Внезапное сознание: “Я – русская, Россия в страшной беде!” – и я не могу удержать слез»²¹.

Тем не менее В.А. Раевская-Рутковская не смотрит на войну лишь с позиции героизма, но и испытывает страх, сталкиваясь с ее проявлениями. Так, на занятиях по противовоздушной обороне, когда речь заходит о ядовитых газах, ей становится «тошно и страшно», и «невеселые мысли лезут в голову»²². А одно из ее первых дежурств в ЛССХ заканчивается так: «Мне становится не по

¹⁶ Земцова А. Выставки. С. 76.

¹⁷ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. С. 263.

¹⁸ Там же. С. 272

¹⁹ Вишневецкая С.К. Из дневника. Художники города-фронта. Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л., 1973. С. 363.

²⁰ Там же. С. 366.

²¹ Раевская-Рутковская В. В осажденном городе. С. 47.

²² Там же. С. 47.

себе, <...> удираю на лестницу, где и сижу всю ночь»²³. Так, образ войны в воспоминаниях художницы отличается от образа войны, предложенного официальной пропагандой, где акцент сделан на мужестве, бесстрашии и полной готовности к боевым действиям.

Стоит отметить, что отличительной особенностью творчества В.А. Раевской-Рутковской является обращение к детской тематике (художницы чаще проявляли интерес к подобным сюжетам, чем художники): она пишет работы «Маленькие снайперы», «Эвакуация детей», «Маленькие партизаны». Однако по заказу В.А. Раевская-Рутковская также трудилась над образами радисток, комсомольцев, партизан, что тоже представляло для нее интерес: «Это [отряд партизан в городе] необычайно красочное зрелище; бородатые лица, костюмы – неповторимы!»²⁴.

Помимо прочего, по источникам личного происхождения можно проследить такие характерные черты ментальности советского человека в целом и художниц соцреализма в частности, как дисциплинированность и исполнительность. Так, С.К. Вишневская волновалась перед первым выступлением с докладом, но все же осмелилась его прочесть, считая так: «Задание дано – надо его выполнять»²⁵. Причем художница не только сама следовала подобным принципам, но и транслировала их по отношению к другим. Например, когда с оформлением спектакля ей помогали не рабочие сцены, но хористы и танцоры, она, хотя и отнеслась к ним с пониманием, все же считала необходимым при работе с ними «сурово требовать, требовать и требовать»²⁶.

В целом, художницам соцреализма были близки ценности и представления, характерные для советского человека – например, почетность того или иного рода занятий, положительная оценка принадлежности к партийной организации. Так, М.А. Аллендорф, оценивая на балу конца 1930-х гг. одного из студентов, отмечал: «Этот человек показался мне очень симпатичным, тем более что он

²³ Там же. С. 47.

²⁴ Раевская-Рутковская В. В осажденном городе. С. 58.

²⁵ Вишневская С.К. Из дневника. С. 364.

²⁶ Там же. С. 371.

оказался инженером и работал “по постройке мостов”²⁷. Таким образом, в глазах художницы профессия инженера была престижной и вызывающей уважение. Про другого она говорит следующее: «Узнала, что Макаров поёт, хорошо учится, что он секретарь профкома, но не комсомолец»²⁸. Последнее обстоятельство художница считает довольно важным, учитывая, что она обращает на него внимание при знакомстве.

Любопытен также диалог М.А. Аллендорф со студентом, показавшимся ей неблагонадежным. Он признавался, что хотел бы уехать за границу, так как у него там живут родственники. На это художница отреагировала: «Я только открыла рот от изумления и исчезла, как тень отца Гамлета. Странный человек!..»²⁹. Учитывая, что запись относится к 1937 г., такая реакция неудивительна.

Тем не менее нельзя утверждать, что художницы социалистического реализма являлись безукоризненным образцом советского гражданина. Они могли неодобрительно отзываться о некоторых актах советской власти. Например, М.А. Аллендорф с сожалением отмечает состояние одной бывшей дворянской усадьбы, где теперь располагались частные квартиры: «Грустно видеть, в каком печальном состоянии находится он сейчас», — комментирует она запущенность дома, объединенную козами сирень и бельё на верёвках³⁰.

Кроме того, художницы также могли иметь более широкий взгляд на искусство, не клеймя авангардное прошлое, но признавая его достойной вехой в развитии живописи. С.И. Дымшиц-Толстая, например, вспоминает этот период творчества как эпоху «большой борьбы, больших исканий и дерзаний в живописи»³¹, когда вопросы искусства были «альфой и омегой» в жизни художников.

Более того, художницы соцреализма могли сталкиваться с трудностями в карьере, как это было в случае с А.П. Остроумовой-

²⁷ Марина Аллендорф. Дневник. URL:

<https://corpus.prozhito.org/notes?date=%221937-01-01%22&diaries=%5B366%5D>
(дата обращения: 16.06.2025).

²⁸ Там же.

²⁹ Марина Аллендорф. Дневник.

³⁰ Там же.

³¹ РГАЛИ. Ф. 2873. Оп. 1. Ед. хр. 448. Л. 27.

Лебедевой. В 1934 г. она согласилась преподавать в Академии художеств и справлялась с работой весьма успешно. Однако вскоре художница заметила со стороны дирекции «предвзятое, невнимательное и недоброжелательное» отношение и была вынуждена уйти³².

Нельзя не отметить и диссонанс между внешним признанием художниц и их внутренней неудовлетворенностью. Тем не менее, хоть многие из них и были востребованы, далеко не все они ощущали собственную важность и принятие со стороны. Так, Н.Я. Симонович-Ефимова, несмотря на множество обращенных к ней комплиментов, на деле чувствовала себя подавленно: «Я везде и всем чужая. <...> Я жалкое существо во всяком обществе. <...> Шелуха, носящаяся от легчайшего зефира»³³.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что художницы социалистического реализма перенимали основные положения официального культурного и политического дискурса, однако они не являлись безупречным воплощением образа советского гражданина, предлагаемого «сверху».

Далее закономерным будет перейти к анализу взглядов художниц неофициального искусства. Некоторые исследователи предлагают датировать зарождение этого направления еще первыми послевоенными годами, а не началом Оттепели [Соколов 2019, с. 91]. На наш взгляд, любопытно проследить трансформацию оценок художниц, творивших вне рамок соцреализма, в том числе в предшествующий войне период 1930-х гг.

Характерной чертой данной социальной группы было то, что художницы неофициального искусства в основном негативно отзывались о современной живописи. Их оценки могли ранжироваться от достаточно спокойных («унулая пустыня, – все приглушено, затерто»³⁴) до резко отрицательных («вульгарные, низкопробные вещи окончательно отравили им чистоту и

³² Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. С. 191.

³³ РГАЛИ. Ф. 2724. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 36.

³⁴ Софронова А.Ф. Записки независимой: дневники, письма, воспоминания. М., 2001. С. 289.

самобытность восприятия»³⁵). Причем иногда художницы осуждали не только современное искусство, но и его деятелей, подчеркивая их негативные личностные качества: «Они тупы, самоуверенны, лишены критического чувства и полны гнилостного бахвальства и подхалимства»³⁶.

Любопытна точка зрения Н.А. Удальцовой и В.Ф. Степановой. «Амазонки авангарда», сотрудничавшие с советской властью с первых лет ее установления, несмотря на репрессии, все еще верили в социалистические идеи. Они были солидарны с необходимостью агитационного искусства, но их не устраивал уровень современных художников. Н.А. Удальцова осуждает примитивность исполнения подобных работ: «Агитационное искусство не должно же скатиться ниже плаката, ниже раскрашенного кинокадра, а оно часто ниже, и гораздо ниже»³⁷. В.Ф. Степанова, не видя в современном искусстве глубины, соответствующей масштабным планам построения коммунизма, хотела вместе с А.М. Родченко показать, «что такое настоящая жизнь, настоящее искусство и настоящие строители социализма, а не те, которые делают деревяшки и мажут жуткие изображения с фото»³⁸. Работа же, которую ей приходилось выполнять по заданию, казалась ей скучной и не заслуживающей затраты творческих сил: «Вот витрину первомайскую надо делать сейчас... Я этих дел прямо не выношу... И лозунги писать, ой, какая мура, неохота прямо идти...»³⁹.

Вполне ожидаемо, что возможности творческой реализации для художниц неофициального искусства были сильно ограничены. Так, несмотря на множество планов и замыслов, Н.А. Удальцова не могла их осуществить: «Столько погибших надежд, столько разбитых проектов»⁴⁰; «политика заела, всякие

³⁵ Глебова Т.Н. Рисовать как летописец (страницы блокадного дневника). Искусство Ленинграда. 1990. № 2. С. 18.

³⁶ Там же. С. 39.

³⁷ Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистки: дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 92.

³⁸ Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда: письма, поэтические опыты, записки художницы. М., 2023. С. 353.

³⁹ Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда... С. 352.

⁴⁰ Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистки... С. 76.

боязни»⁴¹. Причем речь идет не только об ограничении в искусстве, но и об ограничении в доходе: «Они сделали все возможное, чтобы уничтожить возможность не только творческой работы, но вообще работы»⁴².

С подобным столкнулись многие художницы. Во время блокады Ленинграда Т.Н. Глебова не раз получала отказ, подавая работы в АССХ, что грозило невозможностью обеспечить себе пропитание, хотя это было критически важным в условиях голода. Материальное положение в 1930-х – 1940-х гг. было затруднительным и у А.Ф. Софроновой. Она пыталась сотрудничать с Московской организацией Союза советских художников (далее – МОССХ) ради заработка, но не всегда предприятие оборачивалось успешно: «До сих пор в этот рай меня не пускают, да и не стала бы я в него стучаться, если бы не была так дорога картошка!»⁴³.

Период 1930-х – 1940-х гг. характеризуется определенной растерянностью для художниц, которые затруднялись составить четкое представление по поводу гонений на коллег: «В МОССХе идет такой бум, нет сил ни понять, ни разобраться...», – пишет В.Ф. Степанова⁴⁴. «По старой привычке ищут “левых”, а их нет, и в эти “левые” сейчас попадают неожиданные имена...», – считает художница⁴⁵. По ее мнению, на многочисленные выставки ходят, чтобы высказывать неприятные комментарии, поэтому Варвара Федоровна предпочитает в подобной ситуации никак не реагировать на происходящее.

Как отмечается в литературе, в 1940–1950-е гг. В.Ф. Степанова и А.М. Родченко были востребованы, «но не как создатели нового художественного направления, а как профессионалы в области полиграфического оформления» [Ахметова 2017, с. 191]. Художница вместе с мужем ощущала себя выключенной из современного творческого процесса, не допущенной к нему: «И ты, и я фактически оторваны от этой так

⁴¹ Там же. С. 77.

⁴² Там же. С. 78.

⁴³ Софронова А.Ф. Записки независимой... С. 285.

⁴⁴ Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда... С. 353.

⁴⁵ Там же. С. 353.

называемой художественной жизни МОССХа, мы не получаем отсюда никакой поддержки, не участвуем во всей этой странной борьбе, и все “блага” идут мимо нас»⁴⁶. Художнице казалось это несправедливым, учитывая творческую активность и ее самой, и ее мужа, а также их преданность идеям социализма: «А разве от этого ты хуже работаешь, разве ты чувствуешь себя оторванным от нашей строящейся жизни»⁴⁷.

Конъюнктурные веяния ощущала и А.Ф. Софронова. Ее работы в 1930-е гг. отказывались принимать, сопровождая решение комментариями наподобие: «Вы Вхутемасовка? Это никак не пройдет»⁴⁸. Выслушивая заниженную стоимость ее работ, художница писала: «Будто выкупалась в грязи!»⁴⁹.

Элементы травли упоминаются и у Т.А. Мавриной. Она фиксирует следующие эпизоды: в издательстве Academia, где работала художница, «отношение ко мне какое-то враждебное. Очень противно»⁵⁰, «К. [К. — Н.В. Кузьмин, художник, муж Т.А. Мавриной] ругали в газетах и на диспутах»⁵¹, «Унижение перед членами бюро, которые должны утвердить мое членство [в МОССХе]»⁵². Однако к большому удивлению художница в целом ощущала себя достаточно спокойно. Ее материальное положение было относительно стабильным, и, как будет подробнее показано ниже, она чувствовала определенную творческую свободу.

Важной чертой поведения художниц неофициального искусства была приверженность своим творческим методам и нежелание отказываться от своего взгляда на искусство. Верность собственному творческому пути была для них приоритетом: «Что же, спасать шкуру или все-таки идти по намеченному? Идти по намеченному! Радость-то моя в искусстве», — решает

⁴⁶ Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда... С. 354.

⁴⁷ Там же. С. 354.

⁴⁸ Софронова А.Ф. Записки независимой... С. 226.

⁴⁹ Там же. С. 233.

⁵⁰ Маврина Т.А. Цвет ликующий: Дневники. Этюды об искусстве. М., 2006. С. 33.

⁵¹ Там же. С. 28.

⁵² Там же. С. 66.

Н.А. Удальцова⁵³. Свою попытку обратиться к предметной живописи и натурализму художница считала ошибкой.

Некоторые художницы оставались верны принципам новаторского искусства. Так, Н.А. Удальцова продолжает мыслить в категориях авангарда, рассуждая, например, о ритмах цвета или цветовых плоскостях. Кроме того, она продолжает черпать вдохновение в тех же источниках, к которым обращались авангардисты начала века – в композиционных построениях старых мастеров и в иконописи («Веронезе и икона – мои водители»⁵⁴). Подобным образом, А.Ф. Софронова придерживалась мнения о том, что «образ – миг», и для достижения искренности в искусстве следует «стать ребенком или примитивом»⁵⁵.

При этом необходимо отметить, что художницы стремились встроиться в современную жизнь. Они не жили исключительно прошлым, но старались найти себя в настоящем, продолжая художественные поиски. Так, Н.А. Удальцова признавала результативными свои недавние наработки («прорыв сделан»⁵⁶, «так много было найдено за <19>47 год»⁵⁷) и не считала себя лишним человеком в современной обстановке.

Иногда художницам приходилось идти на компромисс, сотрудничая с художниками соцреализма, но обращаясь к нейтральным темам. Например, для выставки «Социалистическая Москва» А.Ф. Софронова дала несколько акварелей из серии «Зоопарк». Примечательно, что, если цену за работы сильно снижали, художница брала их обратно.

Особенно примечательной представляется творческая траектория Т.А. Мавриной. Н.В. Плунгян отмечает, что художница намеренно искала возможность увидеть женщину 1930-х гг. «вне советских амплуа и парадных общественных декораций» [Плунгян 2022, с. 251]. Несмотря на, казалось бы, строгие ограничения в живописи, Т.А. Маврина много писала в жанре ню, продолжала восхищаться авангардом и с одобрением оценивала работы

⁵³ Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистики... С. 82.

⁵⁴ Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистики... С. 74.

⁵⁵ Софронова А.Ф. Записки независимой... С. 227.

⁵⁶ Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистики... С. 84.

⁵⁷ Там же. С. 84.

Н.В. Кузьмина в этом направлении. Художница обсуждала с мужем Сезанна, восторгалась Пикассо, вешала пейзажи Боннара. Кажется поразительным, как чета художников создавала произведения в неодобряемых властью жанрах, но не боялась перспективы каких-либо преследований.

Однако приспособиться к советской действительности художницам удавалось не всегда. Примерами дезадаптации к реалиям советского общества – еще одной поведенческой стратегией художниц – являются случаи О.Н. Гильдебрандт-Арбениной и Л.В. Шапориной.

О.Н. Гильдебрандт-Арбенина в 1940-е гг. жила воспоминаниями о дореволюционной эпохе – единственном времени, когда она чувствовала себя счастливой. Она ностальгировала по старому быту, по временам молодости и признавалась: «...не умею я устраиваться!! Господи, я совершенно “беспользная тварь” – “голубая кровь”...»⁵⁸. Свое положение в советской действительности она кратко описывает так: «Голодно. Дорого. Помощи ждать – неоткуда»⁵⁹.

К личным переживаниям прибавлялось и разочарование в стране, где она не чувствовала себя спокойно и безопасно: «Счастливы умершие – в этой стране нет места для жизни»⁶⁰. После войны (впрочем, вероятно, и до нее – когда был арестован ее муж, Юрий Юркун) художница остро ощущала несправедливость проводимых репрессий и недоумевала: «Почему судят немцев в Нюрнберге – разве Освенцим и Майданек хуже, чем то, что делалось в Советской России – над русскими невинными людьми?»⁶¹. Все это формировало мировосприятие художницы, более не видевшей смысла в дальнейшем существовании. В смерти она видела способ «уйти от позора страшной неволи»⁶².

Л.В. Шапорина также не была удовлетворена жизнью в Советском Союзе в 1930-е гг. Она считала, что «...Россией правит

⁵⁸ Гильдебрандт-Арбенина О.Н. «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи, дневники. М., 2007. С. 238.

⁵⁹ Там же. С. 211.

⁶⁰ Там же. С. 210.

⁶¹ Там же. С. 209.

⁶² Там же. С. 210.

чудовищный бред сумасшедшего»⁶³ и жизнь здесь «унизительная до последней степени»⁶⁴. Художница отмечала нравственный упадок при советской власти и с презрением характеризовала не только власть, но и народ. Она задается риторическим вопросом: «...Можно ли жить среди тупых, мрачных, озлобленных людей, злополучной, голодной, обманутой черни, мнящей себя властительницей»⁶⁵. И в целом А.В. Шапорина дает себе ответ: «Людам со свободным духом здесь не место, и надо направить все усилия, чтобы в будущем экспатрироваться»⁶⁶.

Тем не менее, несмотря на существенные различия, представляется возможным выделить определенные точки соприкосновения среди художниц официального и неофициального искусства. Во-первых, для художниц обоих направлений искусство было важнейшей частью жизни, что свидетельствует о желании быть искренними в своем творчестве в обоих случаях. Так, для А.П. Остроумовой-Лебедевой искусство – это «страсть, которая всю жизнь владела мной»⁶⁷, как и для Т.Н. Глебовой нет ничего «серьезней, содержательней и глубже»⁶⁸, чем занятие живописью.

Во-вторых, многим из художниц обоих направлений была свойственна религиозность. Об этом иногда могут свидетельствовать лишь краткие фрагменты в тексте. Например, упоминание М.А. Аллендорф о встрече с другом в церкви или выразительное сравнение у В.А. Раевской-Рутковской («подобно тощим фараоновым коровам, мы не толстеем»⁶⁹). Знакомство с библейскими сюжетами не говорит напрямую о религиозности художницы, но так или иначе привлекает внимание, так как для представителей соцреализма подобное, казалось бы, должно быть несвойственно.

⁶³ Шапорина А.В. Дневник. М., 2011. Т. 1. С. 86.

⁶⁴ Там же. С. 95.

⁶⁵ Там же. С. 93.

⁶⁶ Там же. С. 95.

⁶⁷ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. С. 30.

⁶⁸ Глебова Т.Н. Рисовать как летописец... № 1. С. 30.

⁶⁹ Раевская-Рутковская В. В осажденном городе. С. 47.

Однако вопросы веры могли действительно занимать значительное место в жизни художниц. Особенно примечателен в данном отношении фрагмент из записной книжки Н.Я. Симонович-Ефимовой, где признанная художница описывает, как во время болезненной процедуры зондирования она вспоминала наизусть места из Евангелия, псалмы и акафисты, считая, что именно в такие минуты «представление о Боге очищается»⁷⁰.

Художницы неофициального искусства находили в религии облегчение, духовное озарение и покой. Так Т.Н. Глебова в блокадном дневнике делится опытом чтения Библии перед сном: «Засыпала с просветленным сердцем и чувствовала, как вера по капле просачивается в сердце»⁷¹. А для А.Ф. Софроновой Писание – «живая вода, горячий ключ»⁷². Художница жалеет, что начала читать Библию только в зрелом возрасте, но считает, что раньше бы не поняла ее настоящую суть.

Т.А. Маврина также интересовалась религиозными сюжетами. Она читала Библию, следила за церковными праздниками, положительно отзывалась об иконах, «недостижимых по цвету и мастерству»⁷³ в одних случаях, но декоративных и неодоухотворенных в других. Больше всего ее впечатляла церковная архитектура, которую она часто изображала на холсте. Она говорила о памятниках так: «Влюбилась в них, как в человека»⁷⁴; «творения русского архитектурного гения я не перепахну»⁷⁵.

Религиозность О.Н. Гильдебрандт-Арбениной и Л.В. Шапориной – художниц, которые так и не смогли адаптироваться к советским реалиям – так или иначе связана с политической обстановкой. В первом случае тема веры поднимается, когда художница рассказывает, как заходила в церковь, чтобы поставить свечку за репрессированного мужа, но не

⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2724. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 38.

⁷¹ Глебова Т.Н. Рисовать как летописец... № 2. С. 24.

⁷² Софронова А.Ф. Записки независимой... С. 250

⁷³ Маврина Т.А. Цвет ликующий... С. 59.

⁷⁴ Маврина Т.А. Цвет ликующий... С. 74.

⁷⁵ Там же. С. 74.

имея о нем новостей, решила поставить и за здравие, и за упокой. Кроме того, она упоминает празднование церковных торжеств, которые было затруднительно отмечать в современных условиях («Едва набрали денег на Пасху»⁷⁶). Во втором случае религиозность Л.В. Шапориной демонстрирует, что, несмотря на ее крайне негативное восприятие советского государства, она испытывает теплые чувства по отношению к самой стране, что прослеживается в таких записях, как «Больно. Святая Русь»⁷⁷ или «Когда я заходила в церковь, я не могла не молиться за Россию»⁷⁸. Религиозность, таким образом, была одним из признаков оппозиционности.

В-третьих, художниц как официального, так и неофициального искусства объединяли схожие взгляды на гендерные отношения: в партнерстве они придерживались традиционного распределения гендерных ролей и соответствующих им обязанностей, несмотря на то, что это представляло препятствие для их творчества. Наиболее ярко данная тенденция прослеживается на примере ведения быта. Художницы нередко состояли в браке с художниками, поэтому вопрос о занятии домашним хозяйством был вопросом и о том, кто будет уделять творчеству меньше времени.

Как известно, во время руководства Сталина наблюдается актуализация патриархальных принципов в тендерных отношениях. Однако на художниц оказала влияние и политика раскрепощения, проводившаяся в 1920-е гг. В связи с этим они предполагали, что ведение домашнего хозяйства уже не является их непреложной обязанностью и рассчитывали на помощь со стороны супругов. «...Строя жизнь вместе, надо и эту сторону строить совместно», – считала Н.Н. Агапьева⁷⁹. Художница понимала связанные с таким распределением обязанностей трудности: «Творчеству это, конечно, мешает. Но ведь и моему тоже»⁸⁰. Однако в итоге бытом занималась исключительно Н.Н. Агапьева, что ощущалось для нее нелегко: «Я раздражалась,

⁷⁶ Гильдебрандт-Арбенина О.Н. «Девочка, катящая серсо...»... С. 211.

⁷⁷ Шапорина Л.В. Дневник. С. 93.

⁷⁸ Там же. С. 90.

⁷⁹ РГАЛИ. Ф. 2958. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 1.

⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2958. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 1.

огорчалась и барахталась в этом, не находя ни в ком помощи и не имея сил своих»⁸¹. Иногда художницы могли обращаться за помощью в ведении быта к супругам, но это могло обернуться ссорой. Т.А. Маврина вспоминала: «Я начала ворчать и ругать К., что мне слишком много приходится заниматься хозяйством. <...> Он обиделся, и долго мне пришлось умолять его любить меня снова»⁸².

Чаще же всего как сами художницы, так и их окружение считали традиционное распределение обязанностей естественным. А.П. Остроумова-Лебедева вспоминает, как сотрудники и ученики ее мужа, выдающегося химика С.В. Лебедева, считали, что ее «гражданский долг беречь и охранять его»⁸³. Она этот долг выполняла: «Конечно, все бытовые дела и заботы я взяла на себя, как делала и раньше»⁸⁴. Вполне ожидаемо, что такой порядок препятствовал ее творческой деятельности, что не могло не огорчать художницу: «Частенько я подходила и с тоской смотрела на свой рабочий стол, не имея возможности сесть за работу»⁸⁵. Тем не менее А.П. Остроумова-Лебедева не жаловалась на подобный порядок и относилась к нему с пониманием.

Художницы в целом перенимали патриархальную модель поведения, что отражалось не только на обустройстве быта, но и на их ценностных ориентирах. Одной из стратегий поведения для художниц было самопожертвование ради партнера. Так, Н.Н. Агапьева описывает, как вскоре после начала ее болезни заболел и ее муж, И.И. Захаров. Художница сразу забыла о себе: «Вопрос обо мне, естественно, отпал, надо было делать все, чтобы лечить его»⁸⁶. Н.Н. Агапьева перешла к строгой экономии, что считала вполне естественным, и ожидала такой же помощи от мужа после улучшения его самочувствия, однако он, в свою очередь, ничего не предпринял⁸⁷.

⁸¹ Там же. Л. 1.

⁸² Маврина Т.А. Цвет ликующий... С. 51.

⁸³ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. С. 183.

⁸⁴ Там же. С. 183.

⁸⁵ Там же. С. 183.

⁸⁶ РГАЛИ. Ф. 2958. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 1 (об.).

⁸⁷ Там же. Л. 1 (об.) – Л. 2.

Такое отношение не было редкостью (как, впрочем, и правилом). Л.В. Шапорина, например, жаловалась на безответственность мужа, композитора Юрия Шапорина: по ее словам, он не заботился о детях, не беспокоился об их здоровье и материальном благополучии. Художница хотела в ближайшее время найти источник самостоятельного дохода, чтобы не зависеть от мужа, «освободиться от него, расстаться как можно скорее»⁸⁸.

Возвращаясь к Н.Н. Агапьевой, отметим, что, по ее словам, она была готова даже отказаться от некоторых личностных качеств ради мужа: «Ведь Ваня не знает, что я очень гордая, очень свободолюбивая <...> – ибо в той жизни, которую Ваня мне дал – ни свободолюбию, ни гордости места не было»⁸⁹. И.И. Захаров являлся для нее непоколебимым приоритетом, стоявшим даже выше, чем творчество: «Искусством я поступалась. А вот Ваней никогда»⁹⁰.

Подобным образом В.Ф. Степанова ценила творчество А.М. Родченко больше своего и, например, в обстановке войны считала первостепенным создать ему условия для работы, а не писать самой: «Теперь основная задача, чтоб дать тебе возможность заняться живописью...»⁹¹.

Любопытно, но иногда в риторике художниц сохраняются определенные стереотипы. Так, например, Н.Я. Симонович-Ефимова замечает: «...как женщина я по преимуществу в живописи не умственна»⁹². Впрочем, подобная позиция была скорее исключением, и по большей части художницы признавали важность своего собственного творчества.

Патриархальные ценности нашли яркое отражение в дневнике М.А. Аллендорф. Примечательно, что в период ведения дневника она еще не была признанной художницей, но лишь училась в техникуме. Подобного рода источники личного происхождения (когда автор является не выдающейся фигурой, но скорее типичным представителем) считаются наиболее

⁸⁸ Шапорина Л.В. Дневник. С. 78.

⁸⁹ РГАЛИ. Ф. 2958. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 3 (об.).

⁹⁰ Там же. Л. 3.

⁹¹ Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда... С. 362.

⁹² Симонович-Ефимова Н.Я. Записки художника. М., 1982. С. 74.

подходящими для изучения истории повседневности: зачастую они иллюстрируют достаточно распространенное поведение и общепринятые социальные нормы. Традиционные взгляды в случае М.А. Аллендорф проявляются в следующем: ей нравится вести себя загадочно и кокетливо, она нередко беспокоится о внешнем виде, желая выглядеть аккуратно и подчеркнута феминно. Художница считает, что знаки внимания, оказываемые мужчиной женщине, это «должная дань её красоте и молодости»⁹³.

Кроме того, представления М.А. Аллендорф о нравственности и пристойности достаточно высоки, что заметно при ее описании студенческих балов-маскарадов в конце 1930-х гг.: «Разумеется, тех студентов, которые позволяли себе больше, чем следует, пожатие рук и т. д., я бросала и больше с ними не танцевала»⁹⁴. Когда один из студентов попросил поцеловать ее, она отплатулась и «не столько обиделась, сколько удивилась»⁹⁵. Также любопытно, что в ответ на предложение закурить, она «разумеется, <...> отказалась»⁹⁶, причем ремарка «разумеется» свидетельствует об очевидности такого поведения для художницы.

Однако политика гендерного равноправия, проводимая советской властью, безусловно, сказалась на представлениях художницы о себе и взаимоотношениях с партнером. Благодаря такой предложенной «сверху» социальной норме она чувствует определенную свободу выбора, уверенность в себе и ожидает от других уважения к этим принципам («Мы с ним условились, <...> что он не будет обижаться, если я буду уходить от него и говорить, и танцевать с кем хочу»⁹⁷).

Но в исследуемый период на представления художниц все же больше влияла ориентация власти на традиционность. Так, например, в дискурсе Т.А. Мавриной, наоборот, прослеживается подчиненная позиция по отношению к мужу, которую она не хотела бы менять: «Привыкая во всех делах с ним советоваться и его считать за главного, в нерешительности, не знаю, что

⁹³ Марина Аллендорф. Дневник.

⁹⁴ Марина Аллендорф. Дневник.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же.

предпринять»⁹⁸, «...проглатываю оскорбление за оскорблением...»⁹⁹. Так, определенная патриархальность казалось для художницы естественным и привычным порядком.

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать целый ряд выводов. Художницы соцреализма перенимали основные положения официального культурного и политического дискурса, однако не являлись безупречным воплощением образа советского гражданина, предлагаемого «сверху». Художницы неофициального искусства испытывали ряд ограничений, однако они оставались верны своим творческим принципам и стремились адаптироваться к советским реалиям, что, впрочем, удавалось не всегда. Художниц обоих направлений объединяли взгляды на гендерные отношения: они придерживались традиционного распределения гендерных ролей, что соответствовало патриархальным установкам 1930-х гг., однако на их представления о правах и обязанностях оказали влияние идеи о раскрепощении женщины, распространенные в 1920-е гг. Художницы как официального, так и неофициального направления в искусстве в своем большинстве признавали определяющее значение творчества в их жизни.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахметова 2017 – *Ахметова Д.И.* Жизнь и судьба «амазонки» русского авангарда (В.Ф. Степанова) // Гасырлар авазы – Эхо веков. 2017. № 3–4. С. 182–193.
- Воскресенская 2018 – *Воскресенская В.В.* Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы) // Художественная культура. 2018. № 1. С. 166–199.
- Гончарова, Орлов 2023 – *Гончарова В.А., Орлов П.П.* Генезис соцреализма: историческая закономерность или историческая случайность в художественно-культурном пространстве СССР? // Манускрипт. 2023. Т. 16. № 6. С. 376–381.

⁹⁸ Маврина Т.А. Цвет ликующий... С. 67.

⁹⁹ Там же. С. 54.

- Плунгян 2022 – Плунгян Н.В. Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 284 с.
- Скиперских 2018 – Скиперских А.В. Официальное и неофициальное искусство в «молчащей» культуре: взгляд нонконформистов // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 1. С. 189–197.
- Соколов 2019 – Соколов Г.А. Ранний период неофициального искусства: ленинградский контекст // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2019. № S1. С. 90–94.

REFERENCES

- Ahmetova, D.I. (2017), “The Life and Fate of the ‘Amazon’ of the Russian Avant-garde (V.F. Stepanova)”, *Ekho vekov*, no. 3–4, pp. 182–193.
- Goncharova, V.A. and Orlov, I.I. (2023), “The genesis of socialist realism: a historical pattern or historical accident in the artistic and cultural space of the USSR?”, *Manuskript*, vol. 16., no. 6, pp. 376–381.
- Plungyan, N.V. (2022), *Rozhdenie sovetskoy zhenshchiny. Rabotnica, krest'yanka, letchica, “byvshaya” i drugie v iskusstve 1917–1939 godov* [The Birth of the Soviet Woman. Worker, Peasant, Pilot, “Former” and Others in Art from 1917–1939], Muzej sovremennogo iskusstva “Garazh”, Moscow, Russia.
- Skiperskih, A.V. (2018), “Official and unofficial art in a “silent” culture: a nonconformist view”, *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*, no. 1, pp. 189–197.
- Sokolov, G.A. (2019), “The early period of unofficial art: the Leningrad context”, *Novoe iskusstvoznanie. Istoriya, teoriya i filosofiya iskusstva*, no. S1, pp. 90–94.
- Voskresenskaya, V.V. (2018), “Art as a means of world-building: socialist realism (1930s)”, *Hudozhestvennaya kul'tura*, no. 1, pp. 166–199.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Наталья М. Емельянова, студентка бакалавриата, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; emelyanova.natalya31@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalya M. Emelyanova, bachelor student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; emelyanova.natalya31@yandex.ru