

УДК 741.9:7.03(477.54)

**Пухарєв В.В.**

*Харківська державна  
академія дизайну і мистецтв*

## **АЛЬБОМ РИСУНКІВ ШКОЛИ М. РАЄВСЬКОЇ-ІВАНОВОЇ**

*Пухарєв В.В. Альбом рисунків школи М. Раєвської-Іванової. У статті викладені основні позиції першої розвідки альбому учнівських студій харківської рисувальної школи М. Раєвської-Іванової. Дана стаття є частиною цілісного дослідження еволюції та художніх принципів харківської школи академічного рисунка. Основний матеріал статті присвячено впливу традицій Петербурзької Академії художеств на художні принципи академічного рисунку школи М. Раєвської-Іванової.*

*Ключові слова: академічний рисунок, харківська художня школа.*

*Пухарєв В.В. Альбом рисунків школи М. Раєвської-Іванової. В статті изложено основные позиции первого исследования альбома ученических работ харьковской рисовальной школы М. Раевской-Ивановой. Данная статья является частью целостного исследования эволюции и художественных принципов харьковской школы академического рисунка. Основной материал статьи посвящен влиянию традиций Петербургской Академии художеств на художественные принципы академического рисунка школы М. Раевской-Ивановой.*

*Ключевые слова: академический рисунок, харьковская художественная школа.*

*Pukharyev V. M. Rayevska-Ivanova School's Album of Drawings. In the article outlines basic positions of the first research of the album of works by pupils of M. Rayevska-Ivanova's Kharkov drawing school. This article is the part of holistic research of the evolution and the artistic principles of the Kharkov academic drawing school. The main material of article is devoted to the influence of the traditions of the St. Petersburg Academy of Arts on artistic principles of academic drawing in M. Rayevska-Ivanova's Kharkov drawing school*

*Keywords: academic drawing, Kharkov Art School.*

**Постановка проблеми, аналіз фахової літератури.** Харківська приватна рисувальна школа М. Раєвської-Іванової, діяльність якої у свій час висвітлювалась на сторінках місцевої преси до її 15-річчя [15] і 20-річчя [16], як явище історії мистецтва, уперше постає, ще за життя художниці-викладачки, у праці Д. Багалія та Д. Міллера з історії Харкова [1]. Підґрунтям цієї і наступних розвідок став досвід школи, викладений М. Раєвською-Івановою до 25-ї річниці школи [6].

Поновлення інтересу до школи на новітньому фаховому рівні відбулося у дослідженнях Л. Соколюк [11,12,13], В. Даниленка [2,3,4,5], Р. Шмагали [14], які не лише збагатили уявлення про проблему значним фактологічним матеріалом, але й поглибили розуміння ролі, яку вона свого часу відігравала, зокрема, обґрунтувавши художньо-промисловий нахил школи М. Раєвської-Іванової.

Інший ракурс проблеми – відстеження передусім мистецького потенціалу школи та творчої спадщини її керівниці, знаходить утілення в мистецтвознавчому доробку останніх років, у працях В. Немцової [9] та Ю. Майстренко-Вакуленко [7]. Разом з тим, виходячи із специфіки зазначених робіт, питання еволюції та художніх принципів академічного рисунка, аналіз конкретних натурних студій, виконаних учнями рисувальної школи, досі залишається поза межами наукового інтересу дослідників.

Таким чином, мета запропонованої розвідки полягає у висвітленні художніх принципів школи академічного рисунку у Харкові на матеріалі відповідного доробку учнів рисувальної школи М. Раєвської-Іванової.

**Результати дослідження.** Місце школи М. Раєвської-Іванової в історії становлення художньої освіти Харкова добре висвітлено у фаховій літературі. Відзначимо лише ті моменти, що є важливими для подальшого розуміння теми.

Марія Раєвська-Іванова, першою серед російських жінок, у 1898 році склала іспити при Петербурзької Академії мистецтв (далі – ПАМ) на звання вільного художника і на початку 1869 року відкрила у Харкові першу в Російській імперії приватну школу рисунка та живопису. За роботи учнів школи на першому конкурсі рисувальних шкіл, влаштованому за ініціативою І. Крамського, М. Раєвська-Іванова отримала звання почесного «вольного общника» Академії (1872) [6,10].

Проте власну художню освіту вона отримала поза батьківщиною, «...в Дрездені, в майстерні професора Ергардта навчалась рисування та живопису, у скульптора Кірхгода брала уроки ліплення, а в художника Дітріха – “уроки живопису альфреско”» [13:26]. Діяльність школи, яка, як вважають дослідники Л. Соколюк та В. Даниленко, мала художньо-промисловий профіль, набула значного резонансу серед тогочасних навчальних закладів подібного спрямування. Цьому сприяла різнома-

нітна реміснична підготовка, що не виключала, однак, фундаментального пропедевтичного курсу з академічного рисунка, адже «...головним засобом пізнання дійсності [вона] вважала рисунок з натури. Принципова позиція, зайнята Раєвською-Івановою щодо навчального рисунка як першооснови художньої освіти, сприяла розвитку високих фахових якостей її школи» [13:27–28].

Наявним підтвердженням кращого учнівського доробку школи М. Раєвської-Іванової з академічного рисунка є роботи, які містяться в альбомі, що зберігається у відділі рідкісних видань бібліотеки ХДАДМ. У цьому альбомі представлені оригінали студій натури та ескізи, які були відзначені на Всеросійських виставках та конкурсах медалями та схвальними відгуками комісії, очолюваних представниками ПАМ. Поряд із відзначеними роботами представлена решта, що немає відзнак, але при цьому не менш якісно демонструє рівень академічної майстерності учнів школи. Переважну більшість робіт з альбому складають саме академічні рисунки. Інші матеріали колекції, які так само потребують вивчення: олійні етюдні голів та півфігур, пейзажі та натюрморти; копії та ескізи власних візерунків; графічні ескізи композицій жанрового характеру; опуси в ужитковій графіці; зразки поширеного у практиці школи завдання – замальовки квітів (здебільшого акварельні твори А. Романенко).

Відсутність будь-яких писемних джерел, які б коментували роботи альбому та нерозбірливий характер підписів частини робіт, спонукали нас до впровадження власної атрибуції. У процесі аналізу творів було розшифровано підписи та встановлено авторство низки рисунків, уточнено датування, визначено тип завдання та техніку виконання.

Колекція рисунків налічує 25 позицій, які складають виключно натурні студії. Серед них з гіпсів виконано 21 аркуш, з живої натури – 3 та 1 рисунок драперії. Щодо «гіпсів», то переважну більшість складають рисунки з картушів та інших рельєфних зображень (8 одиниць), 7 студій античних голів, 4 – з анімалістичних фігурок та по одній студії кисті руки та фігури (Венера Мілоська).

Рисунки переважно підписані та датовані, проте чимало підписів важко розібрати. Прізвища, які все ж піддаються ідентифікації, частково згадуються у працях Л. Соколюк, як ті з учнів школи, що поступили до ПАМ, зокрема, Ф. Бондаренко, М. Уваров [11:117]. На хронологічні межі виконання рисунків тої частини колекції, що не містить дати чи підпису, вказують датовані печатки («ИАХ 1872») та наліпки конкурсних відзнак («В 1883 году, на конкурсе учебных заведений по рисованию, Императорскою Академіею Художеств удостоен похвального отзыва»).

Цілісне дослідження колекції рисунків дозволяє стверджувати про вкрай помітну спорідненість художніх принципів академічного рисунка, впроваджених у своїй школі М. Раєвською-Івановою із

тривалими традиціями академічного рисунка ПАМ. На користь цього свідчить порівняння уявлень про методичні та художні принципи академічного рисунка ПАМ із досліджуваними зразками харківської школи. Про перші дізнаємося з ґрунтовної розвідки Н. Молевої та Е. Белютіна, присвяченої педагогічній системі ПАМ у XVIII столітті [8]. Ця система, століття потому, знаходить переконливу поширеність у зразках академічного рисунка учнів харківської школи М. Раєвської-Іванової, на це вказує аналіз останніх.

Отже, стосовно академічного рисунка у праці Н. Молевої та Е. Белютіна зазначається: «...конкретизація повинна йти від фізичної будови тіла, від його кістяка та мускулатури, помічених тоном, а не від лінійної схематичної побудови і тим більш не від контурного “описування”» [8:195]. Особливості студювання живої натури, себто людської постаті у ПАМ цілком доречні й відносно будь-якого натурального зображення. «Таким чином, крок за кроком на аркуші паперу виникала реальна форма, художник протягом роботи нічого не переробляв, ведучи роботу строго поступово із розрахунком» [8:195]. Цю тенденцію академічного рисунка наочно спостерігаємо й в учнівських роботах школи М. Раєвської-Іванової.

Разом з тим, спорідненість харківської школи із ПАМ простежується у програмах завдань з академічного рисунка, зокрема, на пропедевтичному рівні, що починався зображеннями гіпсового листя (не підписано) та квітів (підпис нерозбірливий), за якими йшли «...рисунки різноманітних орнаментальних мотивів, умовно кажучи, барельєфних, поступово ускладнювали і розвивали задачу передачі форми, безпосередньо за картушами йшло рисування орнаментів, де вже ні про яку “плоску” квітку неможна було говорити і де вимагалось передавати ще неглибокий, але реальних тривимірний об’єм» [8:170]. До прикладу останніх: рисунок візерунку (Ф. Гвоздіков, 1881), простий картуш (Ашурков, 1880), складний бароковий картуш рослинного характеру (Ф. Бондаренко, 1881; Москальов, 1890) та подібна до нього розетка (М. Несторов). Опрацювання об’ємних форм на прикладі цих завдань відбувалось не лише у рисувальних техніках, але й чорною аквареллю (М. Степанов, 1899).

Лише єдиним не підписаним зразком у колекції представлено рисунок драперій, одного з суттєвих завдань в опануванні об’ємної форми. Більш того, у цьому рисунку драперія постає закріпленою на фігурі (зі спини). Виразного узагальнення рисунку надає особливість моделювання складок, виконана точними штрихами крейди на противагу до суцільних плям вугілля. Несподіваний ефект задає широка чорна лінія, що окантовує тканину драперії: її потужний власний тон, вирішений з урахуванням об’єму та простору, демонструє складну тонову градацію у межах «чорного». Віртуозність цього прийому, так само знайшла справедливе схвалення

ПАМ, про що свідчить відповідна печатка «ИАХ 1872» і наліпка «Похвала».

Попередні завдання поступово налаштовували учня на студії гіпсових голів. Н. Молева та Е. Белютін зазначають: «Порядок роботи над головами складався з кількох послідовних ступенів. Так, перші голови ставились головним чином на оволодіння законами зображення тривимірної форми, тут були “Антик у грецькому уборі”, “голова Юоніна”, “Аполлонова” і т. д., тобто голови з ясною і чіткою формою. Потім йшли голови “Геркулесова”, “Марсова”, “Каракалова”, які учень мав рисувати у ракурсі, з потилиці, вивчати форму з усіх боків, застосовувати анатомію. І лише після такої попередньої підготовки від переходив до зображення голів із виразом, “із пристрастями” подібно до голови Лаокоона, а також до портретних голів Гомера, Демосфена, Цицерона, Сенеки» [8:187]. У колекції академічних рисунків школи М. Раєвської-Іванової переважну більшість складають саме студії гіпсових голів, представлених досить добрими зразками. Назвемо рисунки з античних голів Агамемнона (Г. Несторов, 1880) та Зевса (нерозб., 1880). Рисунок голови чи вірніше маски Агамемнона є взірцевим зразком академічної пропедевтики. Тут, окрім суто рисунку голови, простежується не аби яка увага до деталей обличчя, передусім носу та губ, виразне моделювання яких проливає світло на певну специфіку завдання, що, як відомо, згодом виокремитись у студії «частин обличчя», тобто окремих зліпків-фрагментів голови, на прикладі Давида Мікеланджело: око, ніс, губи, вухо. Натомість голова Зевса, як більш монументально-узагальнена, уявляє співвідношення пластичних мас голови з копною кучерів, що прорізають загальний об'єм крупними ритмічними візерунками, та грудну площину, вертикальний напрям якої підтримують так само наскрізні ритми складок драперії, що вкриває одне плече погруддя. Вже тут помітна, розвинута у студіях живої природи, тонова відповідність головного та другорядного, загальних об'ємів та деталей, переднього плану та тла.

Кілька рисунків, виконаних з одного й того ж римського бюсту дають уявлення про ще один тип академічних завдань пропедевтичного рівня. Подана у різних ракурсах – анфас (нерозб.), профіль (І. Кондратенко) та у ракурсі знизу (Г. Несторов) – голова, дає можливість простежити, як розташування голови у просторі впливає на співвідношення пропорцій обличчя. І саме у цих трьох студіях, окрім вугілля з'являється ще один рисувальний матеріал – крейда, за рахунок якого відбувається малопоширене моделювання «світлом», а не лише «тоном», як це було у попередніх студіях голів.

Присутній у колекції й інший, складний за рухом (голова в півоберту), виразний римський бюст (Ашурков, 1882, вугілля). Ця «...послідовність, що завершувалась натуралістичними римськими портретами, підводила безпосередньо до зображення реальної людини» [8:187].

Кращі здобутки, серед представлених у колекції робіт учнів М.Раєвської-Іванової в академічному рисунку – портрети-погруддя натурників. Подібні за технікою (тонований папір, вугілля, крейда), вони ілюструють студіювання живої природи в такий спосіб, коли розкривався не лише суто технічний рівень в опануванні майстерності рисунка, але й талант портретиста: «Чоловік, що палить люльку» (нерозб.), «Хлопчик у червоній сорочці» (Алексєєв), «Старий, що підпирає голову рукою» (М. Уваров, 1880).

Передусім зазначимо, що кожен з цих рисунків є прикладом вкрай незвичного композиційного рішення, як щодо власне постановки моделі, так і стосовно вписування моделі у формат (дуже щільного). При цьому такий прийом не був поширеним і у тогочасній художній практиці. Особливо це простежується за схвально відзначеним рисунком хлопчика у червоній сорочці, виконаного Алексєєвим, який постає у дуже незвичній позі, поклавши голову на руки, а руки на спинку стільця, розвернутим до якої він сидить. Такий «портретний» підхід не є типовим, і радше викликає асоціацію з чисельними зображеннями «селянських хлопчиків» О. Венеціанова, які так само постають у складних положеннях, що умовно визначаються, як динамічна статика. Більш статичними, з точки зору положення фігури, є два інші рисунки, однак композиція аркуша сама по собі не є статичною.

«Чоловік, що палить люльку», помічений печаткою «ИАХ 1872», був відзначений срібною медаллю, на що вказує відповідна наліпка. Цей рисунок відчутно поділяється на головні та другорядні зони. Головними, звичайно, є обличчя і кисть руки, що тримає люльку, зв'язані в один композиційний вузол; другорядними, відповідно – решта деталей. Межа між головним і другорядним позначається рівнем деталізації та тоном. Крім того, студія демонструє художні принципи, згідно з якими ліплення форми базувалось виключно на засобах світлотіні. Примітно, що тон у даному випадку позначає лише об'єм, нівелюючи власний природний тон різних фактур, присутніх у об'єкті зображення. Чоловіча постать, попре її безумовну характерність, виходячи із зазначеного вище прийому скидається на статую.

Щойно згадуваний рисунок хлопчика, з точки зору тону, є прикладом поширеного серед тогочасних рисувальників, і, зокрема, в академічній практиці рисунка з використанням кольору. У даному випадку чотирьох кольорів: вохри (тон паперу), чорного (вугілля), червоного (сангіна чи відповідна пастель) та білого (крейда). За рахунок чого світлотінь збагатилась цікавим суто живописним ефектом – потужним рефлексом від червоної сорочки на обличчі хлопчика. В іншому обидва рисунки подібні, об'єм у них ліпиться крейдою та вугіллям, натомість середній тон позначає папір.

Останній аркуш «Старий, що підпирає голову рукою» М. Уварова, за манерою та технікою (лише вугілля) відмінний від попередніх. Штрихування у ньому не таке делікатне, щільні лінії міцно «вхоплюють» основні об'єми, задають ритм, положення фронтальної «площини» у просторі та позначають характер фактур. З усього видно, що у третьому рисунку, на відміну від попередніх, вирішення портретних завдань поступається суто студійним.

Отже, наявність у програмі майже півфігурних зображень, зобов'язувала до ретельного вивчення й інших частин людської статури, зокрема рук. Таким чином, ще один тип завдань складала т. з. «слідки» – рисунки зі зліпку кисті руки. Чіткий та ясний рисунок Г. Несторова зі зліпку кисті був відзначений Схвальним відгуком Всеросійської виставки (1883). Зліпок кисті з фрагментом зап'ястка, яка вільно лежить на плоскій поверхні, за рахунок чого є можливість проаналізувати кисть у природному положенні. Використані рисувальником у роботі вугілля та крейда дають переконливу студію гіпсового «слідка». Тим не менш тонові ефекти тут значно переважають над пластичним аналізом, що у свою чергу показово свідчить про специфіку тогочасної студійної роботи, у якій головним чином підкреслювалась, умовно кажучи, «наближеність до життя», аніж самодостатність об'єму та структури, і тон сприяв цьому чи не найбільше.

Окреме питання становить зображення фігури на прикладі Венери Мілоської (підп. нерозб.), що, з одного боку, вказує на існування у шкільній практиці завдання, яке виходить за суто пропедевтичні межі, з іншого, є радше виключенням, окремою творчою ініціативою, на що примітно вказують замалий формат й техніка виконання (туш, перо, пензель), нетипові як для академічної студії. Тло рисунка, за рахунок відмивки, суцільно закрите глибоким тоном, що виступає у контрасті із білим силуетом гіпсової постаті, залишеним без дотику пензля. Водночас і фігура, і тло вкриті суцільним штрихуванням дрібненькими щільними рисками. Якщо на тлі штрихування є дещо одноманітним, то на фігурі, навпаки, шляхом перехрещень, воно визначає світло-тонову будову. Тон на тлі не є рівномірним, посилюючись згори донизу, з права наліво, у такий спосіб задаючи певно ситуацію, властиву природному освітленню. Також тон дає різкий контраст по обидва боки фігури, утворюючи ліворуч чіткий рисунок тіні, що падає. Відчутний тоновий контраст тіні, що падає із власною тінню на постаті Венери, призначений посилювати відчуття простору, яке б нівелювала сама штриховка. Саме біля фігури штрихи розчиняються у суцільній плямі тіней. Що ж до власне постаті, то її рисунок, особливо у деталях не є довершеним, видаючи рисувальника, який стоїть ще на початку шляху оволодіння відповідним рівнем натурального студіювання. Утім, вміння орудувати складною технікою рисунка пером засвідчую неабияку попередню практику.

Самостійну типологічну групу рисунків репрезентують студії анімалістичних моделей, зображення фігурок тварин у характерному русі: «Бик» (А. Павлов), «Корова з телям» (підп. нерозб.) та «Два коні» (не підп.).

Анімалістична пластика малих форм посідає особливе місце серед тогочасної скульптури, затребувана здебільшого через властиву їй виразну декоративність. Майстри цього жанру, зазвичай, обирали певні об'єкти і опрацьовували, як правило, лише їх. Найпоширенішими у вітчизняній практиці подібного роду були зображення коней (П. Клодт, Є. Лансере) та мисливських собак (М. Ліберіх). Худоба, як у даному випадку, з'являлась рідко. Бик, якого за «модель» беруть собі учні школи, своєю монументальністю сходить до відомої скульптури В. Демут-Малиновського (1827). Група «Корова з телям», близька за стилістикою бикові, вочевидь, утворює із ним пару.

Незважаючи на те, що цей тип студійного завдання з рисунку не є пов'язаним із традицією ПАМ, він тим не менш зустрічається у студійній практиці інших художніх та художньо-промислових навчальних закладів, починаючи із першої третини ХІХ століття, про що, зокрема, свідчить інтер'єр майстерні Художнього класу у Москві, заснованого у 1833 році та згодом перетвореного на Училище живопису, скульптури та архітектури, який відтворено на картині Миколи Подключникова (1830-ті, Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Ж-3740). Величезна «урочиста» класицистична за декоруванням зала майстерні, яка є частиною анфілади, заповнена щільними рядами парт, біля яких можна рисувати стоячи або сидячи на високому стільці; великоформатними вертикальними дошками, вочевидь для управ у рисуванні крейдою; різноманітними взірцями для копіювання на стінах та у вітринах; чотирма фігурками, дві з яких представляють етюди коней у природному русі, ще дві – моделі клодтівських підкорювачів коней з Анічкового мосту у Петербурзі.

У рисунках учнів школи М.Раєвської-Іванової з анімалістичних моделей відчувається наголошеність саме на камерній пластиці як натурному джерелі та панує підкреслена увага до фактури. Не менше за розкриття складної форми тварини, її характерного руху, у цих завданнях вважалась обов'язковою й передача властивостей матеріалу – гіпсу. До речі, саме ці оригінальні завдання здебільшого були відзначені ПАМ на відповідному репрезентативному заході, в якому брала участь школа у 1872 році, а одна зі студій фігурки бика, виконана пером (підп. нерозб.), відзначена срібною медаллю.

**Висновки.** Проведене дослідження дозволяє зробити наступні узагальнення.

Виходячи з аналізу студійного надбання учнів школи М.Раєвської-Іванової, встановлений у попередніх дослідженнях художньо-промисловий характер діяльності школи, натомість мало позначив-

ся на специфіці художніх принципів академічного рисунка.

Співставлення зразків учнівських рисунків школи М.Раєвської-Іванової з художніми принципами академічного рисунка ПАМ XVIII століття, репрезентованими у текстах Н. Молевої та Е. Белютіна, дозволяє стверджувати спорідненість засадничих рис художніх принципів академічного рисунка обох шкіл, підставою якої також є значний часовий проміжок, що майже не позначився на змінах у цих принципах.

Зазначену спорідненість підкреслює, передусім, типологія завдань пропедевтичного рівня, що включає студії гіпсових рельєфів, рисунок яких поступово ускладнюється, гіпсових голів, що так само складається з послідовних ступенів, за рівнем деталізації, використання знання анатомії, зокрема, стосовно виразу обличчя. Кінцевою метою цих завдань було оволодіння тривимірною формою, робота над якою велась цілковито у руслі відповідних художніх принципів академічного рисунка ПАМ, виходячи з чого велика увага приділялась світлотіньовому моделюванню об'єму, поряд із нівелюванням контурної лінії.

Виконання цих робіт, окрім зазначеної суто студійної мети передбачало здатність відтворювати засобами рисунка різноманітні фактури. Це вміння, а також обрана техніка (вугілля, крейда) давали можливість перейти до наступного етапу – зображення живої натури. У випадку школи М.Раєвської-Іванової завдання погруддя з руками, складні за положенням, із внутрішнім рухом, дозволяло поширити задачі портрету на студійну практику, відповідно даючи змогу вільно будувати композицію аркуша.

Зображення гіпсової фігури, представлене в альбомі єдиним зразком, є виключенням, що претендує на значення мистецького твору, про що свідчить його нетипові для студії формат та техніка виконання.

Крім того, у практиці школи М. Раєвської-Іванової існувало завдання (студії анімалістичної пластики малих форм), яке типологічно виходило за межі традиції ПАМ в академічному рисунку, проте зустрічалось в інших художньо-освітніх закладах Російської імперії, зокрема, у Московському художньому класі.

Таким чином, досліджений матеріал, не претендуючи на вичерпність, тим не менш репрезентує діапазон підходів до низки навчальних завдань, що у свою чергу виявляє перенесення кращих традицій ПАМ щодо художніх принципів академічного рисунка на ґрунт харківської художньої школи.

#### Література:

1. Багалеї Д.И., Миллер Д.П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год): в 2-х тт. / Д.И.Багалеї, Д.П.Миллер. – Т. 2. XIX-й и начало XX-го века. – Х.: Изд. ХГОУ, 1912. – 973 с.
2. Даниленко В.Я. Третья в России. Из истории Художественно-промышленной школы М.Д.Раевской-Ивановой / Даниленко В.Я. // Техническая эстетика. – 1987. – № 12 (288). – С. 2–5.
3. Даниленко В.Я. Историко-культурная платформа Харьковской школы дизайна / В.Я.Даниленко // Харьковская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Харьковском художественно-промышленном институте. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – С. 8–20.
4. Даниленко В.Я. Дизайн / Виктор Даниленко. – Х.: ХДАДМ, 2003. – 320 с.
5. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури / Виктор Даниленко. – Х.: ХДАДМ; Колорит, 2005. – 244 с.
6. Двадцатипятилетие харьковской школы рисования М.Д. Раевской-Ивановой с 1869 года по 1894 и отчет школы за 1893 год / Сост. М.Д. Раевская-Иванова. – Х., 1894. – 36 с.
7. Майстренко-Вакуленко Ю.В. Передумови і тенденції українського станкового рисунка (кінець XVII – початок XX століття): Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / НАОМА / Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна. – К., 2012. – 19 с.
8. Молева Н., Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века / Н.Молева и Э.Белютин. – М.: Искусство, 1956. – 520 с.
9. Немцова В.С. Харьковская художественная школа / Валентина Немцова. – Х.: ФЛП Шевченко, 2011. – 320 с.
10. Раевская (Мария Дмитриевна) // Энциклопедический словарь. – Т. XXVI. – СПб: Брокгауз-Эфрон, 1899. – С. 103.
11. Соколюк Л. Перша російська жінка-художник / Людмила Соколюк // Прапор. – 1980. – № 3. – С. 116–118.
12. Соколюк Л.Д. К истории художественно жизни Харькова. Эволюция харьковской художественной школы во второй половине XVIII – начале XX века: Автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусств. / АХ СССР. ИЖСА им. И.Е.Репина / Соколюк Людмила Даниловна. – Л., 1986. – 24 с.
13. Соколюк Л. Видатна просвітниця, художник-педагог / Людмила Соколюк // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 1. – С. 26–29.
14. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р.Т.Шмагало. – Львів: Українська технологія, 2005. – 528 с.
15. Харьковские Губернские Ведомости. – 1884. – 24 февраля (№ 50).
16. Харьковские Губернские Ведомости. – 1889. – 1, 11 марта (№№ 54, 64).