

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ЖЕНЩИН-ТВОРЦОВ. ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОЛИТИКА ГОСУДАРСТВ НА РУБЕЖЕ 19–20 ВЕКОВ. ДВА ВЗГЛЯДА — РОССИЯ; ГЕРМАНИЯ

CULTURAL HERITAGE OF WOMEN CREATORS. EDUCATIONAL ART POLICY OF STATES AT THE TURN OF 19–20 CENTURIES. TWO VIEWS — RUSSIA; GERMANY

E. Khlupnova

Summary. In this work, the historical slice of the formation of gender legal equality at the turn of the nineteenth and twentieth century is realized. Special attention is paid to the key stages of the development of the idea of gender equality and the strengthening of the rights of women in Russia. Revealed and described the relationship between the processes occurring at the turn of the century in educational and artistic policy and the development of creative equality of the sexes; a comparative analysis of the features of this aspect in Russia and the German Empire was carried out.

The role of women in art is considered in more detail. Concrete historical examples of discrimination against women working in the field of art are given, and various points of view on the problem of domestic and foreign specialists are reviewed and summarized.

Keywords: gender inequality, discrimination of women in art, women's rights, creative equality, a woman artist, an artist.

Хлупнова Елена Валентиновна

*Аспирант, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств
elena.khlup@hotmail.de*

Аннотация. В данной работе реализован исторический срез становления гендерного правового равноправия на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетия. Особое внимание уделено ключевым этапам развития идеи гендерного равенства и укрепления прав женщин в России. Выявлена и описана взаимосвязь между процессами, происходящими на рубеже веков в образовательной и художественной политике и становлением творческого равенства полов; проведен сравнительный анализ особенностей данного аспекта в России и Германской империи.

Более подробно рассмотрена роль женщины в искусстве. Приведены конкретные исторические примеры дискриминации женщин, работавших в сфере искусства, а также рассмотрены и обобщены различные точки зрения на проблему отечественных и зарубежных специалистов.

Ключевые слова: гендерное неравенство, дискриминация женщин в искусстве, права женщин, творческое равенство, женщина-художник, художница.

В ходе изучения проблематики женского творчества России и Германии на рубеже веков, а также его наследия, был выявлен ряд сравнительных фактов, не только обобщающих исторически-культурологическую важность, но и подчеркивающих пропаганду гендерного равенства; практическое разделение задач по половым признакам выявило «маргинализацию» женского пола. Также было установлено, что эта «маргинализация» начала распространяться в первые десятилетия 20-го и продолжает расширяться в наши дни.

Необходимо отметить, что Российская интеллигенция и сфера образования в целом, опережали в своих предпочтениях Германскую империю. Видимо, эти условия сложились под воздействием отмены крепостного права в 1861 году, в этом контексте, вероятно, проводилась параллель равенства и свобод не только для рабо-

чего класса и крестьянства, но и для женщин, что позволяло избавить их от тотального подчинения отцу и мужу. Уже с 1870-х годов женщины России, имели возможность получить академическое художественное образование. На рубеже веков было разрешено состоять в союзе художников и выставлять свои работы вместе с художниками мужского пола. Конец крепостного права совпал с появлением либерального женского движения и расцветом идеи гендерного равенства, стала очевидной потребность женщин в самореализации на рабочих местах и в получении академической квалификации.

К концу XIX века консервативная политическая среда больше не препятствовала высшему образованию женщин. Творческое равенство полов как идеологическая предпосылка позволило изучать обнаженную натуру в России при совместном обучении в университетах. В то время как в странах Западной Европы и, особенно,

в Германской империи, общество по-прежнему отрицательно воспринимало расширение прав и возможностей женщин в области художественного и академического образования, а так же совместного обучения.

Художественные объединения Германской империи в это время вели дебаты о профессионализации женщин-художников, где обсуждались основные требования — допуск к поступлению женщин в академические учебные заведения и их равноправное участие в художественном производстве.

Появление в России профессии «художник», «... не было связано с преобладающими идеями художника-мужчины и принятием на себя его роли в обществе, оно проходило параллельно как с развитием профессиональной женской деятельности вообще, так и с расширением концепции искусства и появлением новых художественных областей ответственности и задач...» — считает Ада Раев [8].

Но откуда взялись образцы для подражания, на которые ориентировались русские художницы? Вероятно, российская художественная индустрия, в отличие от Запада, предлагала художницам больше возможностей в структурах образования, однако на выставках и в сфере торговли искусством по-прежнему доминировали мужчины. В этой связи должно было последовать обсуждение ролевой модели художника мужчины, хотя не так обширно, как в публичном дискурсе Германской империи. Тем не менее, идея гендерного равенства, которую пропагандировала интеллигенция, и растущее признание академического образования женщин в России к концу 19-го века не означали, что оценка художественных достижений женщин не имела гендерной подоплеку.

В научных работах русских исследователей при рассмотрении становления художниц в обществе подчеркивается (как и в Германской империи) понятие «равенства», но не «сходства» в ходе культурно-творческого производства. Конкретные способности в первую очередь связывались с половой принадлежностью, и только после распределялись конкретные задачи и обязанности.

В русском языке при написании должности мужчин от женщин различают окончанием «а». Однако это грамматическое разделение ни в коем случае не является нейтральным, особенно в более престижных профессиях. Даже в традиционных женских профессиях женская форма звучит сомнительно относительно профессиональных способностей женщины: «Секретарша больше относится к кому-то, кто больше проводит время, крася ногти, чем печатает что-либо» [19].

Чем престижнее считается профессия в обществе, тем унизительнее женская форма. Таким образом, женщинам указывают на недостаток необходимой квалификации в этой профессии. Джо Анна Исаак подчеркивает, что «инженерша» или «врачиха» может относиться как к жене инженера или врача, так и к женщине, которая занимается этой профессией, но не имеет соответствующего квалифицированного образования. Примечательно, что не существует женской формы для русского слова ученый. «Ученая» упоминается только как прилагательное, которое описывает высшее образования женщины, но она не приобретает статус ученого по лингвистическому происхождению. Таким образом, термин «художница» ассоциировался с дилетантизмом, поэтому женщины-творцы редко сами себя так называли.

Чтобы заявить о своих правах на художественное авторство, Е. К. Лукш-Маковска (13.11.1878–15.08.1967) и ее коллеги избегали нарицательного «художницы». Они прибегали к мужской форме — художник. Это жесткое разделение вплоть до сегодняшнего дня в России поддерживает широко распространенные теории о профессиональном поле и неудовлетворительном женском искусстве. Предположение обосновывается тем, что художественная деятельность препятствует «естественной задаче» женщины — материнству; не выполняя ее женщина дегенерирует сразу в двух аспектах: она несовершенна как женщина и, следовательно, несовершенна как художник. Иными словами, вместо материнства женщины создают лишь несовершенные произведения искусства.

Тем не менее, Наталья Шарандак отмечает, что в начале 18-го века использование женской формы написания было обязательным, а уничижительный оттенок появился только в первые десятилетия 20-го века. В церковно-славянском словаре только во второй половине XIX века слово «художница» описывается без каких-либо осуждающих тенденций, равнозначно понятию «художник» [18].

Ольга Басанкур (1879–1942) была одной из немногих женщин-искусствоведов в России, которая внимательно следила за работами современных художниц. В своем эссе 1908 года о женщинах александрийского искусства она упорно использовала слово художница, еще больше подчеркивая пол термином «женщина-художница». В ее случае, однако, сознательное определение женского пола указывает именно на качество искусства.

Как и в теоретическом дискурсе западноевропейского искусства, Басанкур подчеркнула эквивалентность, но не идентичность искусства мужчин и женщин: «Изменение этого порядка возможно только в том случае, если наше общество созреет, чтобы создать пита-

тельную среду для женского пола, а затем для женщины, и только тогда человечество поверит в нее и оценит заслуги женщины». В то время искусство было подчинено проявлению мужского творчества, «питательная среда» еще не была готова. Таким образом, появление и признание «женского творчества» для Басанкур является результатом социального развития, а не биологическим фактором.

Александр Бенуа так же использовал термин художница в истории русской живописи 19-го века. В своей работе кроме 50 художников он описывает и двух художниц — Марию Якунчикову-Вебер и Анну Остроумову-Лебедеву. Бенуа использовал слово «художница» для обеих женщин. Его интерпретация данного термина возникла из данного им описания искусства Якунчиковой-Вебер: «Она — одна из немногих женщин, которой удалось вложить женственность и красоту в свое искусство, мимолетные нежные и поэтические ароматы, не прибегая к дилетантизму или к слащавости» [14]. Бенуа, как и Басанкур, подчеркивает важность пола для выражения женского искусства, но отмечает, что очень немногим женщинам удается продуктивно использовать женское начало. Для критика женское искусство было связано с женственностью как источником творческой силы и термином «художница».

Доктор искусствоведения Гамбургского университета Мария Деренда, рассматривая систему образования в Германской империи, подчеркивает сложность пути становления женщины творца. В отличие от коллег-мужчин, у них не было равных возможностей для обучения, они были ограничены профессиональными рамками, потому лишь самые сильные нашли способ участвовать в процессах арт-системы. Художественные академии, объединения, ассоциации, искусствоведы и арт-критики предоставили художнику рамки для предъявления своих работ и для презентации их публике. Они воссоздали миф о творце для укрепления элитарной позиции художника-мужчины в буржуазном обществе и тем самым узаконили существование.

Согласно данной концепции художника, только мужчины могли достичь блестящих творческих достижений и в своем роде стать гениями. Женщинам было отказано в способности выкристаллизовывать искру гениальности. Их творческие усилия либо не имели места для публичных обсуждений, либо были отстранены от участия в связи с предполагаемыми гендерно-специфическими способностями, такими как пассивность или отсутствие проникновения в окружающую среду [3]. В публичном дискурсе художник считался предположительно подчиненным субъектом, который должен был участвовать в художественном сообществе лишь в ограниченной степени.

Женщина-творец пытается трансформировать изысканный миф о художнике, предъявляя свои требования к норме мужского гения художника. Например, художница Мария Башкирцева (1858–1940) адаптировала для себя миф о гении, запрограммированный исключительно на мужское начало в искусстве, не ссылаясь на гендерные аспекты. Творчество художницы легко и вдохновенно, хотя и не слепо по отношению к архитектонике доминирующих мужских структур искусства; она применяла такие понятия, как авторство, авторитет, аутентичность, оригинальность и новаторство, влияние и эксцентричность в своем искусстве как нейтральные в гендерном отношении.

Другие женщины-художники заменили понятие гениальности понятием таланта или способностей. Несмотря на часто синонимичное использование, гений как воплощение высшего был поставлен над талантом: «Общие характеристики рода, в которых он отличается особенно [...] от таланта, являются оригинальными, своеобразными. Творения его работ и творчества. Художники сознательно использовали очевидную эквивалентность обоих понятий, чтобы избежать строгой связи понятия гения с мужским полом и, таким образом, с вопросом о способности к изобразительному искусству».

Художник и суфражистка Роза Майредер (1858–1938) пришла к выводу, что пол нейтрален в отношении искусства и творчества: «По моему мнению, одаренный человек видит вещи иначе, чем не одаренный — разница между полами ничего не значит». Другие предполагали существование женского гения, эквивалентного мужскому гению. «Я не хочу быть художницей, Я — художник, и моя самая большая гордость в том, что мое искусство женское», — писала художница Валли Выгодзински (1873–1905), которая считала свой талант вне конкуренции с коллегами-мужчинами [12].

Идея о том, что искусство разных полов имеет свои специфические особенности, была растиражирована арт-критиками в начале 20 века мифом о художнике. Современные дебаты о роли женщин в обществе способствовали исследованию этой концепции. Нередко представители буржуазного женского движения прибегали к его аргументации [10]. Ориентируясь на идеи философа Георга Зиммеля и других, справедливо утверждать, что миф художника основывается на идее эквивалентного культурного вклада женщин в социальное развитие. Основной идеей этой концепции было материнство как источник вдохновения для художественных достижений [11].

Художники транслировали свои убеждения и устремления с помощью профессиональных сообществ: ассоциаций художников, которые образовались в крупных городах Германской империи со второй по-

ловины XIX века. Первая такая профессиональная ассоциация — Ассоциация женщин-художников и друзей искусства Берлина — была основана в 1867 году. За ней последовали Ассоциация художников Мюнхена (1882), Ассоциация немецких и австрийских женщин-художников (1908) и Ассоциация женщин-художников (1913).

Эти учреждения были привержены признанию женского художественного творчества в обществе и, как следствие, улучшению образовательного и экспозиционного позиционирования женщин-художников. Академическое художественное образование, ассоциации художников и выставки известных владельцев галерей или вовсе не были открыты для женщин, или только в исключительных случаях. Поэтому женщины-художники создали свои сети в рамках арт-бизнеса: школы художников, выставки художников и ассоциации художников.

Когда конституция Веймарской Республики установила гендерное равенство, двери академии искусств также открылись для учениц. Но в большей степени это относилось к правовой и социальной сфере, мир искусства, как и прежде, был настроен крайне недоброжелательно к женщинам-творцам. В сфере художественного образования обучение и дальнейшая работа с женщинами происходила изначально на основе традиционных ценностей [6]. Таким образом, в реформистском институте Баухауза женщины были приняты на занятия по искусству и ремеслу, но в изобразительном искусстве практически не представлены.

Другим примером дискриминации женщин-художников в отношении своих коллег-мужчин может послужить кадровая политика Прусской академии художеств. В 1919 году Академия назначила К. Кольвиц профессором, которая при этом до 1931 года оставалась единственной женщиной в секции искусства. Тем не менее,

включение Кольвиц означало отход от систематического исключения женщин из публичной художественной индустрии, она подала «важный социально-политический сигнал в направлении изменения культуры академии в молодой республике» [5].

В германской империи основными темами женских объединений художников оставались доступ к художественным исследованиям и гарантия подтвержденного художественного образования. Только после открытия художественных академий для женщин в Веймарской республике ассоциации женщин-творцов Германии достигли своих главных целей, и их самооценка изменилась. Это привело к переориентации и реформированию всех художественных учреждений, а с 1926 года — к основанию Гамбургского объединения Гедок, учрежденному художником Идой Демель (Сообщество немецких и австрийских ассоциаций художников всех жанров искусства).

На уровне общественной оценки женского искусства термины «женственность» и «материнство» вышли на первый план в середине 1920-х годов. Художники Käthe Kollwitz, чей сын умер в Первой мировой войне, и Paula Modersohn-Becker, которая умерла через несколько дней после рождения дочери, стали символами мифа о женщине-художнике.

Многочисленные выставки поднимали тему женского культурного вклада, который уже появился на рубеже веков через «женское искусство». Художники, а так же кураторы выставок, поставили особенность женского искусства под пристальное внимание. Здесь становилось очевидным, что искра гениальности не имеет гендерного различия. Как и в 1900 году, этот подход представлял собой стратегию самоутверждения во все еще доминирующем мужском арт-бизнесе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Berger Renate: *Aufstand gegen die sekundäre Welt. Die Biografik zwischen fact and fiction*, in: Fastert, Sabine et. al.: *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, Köln/Weimar/Wien. 2011.
2. Biermann Ingrid: *Von Differenz zu Gleichheit: Frauenbewegung und Inklusionspolitiken im 19. und 20. Jahrhundert*, Bielefeld. 2009.
3. *Genie* in: Meyer's Conversations-Lexion für die gebildeten Stände, Hildburghausen. 1849.
4. Käthe-Kollwitz-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Nr. 18, 24b–c, Brief von Käthe Kollwitz an Hans Kollwitz v. 20. Mai. 1911.
5. Kratz-Kesemeier Kristina: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*. Berlin. 2008.
6. Mayreder Rosa: *Wie sieht die Frau*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauenarbeiten*. Bd. 66. 1930.
7. Muysers Carola: *Einleitung*, in: Muysers, Carola (Hg.): *Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855–1945*, Amsterdam/Dresden. 1999.
8. Raev Ada: *Russische Künstlerinnen der Moderne 1870–1930. Historische Studien, Kunstkonzepte, Weiblichkeitsentwürfe*, München 2002, S. 120; vgl. Herrmann, Anja: *Notre-Dame der Schlafwagen. Die Maskeraden der Marie Bashkirtseff*, in: Berger, Renate / Herr, Anja (Hg.): *Paris, Paris! Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900*. Stuttgart. 2009.
9. Ruppert Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main. 2000.

10. Schaser Angelika: Wahre Kunst und künstlerisches Frauenschaffen: Zur Konzeption des Künstlers bei Gertrud Bäumer, in: Kessel, Martina (Hg.): Kunst, Geschlecht Politik. Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik, Frankfurt am Main. 2005.
11. Simmel Georg: Weibliche Kultur, in: Neue Rundschau, 13. Jg., 1902, S. 504–515; vgl. Köhnke, Christian (Hg.): Georg Simmel. Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter, Frankfurt am Main 1985; vgl. Muysers, Carola (Hg.): Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855–1945, Amsterdam/Dresden. 1999.
12. Wygodzinski Vally: Briefe und Aufzeichnungen. Als Handschrift für ihre Freunde gedruckt, Leipzig 1908, S. 51, zitiert nach: Heitmann, Margret / Kaufhold, Barbara: „... mein höchster Stolz ist, dass meine Kunst weiblich sei“. Vally Cohn und ihre geretteten Briefe, in: Kalonymos, Beiträge zur deutsch-jüdischen Geschichte aus dem Salomon Ludwig Steinheim-Institut, 5. Jg., 20.
13. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. М.: Академический Проект. 2003. 768 с.
14. Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука. 1990. 711 с.
15. Деренда М. Жизнь — искусство. К. Кольвиц Е. Лукш-Маковская // Сартрус. 2018. с. 105.
16. Коноплева Н. А. Гендерная парадигма человека творческого в изобразительном искусстве // Теория и практика общественного развития. 2013. № 6. С. 129–134.
17. Лобко Н. А. Традиционные гендерные стереотипы в культуре современной России // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2012. № 4. С. 20–24.
18. Шарандак Н. Женские ответы. Ситуация и самоидентификация современных русских художниц // Specimina Philologiae Slavicae. 2002.
19. Д-Ж. Исак / «Спротивление»/ 1992.

© Хлупнова Елена Валентиновна (elena.khlup@hotmail.de).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина