

Служа искусству... Художник и модель в русской художественной культуре XIX века

Маргарет Шаму

Статья посвящена мало исследованной теме – роли натурщиков в развитии русского искусства начиная со второй четверти XIX века и до его конца. В статье рассматривается эволюция отношения художников к обнаженной натуре, описываются быт и образ жизни натурщиков, выявляются особенности их работы в учебных заведениях (прежде всего в Императорской Академии художеств) и в частных художественных мастерских. Особое внимание уделяется женской натуре. Работа с обнаженной женской моделью в вольном пространстве собственной мастерской послужила ключевым моментом творческого развития мастеров конца XIX – начала XX века, способствовала их смелым новаторским поискам.

Ключевые слова: художник, мастерская, профессиональная модель, натурщик, натурщица, обнаженная натура, репертуар поз, позирование.

В «Натурном классе в Академии художеств» (1824, ГРМ) А.Г. Венецианова в полутемном «зале» на тумбах в позах стоят обнаженные натурщики, вокруг них на скамейках разместились рисовальщики, в глубине расставлены мольберты, там пишут маслом или лепят рельефы. Работа с моделью была неотъемлемой частью русской художественной практики на протяжении всего XIX столетия, тем не менее сведения о труде натурщиков в Академии и частных художественных школах представлены лишь отрывочно в архивных документах, воспоминаниях художников, рассказах современников, поэзии и прозе этого времени¹.

Студенты Академии начинали работать с натурой только на конечном этапе своего обучения, лишь после того как в течение нескольких лет копировали рисунки, эстампы и гипсовые слепки. Сеансы проводились каждый вечер по два часа, при этом устанавливалось искусственное освещение, позволявшее точнее выделить детали мускулатуры натурщика². Сеансами руководил дежурный профессор; он придавал модели ту позу, которая была представлена в классической скульптуре или живописи. Натурщик выдерживал заданную позу в течение недели, что давало студентам возможность закончить рисунок и к субботе

сдать его преподавателю на оценку. Каждые четыре месяца в течение двух недель обычно выстраивалась композиция из двух натурщиков. Лучшие рисунки прошедших сеансов удостоивались первой и второй серебряных медалей.

Ученикам натурального класса приходилось «подгонять» фигуру той или иной модели под требования академической школы. Подобно большинству европейских академий, петербургская Академия вплоть до конца столетия пользовалась исключительно услугами натурщиков-мужчин³. Найти натурщика с идеальным телосложением было отнюдь не легким делом. Академия давала объявления, на которые откликались десятки, порой сотни претендующих, из них отбирали лишь одного или двух на период работы, поскольку даже обладатель хорошо развитой мускулатуры не всегда отличался правильной осанкой, артистичностью и выдержкой сохранять позу хотя бы в течение часа. Профессор снимал размеры с модели, сопоставлял их с пропорциями скульптур Аполлона, Геркулеса, Зевса; таким образом, студенты, скорее, придавали моделям идеализированные черты классических героев, нежели следовали особенностям тела самого натурщика⁴. Показательно, что акварели Венецианова показывают гипсовый слепок, находящийся рядом с натурщиком, что, очевидно, служило тому, чтобы привить студентам представления о классических пропорциях тела.

Для выходцев из простонародья труд модели означал стабильную постоянную работу. Штатные натурщики получали месячное жалованье и дрова, им предоставлялась казенная квартира в подвалах Академии⁵. В 1840–60-е годы натурщик получал около 17 рублей 10 копеек за месяц работы. Расписки о получении денег свидетельствуют об уровне грамотности натурщиков: одновременно могли работать 4–7 моделей, и те, кто обладал навыками письма, расписывались за своих неграмотных коллег, используя фразы типа: «изанеумением ево грамоте росписался натурщик Степан Ильичев»⁶. Хотя среди учащихся также было немало выходцев из низших слоев общества, никому бы не пришло в голову просить их позировать⁷. В строгой иерархии Академии студент и натурщик были людьми совершенно разного положения: студент, носивший форму, получавший образование, каково бы ни было его происхождение, мог подняться по социальной лестнице; в то время как работа моделью была верхом квалифицированного труда, на которую мог рассчитывать натурщик. Тем не менее, именно на почве происхождения и социального положения между учащимися и натурщиками порой вспыхивали конфликты. Так, выпускник Академии, скульптор Николай Рамазанов, вспоминает, что во время экзаменов ученики повышали голос и обзывали модели, угрожали расправой, если те смели хоть сколько-то пошевелиться. В то же время творческий успех художника во многом зависел именно от работы модели.

Служба в Академии предоставляла семье натурщика некоторую степень социальной мобильности. По архивным документам можно проследить карьеру некоего Василия Старикова, «крестьянина села Шуйского», принятого на службу в Академию в 1837 году⁸. А в 1860 году изначально неграмотный Стариков уже сам подписывал квитанции за выданное ему жалованье. Его сын Михаил, родившийся в 1835 году, учился в Академии на правах вольноприходящего ученика; возможно, именно он научил отца грамоте. В 1855-м Михаил был освобожден от принадлежности крестьянскому сословию и перешел на положение полноправного студента. В 1863 году Михаил, к тому времени числящийся свободным художником по гравированию, пишет красноречивое письмо в Правление Императорской Академии художеств с просьбой уволить страдающего ревматизмом отца со службы и разрешить вернуться в родную деревню на покой. Правление выделило Старикову пособие в 25 рублей серебром, в качестве вознаграждения за 26 лет усердной и отличной службы. На этом след натурщика Василия теряется, однако о Михаиле известно, что в 1866 году он женился на Любови Ивановне Самойловой, дочери титулярного советника: немалый успех для бывшего крепостного человека. Эта примечательная история свидетельствует, что академическое образование и принадлежность к замкнутому кругу Академии могли помочь в преодолении границ социального статуса.

Натурщики являлись неотъемлемой частью академической жизни. Помимо позирования, в их обязанности входило присматривать за мастерскими и зимой отапливать помещения. Как правило, они находились в близких отношениях с профессорами и учащимися старших возрастов. В дополнение к ежедневной работе в классах натурщики могли позировать и во внеурочное время⁹. В весенний и летний период, во время работы над программами, модели могли проводить несколько частных сессий в один день, позируя поочередно в образе библейских фигур, античных богов и героев. Они посещали выставки молодых художников и очевидно гордились своей причастностью к творческому процессу.

Категорическое использование одних лишь натурщиков-мужчин создавало ощутимый пробел в подготовке будущих живописцев. В 1818 году программа на экзамен учеников четвертого возраста включала типичный академический сюжет «Улисс, умоляющий о помощи царевну Навсикаю»: обнаженный Улисс в героической позе, окруженный девушками в античных драпировках. Однако, осмотрев предварительные эскизы, Академический Совет был вынужден признать, что программа оказалась для студентов «трудною: ибо картина должна состоять по большей части из женских фигур, коих они не могут рисовать с натуры»¹⁰. Работать с женской натуры у студентов не было возможности. Тогда Совет принял решение поменять программу на «Самсона,

преданного Далилю Филлистимлянам»: в композиции преобладали мужские фигуры, а единственную женскую фигуру необходимо было умудриться представить так, чтобы скрыть недочеты студентов.

В натуральных классах Академии художеств женщины начали позировать лишь после реформ 1893–1894 годов, однако и до того они позировали в портретных и костюмных классах. В отличие от мужчин, они не входили в штат Академии, но набирались «по сеансу». Так как они не состояли на постоянной службе, натурщицы зарабатывали в два-три раза больше натурщиков-мужчин. Так, из расчетных книг Академии следует, что в 1869 году мужчины получали 50 копеек за двух- или трехчасовую сессию, тогда как женщине полагалась оплата 1 рубль 50 копеек за то же время¹¹. Высокий гонорар натурщицы означал, что лишь немногие художники могли себе позволить такую роскошь. Даже достигнув натурального класса, большинство студентов продолжали работать с гипсовыми слепками, хранившихся в коллекции Академии¹².

В случаях, когда была необходима оригинальная поза, студенты, не имеющие средств платить натурщице, писали с «казенных» моделей Академии. Так, у Рамазанова встречаем натурщика, который, отпозировав в виде всевозможных богов и героев, «идет, по скудости средств художника, заменить последнему образец женщины, какой-нибудь жрицы, а иногда и самой Минервы...»¹³. Такая замена могла бы подойти студенту, но никак не профессиональному художнику. Профессор Московского училища живописи и ваяния Егор Васильев нашел невозможным писать с мужчины даже подготовительный этюд женской фигуры в драпировке, о чем жаловался своему бывшему ученику Василию Перову: «Нарисовал я с натурщика, Тимофея, фигуру Божией матери. Да все это не хорошо... не то-с!.. Нет, ни пропорции, ни формы! Нужно было бы прорисовать ее с хорошей женской фигуры-с!»¹⁴. Невозможность полноценно использовать мужскую фигуру для женской заставляла художников преодолевать огромные расстояния в поисках женской модели.

Некоторые русские художники имели возможность писать с женской натуры лишь тогда, когда приезжали в Рим или Париж, где спрос на профессиональных натурщиц был гораздо выше, чем в России. Молодые художники, столкнувшись впервые с женской натурой, открывали для себя целый ряд непредвиденных трудностей, о чем свидетельствует, например, письмо к другу из Рима живописца Григория Мясоедова: «В настоящее время пишу этюд с женщины вроде Магдалины. Сидит в печальной позе, волос изобилие, кругом скалы. Словом, захотелось женщину почувствовать, как говорится, ибо ни разу еще женского тела не писал, пишу в натуральную величину и нахожу, что трудней мужчин. На теле мало зацепочек, все гладко»¹⁵. Художники, имевшие возможность бывать за границей, пользовались преимуществом работы с женской натурой, тем самым доказывая свой международный профессиональный статус¹⁶.

Несмотря на частые сетования художников о том, что подходящих натурщиц в России просто не найти, фактические источники показывают, что женщины регулярно позировали в частных мастерских на протяжении всего XIX века¹⁷. Из воспоминаний и переписки художников, литературных произведений и, наконец, самих живописных произведений можно почерпнуть немало информации о женщинах, позировавших русским художникам. Женщины, «идущие на натуру», так же как и мужчины, происходили, как правило, из низших слоев общества. Однако по отношению к женщине, обнажающей свое тело перед мужчиной-художником, сразу возникали вопросы нравственности, мужчины-натурщика не касавшиеся. Более того, в сочинениях литераторов на эту тему зачастую подчеркивалось именно двусмысленное положение натурщицы. Подобный тон находим в очерках о жизни Академии художеств Марии Каменской, дочери скульптора Фёдора Петровича Толстого, публиковавшихся в журнале «Время»¹⁸. По сенсационному духу ее репортажей можно судить, что они были ориентированы на широкую публику. Тем не менее, в них немало ценной информации о быте петербургских натурщиц 1830–40-х годов. В сочинениях художников модель, однако, представлена не иначе, как инструмент творческой деятельности. Здесь нередко подчеркивается, что аналитический, эстетствующий взгляд художника видит уже не женщину, а «натуру»¹⁹. Так, в воспоминаниях Аполлона Мокрицкого, в полу-автобиографической повести Тараса Шевченко «Художник», в анонимной статье, опубликованной в «Петербургской газете» (1894) и посвященной вопросу о натурщицах, эротический элемент взаимоотношений художника и модели ступшевывается в пользу более бытовой картины творческой деятельности.

Алексей Венецианов выведен в очерках Каменской одним из первых российских живописцев, имеющих постоянный доступ к женской натуре. В его загородном поместье проживало около семидесяти крепостных, среди них тридцать три женщины, которые позировали для него, в драпировках и без²⁰. Из работ, созданных Венециановым в период 1830–40-х годов, около восьми представляют обнаженные женские фигуры, среди них купальщицы, вакханки и, наконец, просто обнаженная фигура в домашней обстановке («Туалет Дианы». 1847, ГТГ). Будучи и женщиной, и крестьянкой, крепостная имела вдвойне низкий статус, поэтому даже столь просвещенный помещик, как Венецианов, мог ее просить позировать обнаженной, не нарушая таким образом общественных норм. Уделяя крайне мало внимания его жанровым сценам из крестьянской жизни и крестьянским портретам, Каменская фиксирует свое внимание на венециановских обнаженных моделях. Единственное полотно, описанное ею подробно, являет сцену в бане: видимо это картина «В бане» (1830-е гг., местонахождение неизвестно), о которой мы можем составить некоторое представление

по небольшому эскизу из собрания Третьяковской галереи. Так или иначе, предположения Каменской, что сцена навеяна вполне реальной крестьянской баней, находившейся в имении самого помещика, а также что крепостные натурщицы Венецианова были предметом зависти его петербургских коллег, звучат вполне правдоподобно.

В Петербурге, вдали от имения, Венецианову приходилось искать новые модели. И хотя вряд ли можно поверить заявлению Каменской, что в мастерской его набрался «изрядный гарем», однако ее рассуждения о трудностях поиска подходящей натуры остаются все-таки обоснованными: «На Святой Руси натурщицу найти трудно. У нас не Италия, не найдешь герцогини, чуда красоты, которая бы стала на натуру из любви к искусству. И потому натуру, доступную для русского художника, приходится сильно дополнять воображением, а она скорее сбивает художника, чем помогает ему воспроизвести что-нибудь хорошее. Свежую, хорошо сложенную женщину, даже из простого звания, идти на натуру не уломашь, а если и удастся, то она не долго послужит искусству; и мигнуть не успеешь, как у тебя из глаз сманит ее приятель-художник, и как раз из натурщицы сделается чем-нибудь гораздо повыше, и покроет навек свою натуру непроницаемым шелковым хвостом и турецкою шалью...»²¹.

Где русскому художнику было найти натурщицу, остается вопросом сложным. Согласно художественным опусам той эпохи, живописцу это не составляло труда. В рассказе Одоевского «Живописец», герой подбирает на улице девочку-сироту и учит ее «делать мадели»²². Подобным образом, опять же по словам Каменской, Венецианов, прогуливаясь по вечерам, «ловил где-нибудь на улице натурку», т. е., по всей видимости, уличную девку – заявление скандальное и вряд ли соответствующее действительности²³. Из воспоминаний и автобиографических заметок художников известно, что искать натурщиц отправлялись в заведения, где, как правило, работали женщины из низших слоев населения. Так, описывая художественную жизнь 1830-х годов, Тарас Шевченко сообщает, что служанка трактира позировала его другу, но, по всей видимости, нерегулярно²⁴. Другой автор пишет о петербургской швее, подрабатывающей натурщицей²⁵. В 1850-х годах Егор Васильев, профессор живописи Московского училища, разочарованный необходимостью писать Богоматерь с мужской натуры, вынужден был обратиться в бордель в поисках натурщицы, согласной позировать обнаженной, однако подобное не было типичным²⁶. В конце века художники в поисках натурщиц стали помещать объявления в газетах и, как видно, находили немало желающих²⁷. Плата 50 копеек за час – дневной заработок швей – за якобы нетрудную работу должна была выглядеть очень даже привлекательно.

Некоторые художники содержали в доме прислугу, в чьи обязанности входило позирование. Так, в середине столетия московский жи-

вопиесец Григоий Новакович писал картины с собственной экономки: «Простая и неуклюжая экономка и почти постоянная его натурщица Дуняша под кистью его превращалась то в очаровательную крестьянку, то в Данаю или Венеру, то в Мадонну или Вакханку. Особенно хорошо удавалось ему писать обнаженное тело»²⁸.

Уборщица, натурщица, подруга в одном лице напоминает о чеховской Анюте из одноименного рассказа – сожительнице студента медика. Сначала он изучает ее ребра, потом «одадживает» соседу живописцу, пишущему фигуру Психей²⁹. Тот вполне правдоподобно жалуется, что идеальную женскую форму приходится писать с разных, не вполне подходящих моделей. Анюта, конечно же, вымышленный персонаж, однако близкая дружба автора с художниками предполагает, что история девушки, предоставляющей свои услуги в обмен на жилье и пропитание, вполне реалистична.

Найти натурщицу со стройной фигурой было трудной задачей. Требования к модели были особенно высоки – в связи с преобладающими академическими представлениями об идеализированной женской форме. В статье из «Петербургской газеты» находим: «Натурщиц для торса, с высокой грудью, без отвислых форм, а также без ожирений, но и без сухожилий и выдавшихся костей, весьма мало»³⁰. Широкий спрос на женщин-моделей в Италии и Франции создавал условия конкуренции, в которых натурщицам приходилось держать себя в надлежащей форме, а художнику ничего не стоило подобрать фигуру, соответствующую его запросам. Русским художникам приходилось довольствоваться тем, что было. Натурщиц, обладающих требуемыми качествами, было крайне мало, более того, незнание творческого процесса всерьез мешало их работе. Профессиональной модели следовало владеть целым репертуаром поз, которые она наделает движением и выразительностью. Для долгосрочной работы ей необходимы правильное питание, сон, хороший уход за собой – бедная женщина вряд ли могла себе все это позволить.

Проблема физических недостатков натурщицы иногда решалась «дроблением» фигуры: были «специальные» модели для торса, головы, ног или рук³¹. Так, скульптор Иван Витали отметил, что для своей лирической «Венеры» (1851, ГРМ) ему пришлось нанимать «много различных живых моделей: ибо нет возможности в одной найти все условия изящного; и потому я, по общепринятому художниками обычаю, пользуясь различными моделями, выбирая из них формы более изящные, соединял их в своем воображении и старался выразить идею свою в общем составе, из глины»³². Среди его моделей была Екатерина Луговская, дочь разорившегося купца, которую на сеансы в Академии непременно сопровождала мать (бывшая кухарка)³³. Была среди них также некая Даша, чья слава не угасала вплоть до конца века: «Красота этой натурщицы была типа Брюлловского, размеры-же и сложение чи-

сто античные»³⁴. Но, поскольку художники в основном работали методом «комбинирования» моделей, установить по работам личность той или иной натурщицы сегодня фактически невозможно.

В 1830-е годы образ натурщицы в мастерской художника начинает проникать в русскую литературу, а также и в саму живопись. Рассказ Одоевского «Живописец» (1839) – наиболее ранний пример появления натурщицы в русской художественной литературе. Аналогичные сцены появляются на полотнах тех же лет, изображающих мастерскую художника. Например, «Автопортрет» Василия Голике (1832, ГТГ) или «Мастерская художника» Осипа Пономаренко (1843, ГИМ) представляют идеализированную картину художественной мастерской с полуобнаженными натурщицами в белых драпировках, которые позируют в образе купальщиц. Эти полотна, наряду с рассказом Одоевского и мемуарами живописцев, подчеркивают, что единственным местом встречи художника и натурщицы была частная мастерская, а не натурный класс Академии. Таким образом, работа с живой женской натурой, в противовес академическому натурщику, указывала на профессиональный статус художника³⁵. К тому времени мотив живописца в мастерской, наедине с натурщицей, полностью или частично обнаженной, был уже довольно широко распространен по всей Европе.

Те художники, у которых хватало средств на услуги модели, как правило, пользовались ими недолго. По сравнению с другими видами деятельности, доступными в то время для женщины, позирование считалось неустойчивой, хотя и более прибыльной работой. Леонид Пастернак, посещавший в 1880-е годы рисовальные вечера Константина Коровина, вспоминает: «Позировала нам чудесная натурщица, по красоте красок и форм никогда больше в жизни не встречал такой – в титиановском и веронезовском духе. Некрасивая, а когда легла на белой медвежьей шкуре – первый сорт. В то время нельзя было найти обнаженную женскую натуру, да и эта (из соседнего трактира), несмотря на то, что ей хорошо платили за сеанс, раза два-три попозировала и сбежала; ей стало “скучно”»³⁶.

Ленивая, недобросовестная девка – стереотип случайной натурщицы. Тяготы художника с вялой моделью запечатлены на рисунке Павла Федотова (1848–1849, ГРМ): девушка дремлет в кресле, а художник из-за мольберта увещевает ее: «Да полно же спать! Посиди хоть с полчаса хорошенько! После – дай на шляпу – дай на ложу – а без картины чем я возьму?..»³⁷. Профессиональный натурщик, например, из тех, что служили в Академии художеств, принимал непосредственное участие в творческом процессе, считался помощником или даже сотрудником художника³⁸. Случайная натурщица, напротив, заботилась в основном о заработке, в создании позы задействована не была, и могла в любой момент перейти на более выгодное место.

Несмотря на все жалобы художников, несколько натурщиц все же сумели сыскать себе славы в художественных кругах Петербурга. Статья в «Петербургской газете» за 1894 год приводит свыше десятка имен известных натурщиц, причем некоторые из них начинали позировать еще в 1850-х. Фавориткой автора была некая Катя Горбунова, чей великолепный торс побудил академика Беляева сделать с него слепок в учебных целях студентам. Он восхищается также некой Настей и «брюлловской» Дашей, позировавшей в образе Венеры для Витали. Помимо этих трех перечислены поименно еще девять натурщиц, менее знаменитых; выйдя замуж, они переставали позировать, либо позировали исключительно одному художнику, либо внезапно расплнели или просто уехали из города. Две из них окончили гимназию, а одна сама стала художницей. Тот факт, что автору были известны их имена, а также и конкретные произведения, созданные с их участием, говорит о том, что эти натурщицы были хорошо известны. Очевидно, они высоко ценились художниками, а их гонорары соответствовали их престижу.

Проникнув в общественное сознание, образ натурщицы стал появляться и на страницах художественной литературы. Однако вместо конкретных фактов о рабочем быте моделей в литературе скорее отражен образ натурщицы, уже сложившийся в общественном представлении или предназначенный повлиять на него. В сочинениях, относящихся к первой половине XIX века, таких как «Живописец» Одоевского или «Художник» Шевченко, натурщица представлена девочкой-сиротой, встреченной художником на улице, которая, однако, вскоре выступает в роли музы и любовницы⁹. В процессе работы над полотном художник влюбляется в натурщицу и достигает новых творческих вершин. Однако вскоре он женится на ней, и ему приходится отказаться от высоких идеалов из-за необходимости содержать семью. В данных текстах обыгрывается излюбленный в русской литературе 1830–50-х годов сюжет: мучительный выбор художника между великим искусством и искусством коммерческим. Интересен также и устоявшийся здесь образ модели: в ней есть нечто детское, она невинная беспризорница, а позирование для нее своего рода игра, а не тяжелый или постыдный труд. Так, у Одоевского: «[Он] и так ее поставит, и сяк; то руку поднимет, то опустит; впрочем, говорят, так, по их искусству надобно! <...> Как бы то ни было, но только он писал, писал ее...»⁴⁰. У Одоевского, как и у Шевченко, модель представлена довольно плоским персонажем, призванным оттенять яркий характер художника, жертвующего ради женщины своим призванием.

С 1860-х годов натурщица приобретает более значимую роль в художественной литературе. Очевидно, данный вид деятельности становится заметнее в повседневной жизни. Среди поздних примеров можно назвать стихотворение Я.П. Полонского «Натурщица» (1863); автобиографический рассказ В.Г. Перова «На натуре» (1881), повесть В.В.

Гаршина «Надежда Николаевна» (1885)⁴¹. В этих произведениях на место модели-ребенка приходит так называемая «падшая женщина», излюбленная героиня литературы второй половины века, неоднократно встречаемая у Достоевского, Некрасова и других⁴². В стихотворении Полонского повествование ведется от лица женщины, вынужденной из-за голода и нищеты «идти на натуру»⁴³. В более поздних текстах появляются уличные женщины, замеченные художником и возведенные им в натурщицы. В то же время потенциальный эротический момент такого сюжета неизменно сглаживается автором: долг модели «служить искусству», да и только. Таким образом, работа на натуре обретает искупительный аспект. В течение сеансов натурщица у Перова и Гаршина поражает развитым самосознанием и вызывает чувство уважения. Писатели-реалисты, обеспокоенные проблемой реабилитации падшей женщины, осмысливают позирование в качестве занятия, уводящего ее от проституции: женщина предлагает свое тело для работы несексуального характера, что становится первым шагом на пути к получению более респектабельной работы, например переписчицы, как это происходит в повести Гаршина. Однако истории Гаршина и Перова заканчиваются гибелью девушек, как, собственно, многие романы той эпохи, посвященные падшей женщине⁴⁴.

Среди живописных работ того периода можно найти, по крайней мере, одну, в которой отразились сходные прозаические представления о работе на натуре. На полотне Иллариона Прянишникова «В мастерской художника» (1890, ГТГ) натурщица, укутавшись в плед, в тапочках на босу ногу, греется у печки. Художник с палитрой в руках, стоя на коленях, подкладывает дрова. Мастерская представлена простой, скромно обставленной комнатой с выбеленными стенами и голым паркетом, наполненной предметами, необходимыми для работы. Вся сцена внушает ощущение холода, неудобства, бедности. Хотя Прянишников ничем не выдает социальное происхождение натурщицы, он сводит на нет всякий намек на интимные отношения между моделью и художником. Художник и натурщица размещены по разные стороны печки и заботятся более о том, чтобы согреться, нежели друг о друге: их взгляды не встречаются. Художник не только раскрывает перед нами повседневный быт мастерской, но также вполне целенаправленно опровергает надежды зрителя на пикантную сцену. Это полотно можно воспринимать как некий образ, связанный с литературными представлениями того времени о натурщице, и одновременно как опровержение шаблонного, идеализированного отображения художника и модели в академической живописи конца XIX столетия.

Тот факт, что натурщицы все чаще появляются в литературе и живописи начиная с 1860-х годов и далее, говорит о том, что российская публика все яснее осознает их роль в художественном процессе, а также указывает на тесные связи между литературными и художествен-

ными кругами той эпохи. Авторы сочинений о живописцах и натурщицах часто состояли в дружеских отношениях с художниками, а порой сами занимались живописью на профессиональном или любительском уровне.

Появление натурщицы в литературе и живописи связано и с тем, что после отмены крепостного права в 1861 году женщины низших слоев общества все чаще осваивают новые сферы деятельности. Молодые женщины, переехавшие из деревни в город, оказывались на самой низкой ступени рынка труда⁴⁵. Многие собирались на крупных московских и петербургских рынках в надежде найти поденную работу, как правило, по хозяйству. Приток в столицы женщин низшего сословия и их положение в обществе непременно волновали прогрессивных литераторов того времени. Дебаты о женском образовании и женском труде интенсивно велись в кругах интеллигенции: именно «женский вопрос» становится самым насущным вопросом дня. Соответственно, образ натурщицы в литературе необходимо рассматривать в широком контексте социальных вопросов эпохи.

Женщины впервые начинают позировать в натуральных классах Академии художеств лишь после реформ 1893–1894 годов. По рисункам и фотографиям того времени можно судить, что Илья Репин был одним из ранних поборников женской натуры в своей педагогической практике. Фотографии его мастерской в Академии, а также коллективный портрет, выполненный его учениками (1898, НИМ РАХ), показывают, что натурщица занимает центральное место. И хотя эти изображения, в сущности, продолжают традицию венециановских акварельных набросков натурального класса, где исключительно представлены натурщики и студентки-мужчины, они также наглядно демонстрируют, что к концу XIX века в России, как и на Западе, термин «модель» относится прежде всего к натурщице.

Как видно, петербургские художники, изображая моделей-женщин (будь то в натуральных классах Академии или в частных мастерских), довольствовались традиционным изобразительным языком. Для москвичей же тема обнаженной натуры сопрягается с авангардными поисками нового художественного языка, о чем свидетельствуют полотна Наталии Гончаровой, созданные в 1908–1909 годах, когда она преподавала в частной студии И.И. Машкова и А.Н. Михайловского.

В натуральных классах Московского училища живописи, ваяния и зодчества натурщицы впервые появились в 1897 году по инициативе Валентина Серова. Тогда как профессора петербургской Академии предпочитали вести непосредственный надзор над творческим развитием учащихся, в Московском училище придавали большее значение техническому мастерству, предоставляя студентам свободу в развитии собственного стиля. Такая политика «невмешательства» давала студентам возможность экспериментировать с различными модернистски-

ми стилями, с которыми они знакомились в создававшихся в то время в Москве коллекциях авангардного искусства. Молодые художники продолжали свои эксперименты вне стен училища, в своих мастерских. Полотна Гончаровой, Машкова, Михаила Ларионова того периода показывают, что они отдавали предпочтение женской натуре. Работа с обнаженной женской моделью в вольном пространстве собственной мастерской послужила ключевым моментом их творческого развития, ускоряя их переход от «сезаннизма» к более смелым направлениям авангарда.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О моделях во Франции и Англии см.: Paria Bignamini and Martin Postle. *The Artist's Model: Its Role in British Art from Lely to Etty*, кат. выс. (Лондон, 1991); Postle and William Vaughan. *The Artist's Model from Etty to Spencer*, кат. выс. (Лондон, 1999); Susan S. Waller. *The Invention of the Model: Artists and Models in Paris, 1830–1870* (Альдершот, Англия, 2006); Jane Haville Demarais, Martin Postle and William Vaughan. *Model and Supermodel: The Artist's Model in British Art and Culture* (Манчестер, 2006). О моделях в литературных произведениях см.: Marie Lathers. *Bodies of Art: French Literary Realism and the Artist's Model* (Линкольн, Небраска и Лондон, 2001).
- 2 О натурном классе см.: Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. М., 1951. С. 29–37, 48–49; Толстой Ф.П. Записки графа Ф.П. Толстого, товарища президента Императорской Академии художеств // Русская старина. Янв.-июнь 1873. Т. 7. № 1–6. С. 33–34.
- 3 Первыми из известных нам натурщиков в России были некие Петр Семенов и Прокофий Иванов, работавшие в конце 1730-х гг. на уроках рисования Георга и Марии-Доротеи Гзель, проводившихся в Академии наук. Так как Семенов и Иванов были крепостными, их имена были зафиксированы при передаче их паспортов в Академию бывшими владельцами. См.: Михайлова О.В. Указ. соч. С. 11, 75. Примечание 3.
- 4 Там же. С. 41.
- 5 Рамазанов Н.А. Академический натурщик. До 1843 года. // Материалы для истории искусств в России. М., 1863. С. 150–158.
- 6 РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 321, 1840. Л. 9 об.
- 7 Как сообщает Н.А. Рамазанов, «Во время летних купаний нам нередко случалось встречать такие образцы красоты в молодых людях, что мы только жалели: зачем эти юноши не из простого звания, дабы можно было художнику воспользоваться их формами». Рамазанов Н.А. Указ. соч. С. 152. Примечание.
- 8 РГИА. Ф. 789. Оп. 4. Д. 56. 1863. Л. 1–4; РГИА. Ф. 789. Оп. 17. Д. «С». № 68. Л. 1–17.
- 9 Рамазанов Н.А. Указ. соч. С. 156–158.

- 10 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2753. Л. 1–1 об.
- 11 РГИА. Ф. 789. Оп. 6. Д. 14. Л. 6–19.
- 12 Толстой Ф.П. Указ. соч. С. 35; Аполлон Мокрицкий. 8 апреля 1838 г. // Дневник художника А.Н. Мокрицкого / Сост. Приймак Н.Л. М., 1975.
- 13 Рамазанов Н.А. Указ. соч. С. 156.
- 14 Перов В.Г. На природе. Фанни под № 30 // Рассказы художника / Сост. и ред. Леонов В.М. М., 1960. С. 26–27.
- 15 Письмо Мясоедова Г.Г. Андрею Сомову. Дек. 1863 // Мясоедов Г.Г. Письма, документы, воспоминания / Сост. В.С. Оголевец. М., 1972. С. 31–32.
- 16 Margaret Samu. Exhibiting Westernization: Aleksei Venetsianov's Nudes and the Russian Art Market 1820–1850 // Nineteenth-Century Studies. 2014. No. 26.
- 17 Натурщицы // Петербургская газета. № 84. 27 марта 1894; № 94. 6 апреля 1894; Константин Егорович Маковский // Нива. 1879. № 2. С. 25.
- 18 Каменская М.Ф. Знакомые. Воспоминания былого // Время. 1861. № 7 (переиздано: Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 270–307).
- 19 Натурщицы // Петербургская газета...
- 20 Архив Калининской областной картинной галереи. Ед. хр. 3. Л. 17. Цит. в каталоге: Алексей Гаврилович Венецианов. 1780–1847. Выставка произведений к 200-летию со дня рождения / Ред. Смирнова Г.В. Л., 1983. С. 12.
- 21 Каменская М.Ф. Указ. соч. С. 302.
- 22 Одоевский В.Ф. Живописец // Отечественные записки. Т. 6. 1839. № 3. С. 31–42.
- 23 Каменская М.Ф. Указ. соч. С. 302.
- 24 Шевченко Т.Г. Художник. Повесть. Киев, 1961. С. 27.
- 25 Натурщицы // Петербургская газета...
- 26 Перов В.Г. Указ. соч. С. 27–29.
- 27 Натурщицы // Петербургская газета...
- 28 Андреев А.Н. Давние встречи. XVII. Григорий Исаакович Новакович // Русский архив. 1890. № 7. С. 361–362.
- 29 Чехов А.П. Анюта // Собрание сочинений в 12-ти томах. Т. 4. М., 1985. С. 108–112.
- 30 Натурщицы // Петербургская газета...
- 31 Натурщицы // Петербургская газета...; Шевченко Т.Г. Указ. соч. С. 62.
- 32 Письмо Витали министру Императорского двора П.В. Волконскому. 1852 // РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 115. Л. 43. Цит. по: Карпова Е.В. К изучению статуи И.П. Витали «Венера, снимающая сандалию» // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб., 2009. С. 134.
- 33 Карпова Е.В. Указ. соч. С. 137–141.
- 34 Натурщицы // Петербургская газета...
- 35 См.: Lathers M. P. 45–46.
- 36 Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975. С. 35.
- 37 Так как Федотов придал художнику собственные черты, можно полагать, что ему самому случалось участвовать в подобных сценах. См.: Павел Федотов. Каталог / Ред. Шумова М.Н. СПб., 1993. С. 194.
- 38 Рамазанов Н.А. Указ. соч. С. 154–158.
- 39 Во французской литературе натурщица впервые появляется в романе Бальзака

- «Le Chef-d'œuvre inconnu» (1831). См. также: М. Lathers, P. 86–108.
- 40 Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 36.
- 41 Полонский Я.П. Натурщица // Современник. Сент.-окт. 1863. № 98. С. 561–562. (Переиздано: Полонский Я.П. Полное собрание сочинений. СПб., 1896. Т. 2. С. 282–283); Перов В.Г. Указ. соч.; Гаршин В.М. Надежда Николаевна // Рассказы. Л., 1978. С. 210–269.
- 42 George Siegel, The Fallen Woman in Russian Literature, Harvard Slavic Studies 5. 1970. P. 87.
- 43 Полонский сам был художником-любителем и сочинил еще два стихотворения о натурщицах в более романтическом стиле: «Фрина» (без даты), переиздано в сборнике 1896 г., и «Натурщице», опубликованном в: Артист. Журнал изящных искусств и литературы. Фев. 1894. № 34. С. 117.
- 44 Мертвое тело Фанни послужило В.Г. Перову моделью для его картины «Утопленница» (1867).
- 45 Barbara Alpern Engel. Between the Fields and the City: Women, Work, and Family in Russia. 1861–1914. Cambridge, 1994. P. 132.

Перевод статьи Сергея Левчина, редакция Александра Лакмана. Автор выражает благодарность Элизабет Валкенир, Галине Мардилович и Елене Нестеровой за помощь в подготовке материалов.