

Жаркова Елена Игоревна, магистрант. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл., 6. 125993. zharkova_e@list.ru. ORCID: 0009-0004-2345-3210

Zharkova, Elena Igorevna, master's degree student. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaia sq., 125993 Moscow, Russian Federation. zharkova_e@list.ru. ORCID: 0009-0004-2345-3210

ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ В США НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКОВ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ, ОСНОВНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕНТРЫ И ИХ ПРЕДСТАВИТЕЛЬНИЦЫ

WOMEN ARTISTS IN THE USA AT THE TURN OF THE 19TH – 20TH CENTURIES: SOCIOCULTURAL CONTEXT, MAIN ART CENTERS AND THEIR REPRESENTATIVES

Аннотация. XIX век ознаменован важнейшими социальными и экономическими изменениями, которые, несомненно, находили свое отражение в искусстве и культуре США. Этот период во многом ознаменован борьбой женщин за свои права, и гендерный аспект играл важную роль в формировании и развитии американской художественной жизни на рубеже веков. Целью исследования является выявление и анализ вклада женщин-художниц в художественную (культурную) жизнь США в конце XIX – начале XX века. Кратко охарактеризовав социокультурный и художественный контекст этого периода, автор выделяет основные художественные центры, сложившиеся в США и отмеченных наибольшей активностью профессиональных художниц. Отдельное внимание в статье уделяется описанию творческого пути наиболее ярких их представительниц. Используя историко-биографический и контекстуальный подходы, автор с помощью методов сопоставления и анализа выявляет ряд тенденций развития художественной жизни США на рубеже XIX–XX веков. Благодаря чему автор приходит к выводу, что, несмотря на существующие социальные ограничения на протяжении рассматриваемого периода в художественной жизни США последовательно росла роль женщин. Предпринимаемые ими попытки живописного переосмысления роли женщины в современном обществе органично укладываются в русло важнейших социокультурных изменений в Америке на рубеже веков (в рассматриваемый период), а часто являются стимулом для дальнейшего развития.

Ключевые слова: американские женщины-художницы, гендерная история искусства, американское искусство, XIX век, импрессионизм, Париж, Пенсильванская академия изящных искусств.

Abstract. The 19th century was marked by major social and economic changes that undoubtedly affected the art and culture of the United States. This period was largely marked by the struggle of women for their rights, and the gender aspect acted an important role in the formation and development of American art life at the turn of the century. The purpose of the study was to identify and analyze the contribution of female artists to the art life (environment) of the United States in the late 19th and early 20th centuries. Briefly describing the socio-cultural and artistic context of United States at the turn of the 19th–20th centuries, the author highlights the main art centers created in the USA which marked by the high activity of professional female artists. The author particularly analyzed the description of the creative formation process of the most significant representatives of them. Using historical-biographical and contextual approaches, the author, by the methods of comparison and analysis, identifies a variety of trends in the development of the art life of the United States at the turn of the 19th and 20th centuries. In this regard, the author concludes that despite existing social restrictions, the role of women in the art life of the United States steadily increased during the reviewing period. Their attempts to redefine the significance of women in modern society were a part of the most important socio-cultural changes in America at the turn of the century and often became a stimulus for further development.

Keywords: American women artists, gender history of art, American art, 19th century, impressionism, Paris, Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

XIX век во многом стал переломным с точки зрения развития художественной культуры по обе стороны Атлантики. Изменились не только подходы и методы работы художников, изменился сам взгляд и смысловое наполнение произведения искусства. Это период важнейших социальных, экономических и культурных изменений. Однако, происходящие в Соединенных Штатах Америки изменения с точки зрения развития культуры и формирования национальной идентичности, в том числе их гендерный аспект, представляют особенный интерес. Именно американки оказываются в авангарде борьбы за свои права, возможность самоопределения и самовыражения, что оказывало существенное влияние на художественную жизнь страны и формировало культурный контекст на протяжении всего XIX века.

Актуальность настоящего исследования обусловле-

на повышенным интересом к гендерной истории искусств в современной науке в целом и интересом к женщинам-художницам второй половины XIX века в частности. В рамках рассмотрения социокультурного и художественного контекста США рубежа XIX–XX вв. будет исследована организационная и творческая деятельность американских художниц. Целью работы является выявление вклада американских художниц в искусство и художественную жизнь США этого периода. Для определения основных художественных центров, сформировавшихся в США во второй половине XIX века, необходимо проанализировать социальный контекст, который в вопросе гендера в искусстве имеет особое значение и является отличительной чертой формирования американской художественной среды. Отдельное внимание следует уделить рассмотрению творческого пути и методов работы их наиболее

ярких представительниц. Новизна обусловлена отсутствием комплексных исследований на данную тему в нашей стране.

Последние десятилетия XX века ознаменованы высоким интересом исследователей к гендерной тематике. В западной литературе по истории искусства тема женщин-художниц начинает активно звучать с 1970-х гг., после выхода статьи Линды Нохлин «Почему не было великих женщин-художниц?» [1]. Рассматривая творчество в основном западноевропейских художниц от эпохи Возрождения до XIX в., Нохлин выдвигает тезис, что становиться профессиональными художницами женщинам мешало не отсутствие природных способностей, а скорее обстоятельства и распределение социальных ролей, принятое в обществе на протяжении веков. Эта статья оказала огромное влияние на изучение роли женщин в истории изобразительного искусства и послужила толчком для дальнейших исследований.

В 1976 г. вышла статья Джона Гордона под названием «Первые американские художницы и обстоятельства, в которых им приходилось работать» [9], в которой акцент делается уже на американских художницах начала и середины XIX века. Отталкиваясь от имеющихся статистических данных, и на основе проведенного анализа автор устанавливает связи между различными социальными изменениями и ростом числа художниц, а также подтверждает тезисы, предложенные Нохлин, уже в отношении художниц, работавших в США.

В 1990-е гг. выходит целый ряд сборников материалов, исследующих гендерную тему в искусстве. Отличительной чертой любого из исследований на эту тему в Америке является прочная связь с социально-политическим аспектом. Среди основных можно упомянуть сборник эссе Рональда Дотторера и Сьюзен Бауэрс под названием «Политика, гендер и искусство: женщины, искусство и общество» [8], а также исследование профессора искусств Университета Сан-Франциско Уитни Чедвик «Женщины, искусство и общество» [7], в котором автором была предпринята попытка пересмотреть сами художественные произведения, процесс их создания, кроме этого, были затронуты тонкие вопросы этнической и классовой принадлежности.

Художницы в США: трудности, возможности, творчество

На протяжении многих веков в западноевропейских странах и Соединенных Штатах Америки роль женщины во многом ограничивалась выполнением домашних обязанностей, воспитанием детей, заботой о родных, но, начиная с XIX столетия, ситуация постепенно начала меняться. В США изменения носили более стремительный характер, чем в Европе.

Активная индустриализация страны, бурный экономический рост оказывали влияние на повседневную жизнь людей и, во многом, облегчили жизнь женщин: появились холодильники, электрические плиты, возросло производство готовой одежды. На волне этих изменений меняется самосознание и положение женщины в американском обществе. Однако, существенным препятствием на пути этих изменений становится само общество, которое накладывало на женщину большинство из существующих ограничений [12, р. 125]. Но к концу XIX в. устоявшийся образ женщины претерпел серьезные изменения. Все меньшее число девушек выбирало традиционную для «слабого пола» модель поведения, ограничивавшую их жизнь только ролью жены и матери [18, р. 108]. В полной мере происходящие изменения коснулись и положения художниц и, как следствие, на протяжении всего XIX века в США наблюдается рост числа художниц.

Одним из условий успеха для многих первых художниц Америки было рождение в творческой семье. Дочери известного американского портретиста Джеймса Пила — Маргарета Анжелика Пил (1795–1882) и Сара Мириам Пил (1800–1885) выросли в окружении успешных художников. Вместо того, чтобы посещать школу для девочек, в которой готовили к тому, чтобы стать хорошими женами и, в лучшем случае, художницами-любителями, они обучались в студии отца, которая одновременно стала для них и классной комнатой и мастерской. Каждая из них разработала уникальный стиль, работая в жанрах, которые были неотъемлемой частью семейной традиции. Маргарета известна детализированными

натюрмортами, передающими ощущение спокойной домашней обстановки. Сара так же, как и ее отец, дядя и двоюродные братья, получила национальное признание как портретист. Мэри Ниммо Моран (1842–1899) — супруга художника Томаса Морана, познакомилась с техникой офорта, которая впоследствии стала ее специальностью. Впоследствии Моран стала одним из лидеров американского офортного движения 1880-х годов и была признана одним из самых успешных мастеров офорта своего времени [21, р. 70–71]. Существовали и другие примеры. Среди основных преимуществ, которыми обладали представительницы семей художников, были: возможность обучаться у профессионалов и наличие коллекций работ для копирования, что являлось важным этапом обучения, а также потенциальная помощь в получении заказов.

Среди тем, которые были популярны у художниц в первой половине XIX века, в первую очередь — портреты и пейзажи. Женщины, почти не писали аллегорических сцен, что было связано с отсутствием возможности писать обнаженную натуру. В 1807 г. в Пенсильванской академии изящных искусств был учрежден «Женский день», когда двери галерей были открыты только для женщин, поскольку для дам считалось нескромным рассматривать обнаженные скульптуры в компании мужчин.

С самого начала XIX в. в США существовало два основных учебных заведения, предоставлявших высшее художественное образование: Пенсильванская академия изящных искусств в Филадельфии, основанная в 1805 г., и Национальная академия дизайна в Нью-Йорке, открывшая свои двери в 1825 году. Появление этих двух институций ознаменовало пробуждение художественного сознания в США, что положило начало профессиональному сообществу, повышению стандартов качества и поддержке изобразительного искусства. Академии, благодаря своим занятиям и ежегодным выставкам, функционировали как основные центры обучения изобразительному искусству в Филадельфии и Нью-Йорке на протяжении всего XIX века. Женщины играли в этих учреждениях различную роль. Несмотря на то, что американские академии реагировали на изменение положения женщин медленно и часто неохотно поощряли художниц, они намного опередили своих европейских коллег. До 1860 г. женщин не принимали в Королевскую академию в Лондоне. Во Франции и Италии студенток не принимали в Школу изящных искусств в Париже и художественную Академию в Риме на протяжении всего XIX века. В отличие от этого, в Пенсильванской академии изящных искусств, дочери Джеймса Пила Маргарета и Сара были избраны академичками еще в 1824 году. Хотя женщины участвовали в ежегодных выставках, не задокументировано, принимались ли они в Академию в качестве студенток до 1840-х годов. Если учесть, что основой академического обучения являлось рисование фигуры человека с натуры, а принятые в обществе правила не одобряли подобную практику для дам, это безусловно являлось проблемой на пути получения художницами профессионального образования.

Лишь к 1860 г. первым студенткам разрешили посещать лекции по анатомии, и в том же году был открыт натуральный класс для женщин, однако натурщики и натурщицы все еще оставались одетыми. Официальный натуральный класс для женщин был организован в Пенсильванской академии изящных искусств лишь в 1868 г., а модели мужчины появились с 1877 года. Параллельно с борьбой за право писать обнаженную натуру в Пенсильванской академии активно начало действовать движение за права женщин, которое выступало за поправку к Конституции, обеспечивающую их избирательное право. На самом деле, активной женской борьбой, с одной стороны, за возможность профессиональной реализации в любой сфере, а с другой — за равноправие, возможность говорить и быть услышанными — пропитана вся вторая половина XIX века.

В 1878 г. в качестве уже не студентки, а преподавателя к Пенсильванской академии присоединилась Кэтрин Дринкер, что явилось серьезным шагом с точки зрения признания заслуг женщин в художественной сфере. Тем не менее это не стало устойчивой тенденцией, помимо нее до 1950-х гг. преподавательские должности в Академии занимали только две другие женщины: Сесилия Бо, которая была племянницей Кэтрин Дринкер, в качестве преподавателя рисунка и живописи с 1895 по 1915 г., и



Илл. 1. Сесилия Бо. Последние дни детства. 1885. Холст, масло. 116×137 см. Академия изящных искусств, Пенсильвания.

Вайолет Оукли, которая преподавала дизайн с 1913 по 1917 год.

В Нью-Йорке Национальная академия дизайна была официально организована в 1825 году. Пять художниц были признаны академиками уже в 1826 г., а в качестве студенток женщины были допущены к занятиям в 1831 году. После этого последовал долгий перерыв, и лишь с 1846 г. женщин стали зачислять в Академию на постоянной основе. Либеральность академиков потерпела крах в 1869 г., когда они столкнулись с серьезным финансовым кризисом. Для борьбы с экономическими проблемами было предложено объединиться со школой Купер Юнион, которая была на тот момент очень популярна среди женщин, планирующих стать художницами. Тем не менее, академики предпочли заложить здание Академии вместо того, чтобы позволить 150 студенткам Купер Юнион присоединиться к ним. Но уже начиная с 1870-х гг., женщины составляли примерно треть студентов Академии.

Препятствия, стоящие на пути студенток, преодолевались постепенно. Мужчины имели возможность писать обнаженную женскую натуру еще в 1840-х гг., но натурные классы для женщин были открыты только в 1871 году. И лишь в 1930-х гг. перестало существовать разделение натурных классов по признаку пола. До начала XX в. часть барьеров все же сохранялась. Только в 1914 г. женщинам впервые разрешили посещать лекции по анатомии, а в 1915 г. для них был организован первый урок скульптуры.

Среди основных проблем, с которыми в начале XIX века сталкивались художники на пути своего профессионального развития в США, можно назвать следующие: отсутствие коллекции шедевров мирового искусства для копирования, отсутствие квалифицированных преподавателей и сообщества коллег-художников. На протяжении столетия Америка стремилась к преодолению этих недостатков и созданию более благоприятных условий, но те, кто был намерен строить серьезную художественную карьеру, отправлялись для получения образования в Европу. Художники ехали в Париж, Лондон, Мюнхен или Дюссельдорф, скульпторы — в Париж, Флоренцию или Рим. Так или иначе, в конце XIX — начале XX века Париж был мировым центром художественной культуры, объединявшим в своих мастерских художников со всего мира.

Одним из главных препятствий поездки в Европу для женщин были финансовые трудности. Помимо необходимости покрывать текущие расходы, зачастую само образование в частных художественных студиях для женщин стоило дороже. Кроме этого, нельзя не учитывать социальные ограничения, которые накладывались на женщин априори. Но, несмотря на все трудности, многим удавалось успешно с ними справляться. Женщины-художницы имели доступ к лучшим учителям во Франции: Лилу Кэбот Перри консультировал Клод Моне, Мэри Кэссет была близкой подругой Эдгара Дега, Харриет Хосмер и Мальвина Хоффман учились у



Илл. 2. Сесилия Бо. Сита и Сарита. 1894. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.

Огюста Родена. Присутствие женщин, изучающих искусство, считалось само собой разумеющимся в академиях Глейера, Жюлиана и Коларосси и в мастерских таких художников, как Бужеро или Кутюр, которые управляли своими студиями по тем же принципам, что и классы в Школе изящных искусств.

Важным этапом в обучении было копирование работ других художников и с 1850-х годов галереи европейских музеев были открыты для женщин-копиистов, которые могли устанавливать там свои мольберты и свободно писать. Художницы могли частично содержать себя, продавая эти копии. Успех и признание в Европе предоставляли американским художникам возможность успешно продолжить карьеру на родине. Кроме этого, начиная с середины XIX и до начала XX века, Париж был источником новейших художественных течений, которые так или иначе оказывали влияние на молодых художников и через них распространялись по всему миру.

Основные художественные центры и их представительницы

На протяжении XIX века в США сложились основные художественные центры, в которых, наряду с мужчинами работали яркие американские художницы. Благодаря появлению в 1805 г. Пенсильванской академии изящных искусств, одним из первых таких центров стала Филадельфия.

Сесилия Бо (1855–1942) была одной из самых успешных женщин-художниц в США и одним из лучших художников-портретистов конца XIX – начала XX века. Она родилась в Филадельфии в 1855 г. в семье эмигрировавшего из Франции торговца шелком Жана Адольфа Бо и учительницы Сесилии Кент Ливитт. Помимо Сесилии в семье была ее страшная сестра Этта. После смерти матери девочки оказались на попечении у своей тети Элизы, художницы-любителя, которая нача-

ла давать юной Бо первые уроки живописи в 1863 г. [23, р. 1].

Наибольшую поддержку Сесилии оказывал ее дядя — Уильям Фостер Биддл, который помогал обеим сестрам на протяжении всей жизни, и именно благодаря его финансовой помощи началась художественная карьера Бо [6, р. 18]. В 1871 г. в возрасте 16 лет Сесилию отдали на обучение в студию родственницы Кэтрин Энн Дринкер, которая обучалась в Пенсильванской академии, а затем открыла собственную студию. Против поступления в саму Академию, относительно свободную с точки зрения предоставляемых женщинам возможностей выступил дядя Сесилии. Занятия продолжались в течение года и состояли в том, чтобы делать карандашные копии с литографий с изображением античных скульптур. В 1872 г. по рекомендации Дринкер Бо поступила в класс голландского художника Френсиса Адольфа Ван дер Вилена, а уже в 1874 г. сама начала преподавать рисование в школе для девочек. В 1876 г. Сесилия Бо все же поступила в Пенсильванскую академию изящных искусств и посещала ее в течение трех лет. К этому времени женщинам разрешили писать обнаженных моделей, хотя модели-мужчины должны были позировать в набдерновой повязке. В 1879 г., Бо некоторое время училась росписи по фарфору, популярному тогда декоративному ремеслу, и начала зарабатывать деньги, рисуя портреты детей на фарфоровых тарелках [6, р. 63].

Поворотный момент для Бо наступил в 1881 г., когда школьная подруга пригласила ее записаться на занятия по рисованию и живописи под руководством Уильяма Сартейна, успешного художника с французским образованием из Нью-Йорка. Ей понравился нежный стиль Сартейна, и Бо с уверенностью и вдохновением начала писать портреты. С точки зрения техники ей удалось сделать огромный шаг вперед. Бо посещала занятия Сартейна в течение двух лет, затем арендовала студию, которую делила с группой художниц. Они наняли модель и продолжали обучение самостоятельно. После того, как группа распалась, Бо продолжила занятия живописью и в 1883 г. начала писать свою первую большую работу «Последние дни детства» (илл. 1). Ее композиция перекликалась с работой Джеймса Уистлера «Аранжировка в сером и черном, № 1: портрет матери» (1871), которую Бо могла видеть во время ее экспонирования в Академии в 1881 году. Для портрета позировала сестра Сесилии Этта со своим трехлетним сыном. В 1885 г. работа была закончена и выставлена в Пенсильванской академии, где была удостоена премии за лучшую картину, написанную американской художницей. Для Бо это было важным признанием ее мастерства [6, р. 67]. В течение нескольких последующих лет она написала более 50 портретов и была приглашена стать членом жюри в комитете Академии, что подтвердило ее признание среди коллег [6, р. 69].

Самый большой триумф Бо как художницы наступил в 1887 г., когда ее подруга и коллега художница Маргарет Лесли Буш-Браун, обучавшаяся в Академии Жюлиана в Париже, предложила отвезти «Последние дни детства» (илл. 1) в Париж и представить картину на Парижском салоне. Несмотря на отсутствие связей Бо в парижском мире искусства, работу приняли. Это событие подтолкнуло Бо к следующему шагу — самой поехать в Париж, чтобы продолжить учебу. В 1888 г. она уехала во Францию, где училась в Академии Жюлиана, а также в Академии Коларосси. Летом 1888 г. Бо совершила поездку в Конкарно в колонию художников, где она подружилась с Александром Харрисоном, американским художником-маринистом. Однако, как и в случае с росписью фарфора, Сесилия Бо так и не удалось преуспеть в работе на пленэре и стать импрессионистом [6, р. 87]. На протяжении своего творческого пути Бо оставалась художницей-реалистом, но европейское образование все же повлияло на ее художественный почерк, в первую очередь это коснулось палитры — она активно использовала белый цвет и его оттенки, как, например, в работе «Сита и Сарита» (илл. 2).

В 1889 г. Сесилия Бо вернулась в США и продолжила писать портреты. В 1895 г. она стала первой женщиной, получившей постоянную должность преподавателя в Пенсильванской академии изящных искусств, где обучала студентов портретной живописи и рисунку в течение следующих двадцати лет. Ее работы участвовали в большом количестве выставок как в США, так и в Европе. Сесилия Бо стала ярким примером художницы,

которая, несмотря на препятствия и ограничения, смогла получить профессиональное образование, добиться успеха, реализовать себя и вписать свое имя в историю изобразительного искусства. В 1930 г. она была избрана членом Национального института искусств и литературы; в 1933 г. вступила в Американскую академию искусств и литературы, которая два года спустя организовала первую крупную ретроспективу ее работ. Она была удостоена множества наград за свои портреты, а в 1933 г. Элеонора Рузвельт удостоила ее звания «американской женщины, внесшей величайший вклад в мировую культуру» [22, р. 5].

Хотя Сесилия Бо, также как Мэри Кэссет оказалась чужда новым модернистским тенденциям в искусстве, получившим развитие в начале XX века, она внесла большой вклад в формирование художественной жизни США на рубеже веков. Своей жизнью и творчеством ей удалось воплотить образ новой женщины, художницы, признанного профессионала своего дела. Способность улавливать индивидуальность объекта наряду с ее чувствительностью к эмоциям своих моделей сделали ее востребованным портретистом и поставили в один ряд с крупнейшими художниками конца XIX – начала XX века.

Самой известной сегодня американской художницей рубежа веков, несомненно, является Мэри Стивенсон Кэссет (1844–1926). Она родилась в 1844 г. в городе Аллегейни, штат Пенсильвания, сегодня это место является пригородом Питтсбурга. Семья была обеспеченной: отец Роберт Стивенсон Кэссет успешно торговал на бирже, мать Кэтрин Джонстон Келсо происходила из семьи банкиров. Свои первые уроки рисования она получила во время поездок с семьей в Европу. Среди людей ее круга подобные длительные поездки считались важной частью образования, поэтому Мэри в достаточно юном возрасте успела посетить ряд крупных европейских столиц, включая Лондон, Париж, Берлин, где помимо рисования занималась музыкой, выучила немецкий и французский языки.

Вполне традиционным является тот факт, что семья не поддержала Мэри, когда она выразила желание стать профессиональной художницей. Как уже упоминалось, занятие это считалось не подходящим для женщины. Первые шаги на этом пути Кэссет делала в стенах Пенсильванской академии изящных искусств. В 1859 г., когда Кэссет поступила в Академию, около двадцати процентов студентов составляли женщины. Процесс обучения не устраивал Мэри: по-прежнему студентки не могли писать с натуры, и основное обучение заключалось в рисовании по слепкам. Поэтому в 1866 г. в компании своей матери, невзирая на возражения отца, Кэссет переехала в Париж, и попала в студию к известному академику Жану-Леону Жерому, а также практически ежедневно посещала Лувр, где копировала шедевры мирового искусства. К концу 1866 г. она присоединилась к классу живописи Чарльза Чаплина, а в 1868 г. училась в мастерской у одного из самых именитых на тот момент художника Тома Кутюра. В 1868 г. вместе с художницей из Нью-Гэмпшира Элизабет Джейн Гарднер Мэри стала одной из первых двух американок, выставившихся в Парижском салоне, она представила картину «Игра на мандолине» [17, р. 49]. Ее работы привлекли внимание кружка молодых художников, в который входили Гюстав Курбе, Эдуард Мане, Камиль Коре и Камиль Писсарро. Надо сказать, что рубеж 1860–70-х годов в целом ознаменован переменами во французской художественной жизни. Такие художники как Гюстав Курбе и Эдуард Мане уже создавали произведения, явно идущие вразрез с академической традицией, при этом группа художников импрессионистов еще не сформировалась. Первая выставка импрессионистов пройдет только в 1874 году. Таким образом, Мэри Кэссет оказывается в Париже в достаточно переломный момент.

Когда в 1870 г. началась франко-прусская война, Мэри с семьей была вынуждена вернуться на родину. Вероятно, именно в этот момент Кэссет поняла, чего не хватает художникам в Америке, а именно — современных и актуальных произведений искусства, но вместе с тем стало очевидно, что и старые мастера не были представлены достаточно хорошо. Из Пенсильвании Мэри отправилась в Чикаго, но во время Великого чикагского пожара 1871 года потеряла некоторые из своих ранних картин. Вскоре после этого ее работы привлекли внимание архиепископа Питтсбурга, который поручил ей написать две



Илл. 3. Мэри Кэссет. Маленькая девочка в синем кресле. 1878. Холст, масло. Национальная галерея искусства, Вашингтон.

копии картин Корреджо, находящихся в Парме, предоставив ей средства для покрытия дорожных расходов и пребывания. Кэссет с радостью приняла это предложение и снова отправилась в Европу, где её работа вновь была хорошо принята в Салоне 1872 года. Но несмотря на это, ее не устраивали царившие там правила, в том числе нередко пренебрежительное отношение к художницам, и она не боялась критиковать несправедливую, на ее взгляд, политику Салона и его устаревшие академические ценности. Такая позиция не прошла незамеченной, и в 1877 г. обе представленные работы были отклонены, и впервые за семь лет ее работы не были представлены в официальной программе. Именно в этот момент Эдгар Дега пригласил Кэссет показать свои работы вместе с импрессионистами, выставки которых, организуемые независимо от Салона, набрали к этому моменту большую популярность [17, р. 106].

Кэссет восхищалась Дега, пастели которого произвели на нее сильное впечатление, когда она увидела их впервые в 1875 году. В своих воспоминаниях она писала, что это абсолютно изменило ее жизнь и творческую манеру, что, увидев однажды работы Дега сквозь окно галереи, искусство представало перед ней таким, каким хотела его видеть [17, р. 114]. Кэссет просто не могла отказаться от такого предложения, и ее работы были выставлены на экспозиции 1879 года. Исследователи отмечают, что живопись импрессионистов повлияла на собственный стиль художницы. Ранее работавшая в студии, она стала носить с собой альбом для рисования, чтобы делать наброски сцен, которые видела на улице или в театре. Под влиянием Дега она стала чаще использовать пастель и достигла существенных высот, создав многие из своих самых важных работ именно в этой технике. Дега также познакомил Кэссет с гравюрой на меди, что оказало благотворное влияние на ее владение линией и мастерство рисовальщика в целом. Она также стала героиней ряда произведений Дега.

В 1878 г. Кэссет представила ставшие впоследствии одними из наиболее известных своих работ: «Портрет художника» (1878, Метрополитен-музей) (автопортрет), «Маленькая девочка в синем кресле» (илл. 3) и «Чтение Фигаро» (1878, частная коллекция) (портрет матери художницы).

Вероятно, самой успешной из импрессионистических выставок, в которых принимала участие Мэри Кэссет, стала выставка 1879 года. Художница представила на ней одиннадцать работ и использовала прибыль от их продажи для приобретения работ своих коллег Дега и Моне, эти покупки стали первыми шагами на пути создания собственной коллекции. Она выставилась с импрессионистами в 1880 и 1881 годах. В 1886 г. Кэссет предоставила две картины для первой выставки импрессионистов в США, организованной арт-дилером Полем Дюраном-Рюэлем. Многие исследователи творчества Мэри Кэссет отмечают, что после 1886 года ее стиль меняется, она все больше отходит от создания произведений в импрес-



Илл. 4. Мэри Кэссет. В ложе. 1878. Холст, масло. 81×66 см. Музей изящных искусств, Бостон.

сионистической манере и работает в разных техниках. Здесь особенно хотелось бы отметить серию гравюр, вдохновленных работами японских мастеров, в том числе работа «За туалетом» (1890–1891, Метрополитен-музей) и «Прическа» (1890–1891, Чикагский институт искусств). Исследователи отмечают важность именно этих работ Кэссет, внесших большой вклад в развитие графических техник, среди американских художников.

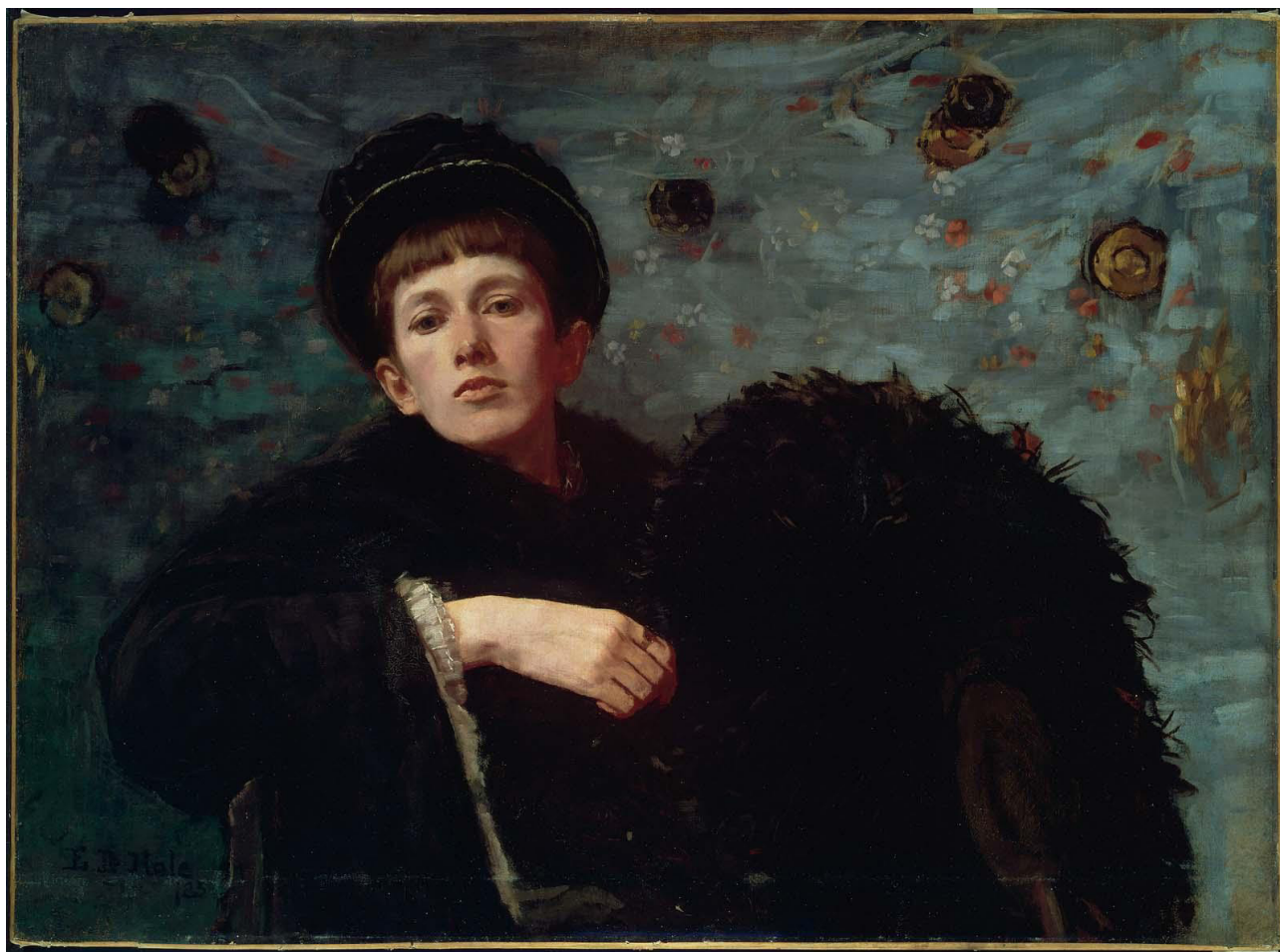
Примерно с этого же времени Кэссет начинает активную деятельность в качестве консультанта по покупке произведений искусства для своих соотечественников. Она на собственном опыте, осознавала проблему отсутствия достаточного количества произведений старых мастеров, а также современных художников, в американских коллекциях и художественных институциях, что затрудняло обучение профессиональных художников и в целом, замедляло развитие художественной жизни в США. Обладая необходимыми качествами и знакомствами с представителями высших слоев американского общества и будучи самой коллекционером современного искусства, Мэри внесла серьезный вклад в изменение сложившейся ситуации.

Женщины были основной темой работ Мэри Кэссет. В то время, когда основным местом для женщины был дом, художница изображала своих героинь в доступных им общественных пространствах, фиксируя таким образом эволюцию гендерных норм. Хотя женщинам и было разрешено посещать театр, это по-прежнему являлось риском для их репутации. Кэссет своим творчеством бросала вызов современному обществу и положению женщин в нем. Она изображает женщин в немногих доступных им общественных

местах. Одной из таких работ является картина 1878 года «В ложе» (илл. 4). На картине изображена женщина, сидящая в ложе оперного театра и смотрящая в бинокль. В то время как мужчина на заднем плане пристально наблюдает за ней, женщина увлечена представлением и не обращает на него никакого внимания. Таким образом Кэссет подчеркивает растущую роль женщин в современном обществе [20, p. 266].

После 1914 г. по состоянию здоровья Кэссет была вынуждена прекратить писать. Тем не менее, она продолжала занимать активную гражданскую позицию, выступала за избирательные права женщин и в 1915 г. показала восемнадцать своих работ на выставке в поддержку этого движения. Она стала образцом для подражания для многих молодых американских художников, которые обращались к ней за советом, знакомила их со своими друзьями художниками-импрессионистами и всячески поддерживала.

На рубеже веков Бостон был одним из основных художественных центров, где в среде профессиональных художников сформировалось сильное женское сообщество. Двумя ведущими художниками города, принимавшими для обучения женщин в 1860-е гг., были Уильям Моррис Хант и Уильям Риммер. Они были первыми, кто дал женщинам возможность писать обнаженную натуру, что, как упоминалось, было основой художественного образования на протяжении веков и в силу ограничений, накладываемых на женщин современным обществом, было им недоступно. В 1870-е годы были основаны школа при Музее изящных искусств Бостона и Массачусетский колледж искусств, что расширило возмож-



Илл. 5. Эллен Дей Хейл. Автопортрет. 1885. Холст, масло. 72,4×99,1 см. Музей изящных искусств, Бостон.

ности женщин для получения профессионального художественного образования. Как и большинство художников своего времени, начинающие художницы получали образование за границей, но многие из них возвращались в Бостон, получили признание на родине и становились наставниками, передавая свой опыт следующим поколениям. Среди художниц, представляющих бостонскую художественную школу, наиболее яркими являются Эллен Дей Хейл и Лиля Кэбот Перри.

Эллен Дэй Хейл (1855–1940) родилась в 1855 г. в Вустере, штат Массачусетс, в образованной бостонской семье. Хейл была дочерью известного оратора и писателя Эдварда Эверетта Хейла и Эмили Болдуин Перкинс. Особенно юную Эллен поддерживала её тетя Сьюзан Хейл, которая сама была художницей-акварелисткой и защитницей прав женщин-художниц. Она научила ее рисовать в юном возрасте и помогла развить художественные навыки, прежде чем Хейл начала обучаться живописи в студии Уильяма Морриса Ханта и Хелен Ноултон [2, р. 6]. Хант был важной фигурой в художественной среде Бостона, он один из немногих поощрял художниц в получении профессионального образования, поэтому именно в его школе живописи обучалось большинство бостонских художниц [11, р. 23]. Хейл попала в студию Ханта в 1874 году. Ей особенно нравилась свободная манера письма, которую Хант показывал своим ученикам.

На протяжении двух лет с 1878 г. Хейл училась в Пенсильванской академии изящных искусств. После учебы в Филадельфии в 1881 г. для продолжения образования Хейл отправилась в Париж, где училась сначала в Академии Коларосси, а позднее в течение трех лет с 1882 по 1885 г. в Академии Жюлиана. Хотя Академия следовала практике большинства частных школ и требовала, чтобы женщины платили за обучение больше, чем мужчины, Хейл предпочитала ее другим школам,

которые она посещала [2, р. 6]. В Академии Жюлиана Хейл обрела сообщество женщин-художниц, которые были объединены желанием получить такое же качественное образование от тех же выдающихся учителей, что и их коллеги-мужчины. Классы, на которых проходило обсуждение работ студентов, для того чтобы отметить прогресс или получить конструктивную критику, проводились анонимно и студенты обоих полов могли принимать в них участие. Хейл училась не только на уроках в Академии, она впитывала все, что окружало ее, посещала Лувр, где восхищалась работами старых мастеров — Тициана, Рембрандта, Халса, Веласкеса и копировала их. Она высоко оценивала и современных французских живописцев, таких как Густав Курбе, работы которого она считала достаточно жесткими, но удивительно точными [11, р. 78] и Эдуард Мане, чьи изображения женщин оказали влияние и на саму художницу.

Самой известной живописной работой Хейл стал ее «Автопортрет» (илл. 5), работа над которым началась еще в 1884 г. во время ее пребывания в США. Для этой картины художница выбрала необычный горизонтальный формат. Хейл изображена уверенно смотрящей на зрителя, ее правая рука слегка свисает со стула. Художница одета во все черное, платье с пуговицами и меховым воротником прикрывает свободно лежащей накидкой. Из-под шляпы выглядывают коротко подстриженные волосы с челкой. Позади — синий фон, расшитый золотыми и красными узорами. Когда Хейл впервые показала картину своим преподавателям в 1885 г., художник Уильям Бутро подверг резкой критике размер и положение руки и посоветовал Хейл переписать работу. Однако Хейл не внесла ни одного из предложенных изменений, отказавшись привести свою работу в соответствие с идеализированными, академическими представлениями о красоте. Показанная в свободном жесте рука художницы обращает на себя внимание еще и тем, что ху-

дожники редко изображали себя без каких-либо инструментов, позволяющих определить их профессию, Хейл это сделала. Работу не приняли в Салон, она была выставлена только в 1887 г. в Бостоне. Картина была очень смелой и демонстрировала новый амбициозный подход к самопрезентации художника, внеся тем самым важный вклад в развитие портрета на рубеже веков.

Помимо живописи Элен Хейл занималась графурой. С 1883 г. она обучалась технике офорта у Габриэль де Во Клемент, с которой познакомилась в Академии Жюлиана. В 1893 г. обе художницы вернулись в США. Хейл успешно работала в различных графических техниках на протяжении всей своей жизни и сыграла важную роль в возрождении техники офорта в США и Европе.

На родине Хейл не только преподавала, но и устраивала неформальные собрания, на которых единомышленницы могли обсуждать искусство и поддерживать друг друга. Она сыграла важную роль в качестве наставницы для молодого поколения начинающих художниц в США. Таким образом, наследие, оставленное Элен Дей Хейл — это не только ее живописные и графические работы, но и признание, которое она помогла завоевать будущим поколениям американских художниц.

Лиля Кэбот Перри (1848–1933) была одной из наиболее выдающихся бостонских художниц рубежа веков, прославившаяся своими портретами, а также тем, что одной из первых познакомила американцев с французским импрессионизмом. Лиля родилась в 1848 г. в семье известного бостонского хирурга. В юности Лиля получила хорошее образование, занималась музыкой, литературой, изучала языки. В 1874 г. она вышла замуж за Томаса Сарджента Перри, выдающегося лингвиста и ученого, и на протяжении следующих десяти лет у них родились три дочери. Однако несмотря на свое происхождение, финансовое положение семьи было затруднительным и, для того чтобы помочь семье, Лиля решила стать художницей. Когда она впервые серьезно начала заниматься живописью, то была вполне взрослой, ей было 36 лет, и состоявшейся, с точки зрения действующих общественных норм, женщиной.

В 1884 г. она начала свое профессиональное обучение в Бостоне. А в 1887 г., заработав достаточно денег, вместе со своей семьей отправилась в Париж, где поступила в Академию Колларосси, а затем в Академию Жюлиана [23, p. 50]. Как и многие ее соотечественницы помимо художественных классов Лиля посещала музеи, а также путешествовала по Европе. В 1889 г. два написанных ею портрета мужа Томаса Сержанта Перри и ее дочери Эдит Перри были приняты в Салон, что свидетельствовало о ее признании профессиональным сообществом.

Большое влияние на Перри оказало творчество Клода Моне. Впервые она увидела его работы в 1889 г. на выставке в галерее Жоржа Пети. Под влиянием Моне она с семьей отправилась в Живерни, где на протяжении девяти сезонов Лиля работала рядом с мастером, и между художниками сложились дружеские отношения. Как пишут исследователи творчества художницы, именно в Живерни она в полной мере нашла себя. Глядя на Моне, Перри также начинает работать на пленэре, её интересуют импрессионистические приемы работы с цветом и светом. Периодически возвращаясь в Бостон, она становится основным пропагандистом нового направления в художественном сообществе города [15, p. 164]. Художница принимала участие в многочисленных выставках как в США, так и в Европе и была удостоена чести представлять Массачусетс на Всемирной Колумбийской выставке в Чикаго в 1893 году. В следующем 1894 г., ей удалось организовать выставку работ Клода Моне в Бостонской ассоциации студентов-художников. В 1897 г. в Бостоне также состоялась ее персональная выставка, которая продемонстрировала широту художественных достижений Перри [15, p. 4].

На рубеже веков Перри провела несколько лет в Японии, в работах этого периода художнице удалось объединить западные и восточные традиции, выработав свой уникальный стиль. За три года, проведенные в Японии, Перри создала в общей сложности более 80 картин. К 1901 г. Перри вернулась в Бостон, в последующие годы она в большей степени сосредоточилась на написании портретов. В течение всей своей творческой карьеры, она была активно вовлечена в художе-

ственное сообщество Бостона и активно продвигала импрессионизм в США: читала лекции, организовывала выставки и всячески популяризовала искусство, которому была предана на протяжении всей жизни. В 1913 г. она помогла сформировать ультраконсервативную Гильдию бостонских художников, чтобы противостоять авангардным тенденциям в мире искусства [15, p. 8]. Ее активная поддержка импрессионистов помогла многим американским художникам, работавшим в этом направлении, получить известность и признание.

Еще одним художественным центром, о котором важно упомянуть в рамках рассматриваемой темы, является штат Огайо. Именно там появились одни из самых ранних последователей импрессионизма в США и некоторые из наиболее влиятельных фигур американского искусства начала XX века. В период после Гражданской войны и вплоть до Великой депрессии Огайо благодаря своему географическому положению и наличию природных ресурсов, демонстрировал невероятный экономический рост, что в свою очередь привлекало в регион большое количество инвестиций. Росла численность населения и его благосостояние, что повлекло за собой и интерес к искусству. В 1882 г. был основан художественный музей Цинциннати, названный «Дворцом искусств Запада» [13]. В последующие десятилетия благодаря поддержке меценатов были открыты музеи практически во всех крупных городах штата. Эти учреждения были важны для сохранения коллекций своих основателей, но, кроме этого, они предоставляли образовательные возможности существующим и будущим поколениям местных художников, организовывали выставки, вручали призы, а также создавали художественные школы. В штате также развивалась сеть общественных художественных организаций и коммерческих галерей. Все это являлось благодатной почвой для формирования региональной художественной школы. Через художников, отправлявшихся получать образование в другие штаты Америки и Европу, Огайо был интегрирован в мировое художественное сообщество и испытывал различные влияния, которые впоследствии отражались в творчестве местных художников. Наиболее яркими представителями этого художественного центра считаются Элизабет Норс и Кэролайн Лорд.

Элизабет Норс (1859–1938) наряду с Мэри Кэсет и Сесилией Бо является одной из наиболее значительных американских художниц своего времени, но несмотря на ее успехи и международное признание, сегодня об этой художнице известно гораздо меньше, чем о ее коллегах. Тем не менее, она была самой известной среди художниц из Огайо и, хотя большую часть своей взрослой жизни провела в Париже, ее связь с США оставалась прочной.

Элизабет Норс родилась в 1859 г. в штате Огайо неподалеку от Цинциннати. Она выросла в католической семье, была верующей и гуманистические стремления стали одной из основ ее творчества. Свой творческий путь Норс начала в возрасте 15 лет в Школе дизайна Макмикен в Цинциннати, которая позже была преобразована в Художественную академию Цинциннати и стала главным учебным заведением для художников в штате. Она была одной из первых женщин, допущенных к занятиям в натурном классе, где помимо этого, она изучала акварельную живопись, гравюру, роспись фарфора, резьбу по дереву и даже скульптуру. За семь лет своего обучения в школе Норс добилась хороших результатов, и ей предложили должность преподавателя, от которой она отказалась в пользу художественной карьеры. Своему решению художница осталась верна на протяжении всей своей жизни [4, p. 18].

В 1882 г. художница отправилась в Нью-Йорк, чтобы продолжить свое образование в Лиге студентов-художников [4, p. 26]. Некоторое время она обучалась в студии Уильяма Меррита Чейза. На протяжении 1884–1886 гг. она проводила лето в горах Теннесси, где создала большое количество акварельных набросков, а также писала местных жителей, занятых своей ежедневной работой, чернокожих детей. Пронзительные реалистические изображения обездоленных людей, занимающихся тяжелым трудом, проникнутые состраданием станут одной из главных тем в творчестве художницы.

В 1887 г., скопив достаточное количество денег, Элизабет вместе со своей старшей сестрой Луизой, которая на про-

тяжении всей жизни будет ее компаньонкой и менеджером, отправляется в Париж, где поступает в Академию Жюлиана. В отличие от большинства мужчин и женщин-художников, отправляющихся получить образование за границу, Норс была почти полностью обучена в Америке. Когда она приехала в Париж, Норс уже была достаточно опытной. Поэтому поступив в Академию Жюлиана, она проучилась там лишь три месяца, после чего преподаватели сказали, что дальнейшее обучение ей не требуется [4, р. 32]. До того, как поехать в Париж, Норс не только разработала индивидуальную технику, но и нашла свою тему в искусстве. Ее интерес к крестьянской тематике был популярным среди художников того времени, однако для Норс он стал продолжением ее увлечения простыми сюжетами, которые она создавала на Среднем Западе — повседневная жизнь сельских жителей, особенно женщин за работой; матерей и детей; портреты чернокожих женщин и девочек; сельские пейзажи. Несколько закрытая и серьезная, Норс искала тихие места вдаль от других художников и туристов. Ее привлекали религиозные ритуалы и духовная жизнь бретонских женщин и других общин, которые она посещала. Ее изображения матерей и детей, хотя и не явно религиозные, выражают святость, которую художница находила в повседневных процессах воспитания.

В 1888 году картина «Мать» (илл. 6) — пронзительное изображение женщины, держащей на руках своего спящего ребенка, — настолько впечатлила жюри Парижского Салона, что картина была удостоена чести быть размещенной на уровне глаз посетителей выставки. Руки матери рассказывают историю женщины, выполняющей тяжелый физический труд. Свободная, слегка распахнутая блузка говорит о том, что она только закончила кормить ребенка. Ее лицо скрыто в тени, она отворачивается от зрителя, чтобы смотреть на младенца, трепетное отношение к которому художница подчеркнула, выделив фигуру с помощью мягкого освещения. Эта работа стала первым международным успехом Норс.

Элизебет Норс была очень разносторонней художницей и, несмотря на то, что изображения материнства и сельской жизни доминируют в ее творчестве, она писала портреты, пейзажи, работала не только на холсте, но и на бумаге. Часто ее рисунки, акварели и пастели принимались лучше живописных работ. Она не переставала искать себя и черпала вдохновение в самых разных произведениях искусства. Как пишет Жюли Аронсон в эссе, посвященном Норс, картина 1895 года «Первое причастие» (илл. 7) с точки зрения построения композиции, сведения ее к простым формам и сдержанной палитре, отсылает к работам Джеймса Уистлера или Джона Сарджента, однако выбранная тема, раскрывающаяся с помощью поз, жестов и выражений лиц героинь, является отражением художественного почерка Норс [4, р. 52].

После 1900 года художница чаще изображала женщин занятых повседневными делами в элегантных интерьерах. Ей удалось со своей точки зрения взглянуть на эти сюжеты, которые в тот момент были в моде у американских импрессионистов и коллекционеров в США, где ее работы хорошо продавались. Работы того времени показывают, как она была очарована игрой света и его изображением, будь то дневной свет, свет лампы или огонь. В 1910 году ее картина «Закрытые ставни» (илл. 8) была показана в Салоне. На этой картине изображен яркий солнечный свет, проникающий сквозь деревянные жалюзи в тускло освещенную комнату, где перед зеркалом стоит женщина. Эта работа была приобретена Министерством изящных искусств Франции для своей постоянной коллекции современного искусства, и была размещена рядом с работами других великих американских художников, таких как Джеймс Уистлер, Уинслоу Хомер и Джон Сарджент. Сейчас это часть коллекции Музея Орсе в Париже [4, р. 55].

Норс была одной из первых американских женщин, избранных членом Национального общества изящных искусств, и получила множество наград на международных выставках того времени. Мэри Элис Берк пишет, что в работах Элизебет Норс есть оригинальное личное видение, ее искренний взгляд делает героев невероятно убедительными, ее полотна отражают красоту, которую художница находила в самых простых аспектах повседневной жизни [4, р. 77]. В этом от-



Илл. 6. Элизебет Норс. Мать. 1888. Холст, масло. 115,6×81,3 см. Художественный музей Цинциннати.



Илл. 7. Элизебет Норс. Первое причастие. 1895. Холст, масло. Художественный музей Цинциннати.



Илл. 8. Элизабет Норс. Закрытые ставни. 1910. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.

Илл. 9. Кэролайн Огаста Лорд. Первое причастие. 1901. Холст, масло. Художественный музей Цинциннати, штат Огайо.

ражались ее основные ценности, и именно это стало ее важным вкладом в художественную жизнь США на рубеже веков.

Кэролайн Огаста Лорд (1860–1927) — другая художница, представляющая Огайо. Она не была столь успешна и популярна как ее коллега Элизабет Норс, однако Кэролайн Лорд принадлежит к числу художников, для которых Огайо и ее родной город Цинциннати, был не только местом, где можно было получить художественное образование, выставлять и продавать свои работы. Она на протяжении многих лет была преподавателем в Академии изящных искусств Цинциннати, передавая свои знания и опыт следующим поколениям студентов, внося таким образом свой вклад в развитие американской художественной культуры.

Кэролайн Лорд родилась в 1860 г. в Цинциннати и была дочерью президента железной дороги Лафайет, Индианаполис и Цинциннати. В возрасте 24 лет в 1884 г. начала посещать Художественную академию Цинциннати и, как многие художницы ее времени, в 1890 г. отправилась за новыми знаниями и опытом в Париж, где обучалась в Академии Жюлиана. Именно в Париже Лорд познакомилась с Элизабет Норс, с которой ее связывала многолетняя дружба. Спустя два года, в 1892 г., она вернулась в США, где продолжила свое обучение в Лиге студентов-художников Нью-Йорка. В период с 1892 по 1895 г. Лорд выставлялась в Парижском салоне, ее работы также были выставлены в зале Цинциннати Женского здания на Чикагской выставке 1893 года, где художница была награждена бронзовой медалью.

После обучения в Нью-Йорке Кэролайн Лорд вернулась в родной Цинциннати, где продолжила писать и преподавала живопись в Академии изящных искусств в течение следующих тридцати четырех лет.

Кэролайн Лорд много писала портреты, большинство из которых женские. В качестве примера можно привести работу «Первое причастие» 1901 года (илл. 9). Другой популярной темой в творчестве Лорд было изображение обычных людей во время выполнения повседневных обязанностей, к числу таких работ относится серия из трех картин «Прачечная Акме в Цинциннати» (1911), на которых изображены женщины за своей ежедневной работой в прачечной. Лорд умерла в 1927 г. в Цинциннати, посвятив свою жизнь воспитанию новых поколений американских художников.

На протяжении XIX века стремясь получить профессиональное художественное образование женщины сталкивались со множеством трудностей, которые были преимущественно связаны с социальными ограничениями, накладываемыми на женщину обществом. В отношении художественного образования эти ограничения в первую очередь коснулись запрета для женщин писать с обнаженной натуры, что являлось краеугольным камнем профессионального образования для художника. Запрет этот преодолевался американскими институциями постепенно, но успешно. Именно учебные заведения в США стали первыми принимать женщин в свои стены, предоставляя им паритетные возможности наряду с мужчинами. Что

стало причиной роста самосознания американских художниц.

На протяжении всего XIX века американские художники, мужчины и женщины, едут получать профессиональное образование в Париж, где доступ в Академию изящных искусств хоть и был закрыт для женщин, но активно функционировали частные художественные академии, куда охотно принимали студентов обоих полов.

Несмотря на формальный запрет получения академического образования, работы, написанные женщинами-художницами, часто принимали в официальный Салон в условиях высокой конкуренции, что, в целом, свидетельствовало о признании со стороны коллег-мужчин и послужило стимулом для дальнейшего развития многих художниц. Однако в большинстве своем они все же остерегались смелых экспериментов и тяготели к более мягким декоративным решениям.

Особенностью художественного процесса в США была его связь с общественно-политическим контекстом, что оказало влияние на тематику и смыслы, которые художницы вкладывали в свои работы. В центре внимания многих художников второй половины XIX века оказывается обычный человек, а главной героиней творчества большинства художниц становится женщина. Они пытаются переосмыслить роль женщины в современном обществе и показать её важность. Интерес к реальной жизни простых людей ярко проявляется в творчестве американок, оказавшихся на острие социальных перемены. Часто художницы оставались в рамках традиционных для женщин жанров, таких как портрет или пейзаж, но помимо полученных опыта и знаний, им удалось привнести в них свой взгляд, где женственность сочеталась со смелостью, решительностью и верностью себе.

Благодаря полученному в Париже образованию, и, испытав влияние новейших художественных течений, многие американки возвращались на родину, становясь апологетами новых живописных направлений. Лила Кэбот Перри была одной из первых художниц, познакомивших американцев с импрессионизмом. Этому направлению она оставалась верна на протяжении всей жизни и активно популяризировала его в США: читала лекции, организовывала выставки.

Часто художницы помогали соотечественникам в формировании художественных коллекций в качестве консультантов, благодаря чему сегодня американские музеи могут похвастаться богатейшими собраниями французского искусства второй половины XIX века. Имея за плечами опыт работы в Европе, многие художницы становились у истоков формирования региональных художественных школ, особенно здесь можно выделить такие культурные центры как Бостон и Огайо. Женщины много работали, активно преподавали, что позволило целым поколениям американских художников получать полноценное образование, не выезжая за пределы США. Все вышперечисленное свидетельствует о важном вкладе, который американские художницы внесли в формирование и развитие художественной жизни в США на рубеже XIX–XX веков.

Список литературы:

1. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? (1971) // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. 592 с.
2. Angelilli C. Inked Impressions: Ellen Day Hale and the Painter-etcher Movement: January 26 – April 14, 2007. Carlisle, PA: Trout Gallery, Dickenson College, 2007. 76 p.
3. Aronson J., Buick K.P. Elizabeth Nourse (1859–1938) // Eldredge C. C. The Unforgettables: Expanding the History of American Art. University of California Press, 2022. P. 50–56.
4. Burke M. A. Elizabeth Nourse, 1859–1938: A Salon Career. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1983. 288 p.
5. Burns S. Under the Skin: Reconsidering Cecilia Beaux and John Singer Sargent // The Pennsylvania Magazine of History and Biography. University of Pennsylvania Press. Vol. 124. No. 3, July, 2000. P. 317–347.
6. Carter A. A. Cecilia Beaux: A Modern Painter in the Gilded Age. New York: Rizzoli, 2005. 224 p.
7. Chadwick W. Women, art, and society. New York: Thames and Hudson, 1997. 448 p.
8. Dotterer R. L., Bowers S. Politics, Gender, and the Arts: Women, the Arts, and Society. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1992. 210 p.
9. Gordon J. Early American Women Artists and the Social Context in Which They Worked // American Quarterly. Vol. 30. No. 1, 1978. P. 54–69.

10. Harris A. S., Nochlin L. *Women Artists: 1550–1950*. New York: Alfred A. Knopf, 1984. 368 p.
11. Hirshler E. *A studio of her own: women artists in Boston, 1870–1940*. Boston: MFA Publications, 2001. 227 p.
12. James J. W. *Changing Ideals about Women in the United States, 1776–1825*. New York: Garland Pub., 1981. 276 p.
13. Keny J. M. *Ohio Impressionists and Post-Impressionists* // *American Art Review*. April–May. 1994. URL: <https://www.tfaoi.org/aa/5aa/5aa280d.htm> (дата обращения: 19.02.2023)
14. Laurence M. et al. *Women Artists in Paris, 1850–1900*. New Haven: American Federation of Arts & Yale University Press, 2017. 288 p.
15. Martindale M.; Moffat P. *Lilla Cabot Perry: An American Impressionist*. Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts, 1990. 164 p.
16. Mathews N. M. *Cassatt and Her Circle: Selected Letters*. New York: Abbeville Publisher, 1984. 256 p.
17. Mathews N. M. *Mary Cassatt: A Life*. New Haven: Yale University Press, 1998. 400 p.
18. Mintz St., Kellog S. *Domestic Revolutions. A Social History of American Family Life*. N.Y.: Simon and Schuster, 1988. 352 p.
19. Nochlin L. *Women, art, and power: and other essays*. New York: Avalon Publishing, 1989. 208 p.
20. Pollock G. *Modernity and the Spaces of Femininity* // Broude N., Garrard M.D. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Harper Collins, 1992. P. 244–267.
21. Rubenstein C. S. *American Women Artists from Early Indian Times to the Present*. Boston: G. K. Hall, 1982. 560 p.
22. Tappert T. *Cecilia Beaux and the Art of Portraiture*. Smithsonian Institution, 1995. 148 p.
23. Tufts E. *American Women Artists 1830–1930*. Washington, D.C.: The National Museum of Women in the Arts. 1987. 256 p.

References:

- Angelilli, C. (2007) *Inked Impressions: Ellen Day Hale and the Painter-Etcher Movement: January 26 – April 14, 2007*. Carlisle, PA: Trout Gallery, Dickenson College.
- Aronson, J. (2022), Buick, K.P. 'Elizabeth Nourse (1859–1938)', in: Eldredge C.C. *The Unforgettables: Expanding the History of American Art*. University of California Press, pp. 50–56.
- Burke, M.A. (1983) *Elizabeth Nourse, 1859–1938: A Salon Career*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Burns, S. (2000) 'Under the Skin: Reconsidering Cecilia Beaux and John Singer Sargent', *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 124, 3, pp. 317–347.
- Carter, A.A. (2005) *Cecilia Beaux: A Modern Painter in the Gilded Age*. New York: Rizzoli.
- Chadwick, W. (1997) *Women, art, and society*. New York: Thames and Hudson.
- Dotterer, R.L. (1992), Bowers, S. *Politics, Gender, and the Arts: Women, the Arts, and Society*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- Gordon, J. (1978) 'Early American Women Artists and the Social Context in Which They Worked'. *American Quarterly*, 30, 1, pp. 54–69.
- Harris, A.S. (1984), Nochlin, L. *Women Artists: 1550–1950*. New York: Alfred A. Knopf.
- Hirshler, E. (2001) *A studio of her own: women artists in Boston, 1870–1940*. Boston: MFA Publications.
- James, J.W. (1981) *Changing Ideals about Women in the United States, 1776–1825*. N.Y.: Garland.
- Keny, J.M. (1994) 'Ohio Impressionists and Post-Impressionists', *American Art Review*, April–May.
- Laurence, M. (2017) et al. *Women Artists in Paris, 1850–1900*. New Haven: American Federation of Arts & Yale University Press.
- Martindale, M.; Moffat, P. (1990) *Lilla Cabot Perry: An American Impressionist*. Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts Publ.
- Mathews, N.M. (1984) *Cassatt and Her Circle: Selected Letters*. New York: Abbeville Publisher.
- Mathews, N.M. (1998) *Mary Cassatt: A Life*. New Haven: Yale University Press.
- Mintz, St. (1988), Kellog, S. *Domestic Revolutions. A Social History of American Family Life*. N.Y.: Simon and Schuster.
- Nochlin, L. (1971) *Why Have There Been No Great Women Artists?* Available at: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> (accessed: 15.04.2023)
- Nochlin, L. (1989) *Women, art, and power: and other essays*. New York: Avalon Publishing, 1989.
- Pollock, G. (1992) 'Modernity and the Spaces of Femininity', in: Broude, N., Garrard, M.D. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Harper Collins, pp. 244–267.
- Tappert, T. (1995) *Cecilia Beaux and the Art of Portraiture*. Smithsonian Institution.
- Tufts, E. (1987) *American Women Artists 1830–1930*. Washington, D.C.: The National Museum of Women in the Arts.