

ART AKTIVIST

Журнал

Спецредакторы

Медиаотека

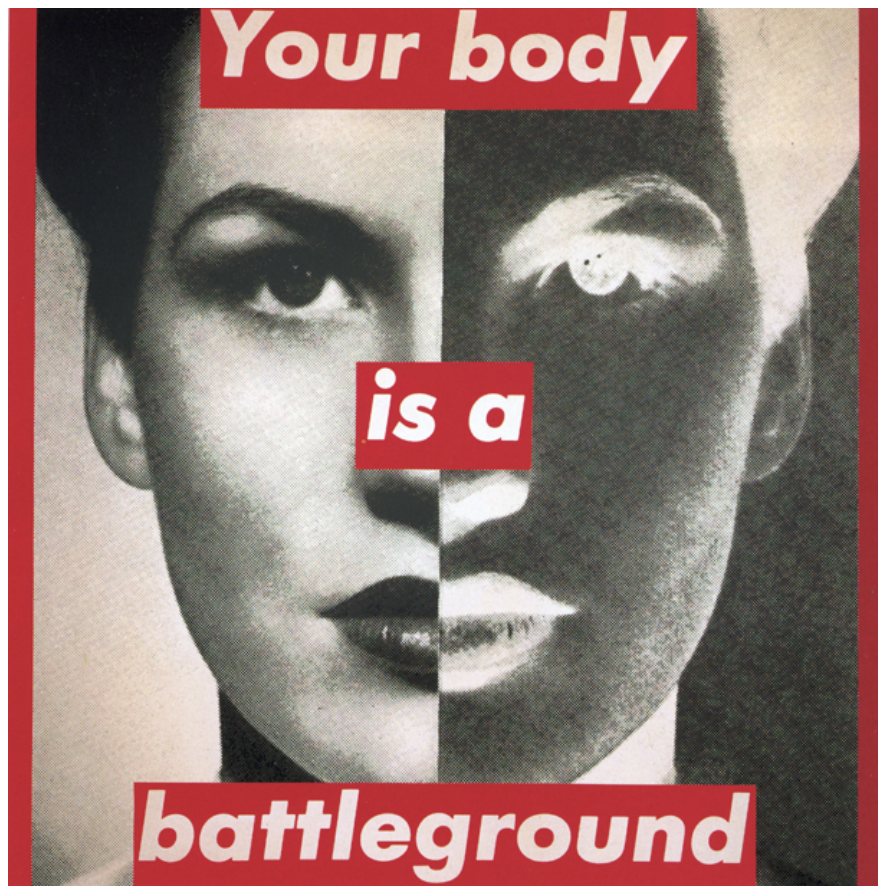
Сообщество

— Нохлин Линда

«Почему не было великих художниц?» Часть 2

Dec 25, 2011 4 6 520

Вторая часть текста Линды Нохлин «Почему не было великих художниц?» в рамках редакторской работы [Тамары Злобиной](#)



© Barbara Kruger / Untitled (Your body is a battleground) / 1989

Вопрос об обнаженных

Теперь мы можем подойти к нашему вопросу с более разумных позиций, ибо вероятно, что ответ, почему же не было великих женщин-художниц, кроется не в природе индивидуальной гениальности или в ее недостатке, но в природе существующих социальных институтов и того, что они запрещают или поощряют в отношении разных общественных классов и групп. Рассмотрим для начала такой простой, но необходимый предмет, как свободный доступ женщины — начинающей художницы к обнаженной модели в период от эпохи Возрождения и почти до конца XIX в., когда тщательное и продолжительное обучение

РУБРИКИ

news обзор (6)
 активизм, закон, цензура (31)
 арт-институции (11)
 архитектура, охрана памятников (3)
 Без рубрики (1)
 белорусский авангард (5)
 гендер, феминизм, квир (23)
 дискуссии (9)
 заслуженный работник культуры (2)
 издания (11)
 институциональная критика (7)
 интервью (46)
 итоги (15)
 круг интересов (2)
 кураторское дело (3)
 лекция (7)
 манифесты, акты, декларации (7)
 материалы па-беларуску (16)
 международный опыт (26)
 некролог (3)
 общество (10)
 опрос (5)
 перформанс (5)
 письмо редактора (3)
 портфолио (4)
 реакции, наблюдения, тенденции (40)
 события, выставки (53)
 стрит-арт, паблик-арт (10)
 текст художника (7)
 терминология (7)
 фотография (16)
 художники (38)
 школа критики (3)

рисованию обнаженной натуры составляло основу художественного ученичества для любого молодого художника, основу любого произведения искусства с претензией на великолепие и основу всей исторической живописи, каковая повсеместно считалась вершиной искусства. В XIX в. защитники традиционной живописи всерьез заявляли, что не может быть великой картины с *одетыми* персонажами, ведь костюм неизбежно нарушает как вневременной пафос картины, так и следование классическим образцам, необходимым для великого искусства. Излишне напоминать, что центральным пунктом учебной программы художественных академий начиная с рубежа XVI-XVII вв., когда они появились, было рисование живой обнаженной натуры, преимущественно мужской. Кроме того, группы художников и их учеников часто собирались и частным образом в мастерских на сеансы рисования обнаженной натуры. Хотя отдельные художники и частные академии довольно много использовали женскую натуру, рисование обнаженной женской натуры было запрещено почти во всех государственных художественных учебных заведениях вплоть до 1850 г., а кое-где и позже — факт, в который, как справедливо отмечает Певзнер, «трудно поверить». К сожалению, гораздо легче поверить в то, что для начинающей художницы-женщины запретной оказывалась *любая* обнаженная натура, мужская или женская. Еще в 1893 г. «дамы» — студентки Королевской академии в Лондоне не допускались на занятия рисунком с обнаженной натуры, а позже, если их туда пускали, модель должна была быть «частично задрапирована».

Посмотрим на изображения мастерских, где рисовали обнаженную натуру: чисто мужской круг рисует обнаженную женщину в мастерской Рембрандта; мужчины рисуют нагих мужчин на изображениях академических уроков в Гааге и Вене XIX в.; мужчины рисуют обнаженного сидящего мужчину на очаровательной картине Буайи, изображающей интерьер мастерской Гудона начала XIX в. Скрупулезно точная картина Леона-Матье Кошро «Интерьер мастерской Давида», выставленная на Салоне 1814 г., изображает группу молодых мужчин, прилежно рисующих карандашом и красками обнаженного натурщика, чьи сброшенные башмаки лежат у подиума, на котором он стоит.

Обилие сохранившихся «академических» рисунков — подробных, тщательно выполненных зарисовок обнаженной натуры — в раннем периоде творчества всех художников от Сера и до XX в. говорит о первостепенной важности этого вида рисования в художественной педагогике и в развитии молодого таланта. Само собой разумеется, что формальная академическая программа ведет новичка естественным путем от копирования рисунков и гравюр через рисование гипсовых копий знаменитых скульптур к рисованию живой модели. Лишить ученицу этой последней стадии обучения означало в сущности лишить ее возможности создавать значительные произведения искусства, разве что дама проявит недюжинную оригинальность или просто — как это и происходило с большинством женщин, обучавшихся искусству, — удовлетворится «малыми» жанрами живописи: портретом, жанровыми сценками, пейзажем или натюрмортом. Их положение было сходно с положением студента-медика, которому запретили бы анатомировать или даже просто наблюдать нагое человеческое тело.

Насколько мне известно, история не знает изображений художников, рисующих обнаженную модель, в которых участвовала бы женщина в какой-либо роли, кроме роли самой обнаженной модели, и этот факт — интересный комментарий к законам собственности: женщина («низкая» женщина, конечно) имеет полное право обнажаться, выставляя себя-как-объект на обозрение группы мужчин, но женщина не имеет права принимать участие в активном наблюдении и запечатлении обнаженного мужчины-как-объекта или даже такой же женщины. Забавный пример этого табу на встречу одетой женщины с обнаженным мужчиной дает нам групповой портрет членов Королевской академии в Лондоне 1772 г. кисти Цоффани. Академики у Цоффани собрались в светлом зале перед двумя обнаженными натурщиками: присутствуют все уважаемые члены академии, за одним достопримечательным исключением: единственная женщина-академик, знаменитая Анжелика Кауфман, из соображений пристойности присутствует здесь в виде своего портрета, висящего на стене. На чуть более раннем рисунке «Дамы в студии» польского художника Даниэля Ходовецкого дамы пишут портрет скромно одетой представительницы их же пола. На литографии сравнительно раскрепощенной эпохи, последовавшей за Французской революцией, Марле изобразил нескольких женщин-рисовальщиц в группе студентов, рисующих мужчину-натурщика, но сам натурщик целомудренно прикрыт чем-то вроде длинных купальных трусов, мало соответствующих пафосу возвышенного классицизма; вне всякого сомнения, такая вольность в те времена считалась дерзостью, и молодых рисовальщиц обвиняли в распущенности, но даже такая либеральная ситуация просуществовала, судя по всему, недолго. На цветной стереографии примерно 1865 г., изображающей интерьер мастерской, стоящий бородатый натурщик так тщательно завернут в драпировки, что ни малейший кусочек его анатомии не виден из-под этой лицемерной тоги, кроме единственного обнаженного плеча и руки; и даже в таком виде он любезно потупил взгляд перед юными рисовальщицами в кринолинах.

Я так подробно углубляюсь в вопрос о доступности женщинам обнаженной натуры, который есть лишь один из множества аспектов автоматической, институционально поддерживаемой дискриминации женщин, чтобы продемонстрировать как тотальность этой дискриминации и ее последствий, так и институциональную, а не индивидуальную подоплеку этой всего лишь ступеньки на пути даже не к величию, а к обычному профессионализму в искусстве на протяжении многих веков. Можно было бы с той же тщательностью рассмотреть другие аспекты ситуации, например систему ученичества, тот тип академического образования, который, особенно во Франции, был почти единственным путем к успеху и который предполагал последовательное продвижение вперед и систему конкурсов, из которых наивысшим был Римский приз (Prix de Rome), позволявший молодому победителю работать во Французской академии в Риме. Женщины об этом, конечно, не могли и мечтать; участие женщин в конкурсах запрещалось вплоть до конца XIX в., когда вся академическая система все равно уже утратила свое значение. Если взять в качестве примера Францию XIX в. (страну, где процент женщин среди художников был, пожалуй, выше, чем где-либо еще, — имеется в виду их процент от общего числа художников выставившихся на Салоне), то очевидно, что «женщин не принимали в качестве профессиональных живописцев». В середине века женщин-художниц здесь было втрое меньше, чем мужчин, но даже эта слегка обнадеживающая статистика оказывается обманчивой, когда мы

обнаруживаем, что ни одна художница из этого сравнительно скромного числа не училась в святая святых художественного образования — Школе изящных искусств (Ecole des Beaux-Arts) и лишь семь процентов из них когда-либо получали официальный заказ или держали свое ателье, что в этот процент могла входить и самая черновая работа; только семь процентов были награждены какой-либо медалью Салона, и ни одна не получила Орден Почетного Легиона. Почти невероятно, что отрезанные от поощрений, образовательных возможностей и вознаграждения за работу женщины в каком-то количестве все же продолжали упорно добиваться профессионального успеха в искусстве.

Становится также ясно, почему в литературе женщины могли соревноваться с мужчинами на гораздо более равных условиях, и даже вносить в нее новации. Если искусство традиционно требовало обучения особым умениям и техникам в определенной последовательности, в определенной институции, вне дома, а также ознакомления со специфическим словарем иконографии и сюжетов, то ничего подобного не требовалось, чтобы стать поэтом или романистом. Любой, даже женщина, выучивает свой язык, может научиться читать и писать и может предать бумаге свой личный опыт в тиши собственной комнаты. Естественно, эта схема упрощает реальные трудности и препятствия, стоящие на пути создателя хорошей или великой книги, будь то мужчина или женщина, но она все же дает разгадку, почему в литературе существовали Эмили Бронте или Эмили Дикинсон, а в визуальном искусстве, по крайней мере до самого последнего времени, это было невозможно.

Конечно, мы не затронули здесь «второстепенных» требований к большим художникам, большинство из которых были социально и психологически невыполнимы для женщин, даже если бы — гипотетически — те смогли достичь необходимой степени величия в художественном ремесле: начиная с эпохи Возрождения и далее Великий Художник помимо участия в делах Академии также был близок к гуманистическим кругам, с членами которых он обменивался идеями; поддерживал должные отношения с покровителями искусств; много и свободно путешествовал; нередко занимался политикой и даже политическими интригами. Не упомянули мы и необходимость чисто организаторской хватки, без которой невозможно было бы управлять большой фабрикой-мастерской, такой, как, например, была у Рубенса. Великому мастеру, chef d'ecole, требовалась великая же уверенность в себе, широчайшая эрудиция, а также природное чувство собственной власти и заслуженности этой власти — все это было необходимо как для управления производственной стороной художественного ремесла, так и для обучения и контролирования многочисленных учеников и подмастерьев.



Противоположность бескомпромиссности и убежденности мастера-chef d'ecole — образ «дамы-художницы», появляющийся в книжках по этикету XIX в. и поддержанный литературой той эпохи. Именно этот образец скромного, утонченного, смиренного любительства как «достойного занятия» для молодой дамы с воспитанием, которая естественным образом стремится принести себя на алтарь благополучия других — семьи и мужа — противодействовал и продолжает противодействовать любым реальным женским профессиональным успехам. Именно эта установка, превращая серьезное занятие во фривольное баловство, способ занять руки или отдушину от повседневных забот, по сей день — и сегодня больше, чем когда-либо, — поддерживает в женщинах провинциальную ограниченность и абсолютно извращает само представление о том, что такое искусство и какую роль оно играет в обществе. В популярной в свое время в Америке и Англии книге домашних советов миссис Эллис «Семейный советчик и домашний наставник» (The Family Monitor and Domestic Guide), опубликованной в первой половине XIX в., автор предостерегала женщин от соблазна чрезмерно преуспеть в любом занятии. Не нужно думать, что она станет защищать любое интеллектуальное совершенство как необходимое женщине, тем более если оно связано с какой-либо конкретной ученой или художественной областью. «Я хочу в чем-то достичь совершенства» — часто встречающееся и похвальное стремление; но откуда оно возникает и к чему ведет? Умение более-менее неплохо справиться с множеством задач для женщины несравненно более ценно, чем способность к совершенству в чем-то одном. С первым она может считать себя повсеместно полезной; со второй она будет звездой на час. Способная и более-менее умелая во всем, она встретит любую жизненную ситуацию с достоинством и без проблем; посвятив все свое время совершенствованию в чем-то одном, она не сумеет справиться ни с чем другим.

Поскольку ум, учение и знание наставляют женщину на путь морального совершенства, то они желательны, но не более. Всего, что может отвлечь ее от добродетели, всего, что может погрузить ее в суету и лень, всего, что отвлекает ее мысли от других и переводит их на нее самое, следует избегать как вредоносного зла, каким бы блестящим и привлекательным оно само по себе ни казалось.

Чтобы не расхотаться, обратимся к более свежим образцам той же риторики, которую полна «Женская тайна» (Femine Mystique) Бетти Фридан или страницы современных популярных женских журналов.

Советы их — знакомая песня: при помощи фрейдизма и кратких выдержек из социологических теорий цельной личности они учат, как нужно готовиться к главному делу жизни женщины — замужеству и как неженственно увлекаться работой, а не сексом, это остается главным пунктом и краеугольным камнем Женской Тайны. Такая позиция помогает охранять мужчин от нежелательной конкуренции в их «серьезных» профессиях и страхует их от поддерживающей «цельность личности» помощи по дому, так что они получают и секс, и семью, и плюс еще самовыражение в профессиональной деятельности — всё сразу.

Что касается живописи, то миссис Эллис находит в ней одно неоспоримое преимущество для юной леди в сравнении с ее вечной соперницей в области изящного — музыкой: занятия живописью бесшумны и никого не беспокоят (это преимущество, конечно, отсутствует у скульптуры, но возня с резцом и киянкой и вовсе никогда не упоминается в качестве достойного занятия для слабого пола); к тому же, говорит миссис Эллис, «оно [рисование] отвлекает мысли от множества забот... Из всех занятий рисование лучше всего предохраняет ум от погружения в себя и поддерживает веселость нрава, каковая есть часть общественного и семейного долга... Рисование, — продолжает она, — также можно отложить, если того потребуют обстоятельства или настроение, а затем возобновить без всякого ущерба». А чтобы нам не показалось, что за прошедшие сто лет мы ушли далеко вперед в этой области, я приведу высказывание одного талантливого молодого врача, который, когда речь зашла о том, что его жена и ее подруги «балуются» живописью, фыркнул: «Ну, пусть лучше рисуют, чем на стороне романы крутят!» Сегодня, как и в XIX в., любительство и недостаточная приверженность ремеслу, а также снобизм и позерство женщин, сделавших искусство своим хобби, вызывают пренебрежение успешного, профессионально состоятельного мужчины, который занят «настоящим» делом и подчеркивает — в чем-то справедливо — несерьезность художественных увлечений жены. Для таких мужчин женщина занимается «настоящим делом», только если оно прямо или косвенно служит благу семьи; всякое другое ее увлечение считается отклонением, проявлением эгоизма, себялюбия или — в пределе, о котором не принято говорить, — кастрации. Это порочный круг, где мещанство и легкомыслие взаимно подпитывают друг друга.

Бесспорно, успех в искусстве, как и в любом другом деле, требует борьбы и самопожертвования; бесспорно, еще большей борьбы и самопожертвования он требует от художников начиная с середины XIX в., когда традиционные институты патрона и поддержки искусств перестали выполнять свои привычные обязательства. Достаточно только вспомнить Делакруа, Курбе, Дега, ван Гога и Тулуз-Лотрека — великих художников, которые отказались, по крайней мере частично, от суеты и обязательств семейной жизни, чтобы полностью посвятить себя художественной карьере. Однако ни один из них не отказывался от радостей секса и сердечной близости. Им даже в голову не приходило, что достижение совершенства в искусстве может потребовать от них пожертвовать своей мужественностью, своей сексуальной ролью. Но если художник женщина, то ко всем неоспоримым трудностям жизни художника в современном мире прибавляется тысяча лет вины, сомнений в себе и общественного неприятия. Бессознательный привкус разврата пропитывает изображение начинающей художницы середины XIX в., как на выстраданной картине Эмили Мэри Осборн «Без имени и без друзей» (Nameless and Friendless, 1857), где бедная, но миловидная и явно порядочная девушка стоит в лавке лондонского торговца картинами, нервно ожидая, чтобы чопорный хозяин вынес свой приговор ее холстам, а два донжуана — «любители искусства» — рассматривают ее. Примерно такая же аура соблазна присутствует и в откровенно сальной работе Бомпара «Дебют натурщицы» (Debut of the Model). Тема обеих картин — невинность, лакомая женская невинность, выставленная на всеобщее обозрение. Именно чарующая беззащитность девушки-художницы, как и беззащитность смущенной натурщицы, есть настоящая тема картины Осборн, а вовсе не качество картин художницы-дебютантки и не ее гордость ими: тема скорее сексуальная, чем серьезная. Девиз молодой женщины, стремящейся к серьезной карьере в искусстве XIX в., мог бы быть: «Всегда натурщица, никогда не художница».

Успехи

Но как же та горстка героических женщин, которые век за веком, несмотря на все препятствия, достигали если не абсолютных высот, подобно Микеланджело, Рембрандту или Пикассо, то как минимум выдающихся успехов? Можно ли выделить какие-то качества, которые характеризовали бы их всех как группу и каждую в отдельности как личность? Хотя в рамках этой статьи я не имею возможности подробно углубиться в такого рода исследование, могу указать на несколько поразительно характерных черт, объединяющих женщин-художниц: все они, почти без исключения, либо были дочерьми художников, либо — в основном в позднейшие эпохи, в XIX—XX вв. — имели тесные личные отношения с более крупными или более властными художниками-мужчинами. Эти характеристики, разумеется, не являются необычными и для мужчин-художников; мы уже упоминали о профессиональной преемственности, говоря о художниках — отцах и сыновьях; просто для женщин-художниц это же правило оказывается верным почти без исключений, по меньшей мере до самого недавнего времени. От легендарной скульпторши XIII в. Сабины фон Штейнбах, которой легенда приписывает скульптурные группы южного портала Страсбургского собора, до Розы Бонёр — известнейшей анималистки XIX в., а между ними такие выдающиеся художницы, как Мариэтта Робусти, дочь Тинторетто, Лавиния Фонтана, Артемизия Джентилески, Элизабет Шерон, мадам Виже-Лебрен и Анжелика Кауфман — все они без исключения были дочерьми художников. В XIX в. Берта Моризо была близка с Мане и позже вышла замуж за его брата, а немалая часть работ Мэри Кассат основана на стилистике ее близкого друга Дега. Упадок традиционных связей и освященных временем практик во второй половине XIX в., что позволил мужчинам-художникам проложить себе путь в новом, неизвестном их отцам направлении, дал и женщинам возможность — с дополнительными трудностями, конечно — пробить себе дорогу. Многие более современные нам женщины-художницы, такие, как Сюзанна Валадон, Паула Модерзон-Беккер, Кэте Кольвиц и Луиза Невельсон, вышли из нехудожественных семей, хотя многие современные и почти современные художницы вступили в брак с коллегами-мужчинами.

Интересно было бы посмотреть, какую роль в формировании женщин-художниц сыграли благожелательный настрой или прямая поддержка их отцов: например, и Кэте Кольвиц, и Барбара Хепурт вспоминают, какое сильное влияние на их артистические устремления оказали отцы, относившиеся к их творчеству с пониманием и поддержкой. В отсутствие полномасштабного исследования можно собрать лишь расплывчатые данные о наличии или отсутствии у женщин-художниц элементов бунта против отцовской власти и узнать, больше или меньше у женщин этих элементов, чем у мужчин-художников. Но ясно одно: чтобы женщина выбрала карьеру, хотя бы карьеру вообще, а даже не карьеру художницы, в ней должна быть определенная доля неконвенциональности как раньше, так и ныне; неважно, борется она при этом с влиянием семьи или, напротив, находит в семье поддержку, ей должно быть внутренне присуще бунтарство — только в этом случае она вообще сможет сделать хоть один шаг в мир искусства, а не подчиниться одобряемой обществом роли жены и матери — единственной роли, которую любой общественный институт автоматически препоручает ей. Только приняв на себя (пусть даже неявным образом) «мужские» качества — целеустремленность, сосредоточенность, упорство и способность полностью отдавать себя своим идеям и своему ремеслу, и все это только ради себя, — женщинам удалось достичь успехов в мире искусства и поныне приумножать эти успехи.



Édouard-Louis Dubufe / Portrait de Marie-Rosalie dite Rosa Bonheur / 1857

Роза Бонёр

Полезно будет рассмотреть подробности творческого пути одной из самых успешных и состоявшихся художниц всех времен — Розы Бонёр (1822—1899), чье творчество, несмотря на жестокие переоценки вследствие изменения вкусов и некоторого своего однообразия, по сей день остается одной из художественных вершин и продолжает впечатлять всех, кто интересуется искусством XIX в. и историей вкусов в целом. Роза Бонёр — художница, в чьей творческой судьбе все разнообразие конфликтов, все внутренние противоречия и борения, свойственные ее полу и профессии, выразились как нельзя более ярко — отчасти благодаря уровню ее таланта.

Ее профессиональный успех наглядно демонстрирует нам, что институции, с которыми связан художник, и институциональные перемены — это необходимая, а возможно, и достаточная причина художественного успеха. Можно сказать, что Бонёр посчастливилось стать художником в самое подходящее для этого время даже с учетом того, что ей выпало несчастье родиться женщиной: ее профессиональное становление пришлось на середину XIX в., когда борьба между традиционной исторической живописью и менее претенциозными и более раскрепощенными жанровой живописью, натюрмортом и пейзажем закончилась безоговорочной победой последних.

Полным ходом шли изменения в структуре социальной и институциональной поддержки искусства: взлет буржуазии и упадок образованной аристократии привели к тому, что спросом стали пользоваться не огромные холсты со сценами из мифологии или священной истории, а небольшие картины на повседневные сюжеты. Как писали Уайты, «могло быть триста провинциальных музеев, могли быть правительственные заказы, но все же единственно возможным выгодным рынком сбыта для разлитого моря картин были дома буржуазии. Историческая живопись не вписывалась и не могла вписываться в интерьер гостиной среднего класса. «Малые» формы изобразительного искусства — жанровая живопись, пейзажи, натюрморты — чувствовали в нем себя как дома». В середине XIX в. во Франции, как в XVII в. в Голландии, художники в массовом порядке старались застраховаться от превратностей изменчивого рынка посредством специализации, делая себе имя на каком-то одном

предмете; как подчеркивают Уайты, очень популярна была анималистическая живопись, и Роза Бонёр была, несомненно, самым успешным ее представителем, по популярности к ней приближается только барбизонец Труайон, который в определенные периоды своей жизни был настолько завален заказами на прославившие его изображения коров, что вынужден был нанимать другого художника в помощники — писать фоны. Взлет известности Розы Бонёр совпал со взлетом славы барбизонских пейзажистов; поддержали его торговцы искусством, державшие нос по ветру, — те же Дюран-Руэли, что позже занялись импрессионистами. Дюран-Руэли были в числе первых арт-дилеров, кто (в терминологии Уайтов) вышел на новый рынок предметов интерьера для среднего класса. Натурализм Розы Бонёр и ее талант передавать индивидуальность, и даже «душу», своих четвероногих моделей совпадали со вкусами буржуазии тех лет. Эти же качества, вкупе с гораздо большей дозой сентиментальности и патетики, обеспечили успех и ее современнику-анималисту, англичанину Ландсееру. Дочь обедневшего учителя рисования, Роза Бонёр вполне естественным путем приобщилась к искусству еще в детстве; тогда же проявились ее духовная независимость и свободная манера поведения, снижавшие ей репутацию девчонки-сорванца. Как сама она вспоминала, ее «маскулинный протест» проявился очень рано — ведь, судя по всему, в первой половине XIX в. любые настойчивость, упрямство и энергичность считались «мужскими» качествами. Роза Бонёр несколько двойственно относится к отцу: с одной стороны, она понимает, что он оказал большое влияние на ее выбор жизненного пути; с другой — она, несомненно, возмущена его невнимательностью к ее любимой матери и в своих воспоминаниях подшучивает над его странноватыми социал-идеалистическими убеждениями. Рэймон Бонёр был активным участником недолговечной школы сенсимонистов, которую основал Отец Анфантен в третьем десятилетии XIX в. в Менильмонтане. Несмотря на то что, повзрослев, Роза Бонёр смеялась над некоторыми чрезмерными причудами сенсимонистов и осуждала отца за то, что своей верой в собственную избранность тот взвалил дополнительную ношу на плечи ее и без того измученной матери, сенсимонистский идеал женского равенства (сенсимонисты осуждали брак, предложенный ими брючный женский костюм олицетворял саму суть эмансипации, а их духовный предводитель Отец Анфантен отчаянно искал Женщину-Мессию, которая разделила бы с ним роль пастыря), несомненно, произвел на нее в детстве огромное впечатление и вполне мог повлиять и на всю ее будущую манеру поведения.

«Почему я не могу гордиться, что я женщина? — восклицала она в одном интервью. — Мой отец, ярый приверженец гуманизма, много раз говорил мне, что роль женщины — возвысить род человеческий, что женщина есть Мессия грядущих веков. От него, из его учения я узнала великое, благородное предназначение пола, принадлежностью к которому я горжусь и независимость которого я буду отстаивать до последнего дня моей жизни...» Когда она была еще почти ребенком, он привил ей мечту превзойти мадам Виж-Лебрен, сделавшую самую выдающуюся карьеру, какую она только могла захотеть для себя, — и поддерживал ее юношеские старания, как мог. В то же время зрелище того, как ее мать медленно и безропотно умирала от непосильного труда и нищеты, наверняка еще сильнее повлияло на ее решение стать хозяйкой своей судьбы, а не рабыней мужа и детей. С точки зрения современного феминизма, особенно интересна способность Розы Бонёр противоречить самой себе и сочетать самый яростный и бескомпромиссный маскулинный протест с самой беззаветной преданностью «женским» стереотипам.

В те безоблачно-бесхитростные дофрейдовские времена Роза Бонёр объясняла биографу, что она никогда не хотела замуж, ибо боялась утратить независимость. Слишком многие девушки, говорила она, идут к алтарю, как овцы на заклание. Но, отрицая для себя возможность брака и считая, что для любой женщины брак чреват потерей самостоятельности, она, в отличие от сенсимонистов, в то же время считала брак «тайнством, необходимым для общества».

Оставаясь безразличной к предложениям руки и сердца, она вступила в ничем не омраченную и, несомненно, платоническую связь с коллегой-художницей Натали Мика. Их дружба продолжалась до самой ее смерти и давала Розе Бонёр необходимые общение и душевное тепло. Несомненно, подруга и единомышленница не требовала жертвовать любимым делом, как того потребовал бы брак; во всяком случае, преимущества такого положения для женщины, не желающей обременять себя детьми в эпоху, когда надежных методов контрацепции не существовало, очевидны.

Однако Роза Бонёр, категорически несогласная с общепринятой ролью женщины в те времена, была подвержена тому, что Бетти Фридан называет «синдромом блузки с рюшечками» — безопасному варианту женского протеста, который даже сегодня заставляет успешных женщин — профессором и психиатров — вдруг начинать носить какую-нибудь сверхженственную деталь костюма или увлекаться домашней выпечкой. Несмотря на то, что уже в юности она коротко остриглась и сделала своей повседневной одеждой мужской костюм (следуя примеру Жорж Санд, чей сельский романтизм оказал сильное влияние на ее воображение), в разговоре с биографом она настаивала — и, несомненно, искренне верила, — что все это было лишь данью специфическим требованиям ее ремесла. С возмущением опровергая слухи, будто в юности она бегала по парижским улицам, переодетая мальчиком, она гордо продемонстрировала биографу дагерротип, запечатлевший ее в шестнадцатилетнем возрасте. На нем она была одета в обычное платье и выглядела совершенно женски, за исключением короткой стрижки, которую она объяснила практической необходимостью, возникшей после смерти ее матери: «Кто бы заботился о моих локонах?» — пожаловалась она.

Когда речь заходила о мужском платье, она незамедлительно опровергала предположения собеседника, будто ее брюки служили символом эмансипации. «Я вовсе не одобряю женщин, которые отказываются от обычного платья, чтобы стать похожими на мужчин, — говорила она. — Если бы я решила, что моему полу пристало носить брюки, я бы никогда больше не надела юбки; но это не так, и я никогда не советовала моим сестрам по палитре носить мужскую одежду в обыденной жизни. Если вы видите меня одетой так, как сейчас, то это вовсе не для того, чтобы показаться интересной, как пытаются слишком многие, но лишь для того, чтобы облегчить мой труд. Вспомните, было время, когда я целые дни проводила на скотобойнях. Нужно действительно любить искусство, чтобы проводить жизнь среди луж крови... Еще когда-то я была очарована лошадьми, а где можно наблюдать этих животных, как не на базаре?.. Мне ничего не оставалось, кроме как осознать, что одевание моего пола невыносимо мешает

мне. Потому я решила просить полицейского префекта разрешить мне носить мужской костюм». «Но тот костюм, что на мне, — лишь рабочая одежда, не более. Насмешки глупцов никогда меня не волновали. Натали [ее компаньонка] смеется над ними, как и я. Ее вовсе не смущает мой мужской наряд, но, если вас он хоть немного задевает, я готова надеть юбку, тем более что для этого мне нужно всего лишь открыть шкаф, где меня ждет множество женских платьев».

Есть своя патетика в том, что эта весьма успешная художница, непревзойденный знаток анатомии животных, не щадившая себя и следовавшая за своими четвероногими натурщиками — коровами и лошадьми — даже в самые неприглядные места, всю свою долгую творческую жизнь создававшая популярные картины в почти промышленных количествах, решительная, самоуверенная, бесспорно мужеподобная, обладательница первой медали парижского Салона, кавалерственная дама Ордена Почетного Легиона, Ордена Изабеллы Католички и Ордена Леопольда Бельгийского, приятельница королевы Виктории — эта художница с мировым именем на закате своей жизни чувствовала себя обязанной оправдывать свой абсолютно сознательный выбор мужского стиля и в то же время, дабы удовлетворить требования собственной совести, осуждать своих нескромных сестер, носивших брюки. Ибо, несмотря на отцовскую поддержку, необычное поведение и всемирную славу, совесть продолжала мучить ее за недостаточную «женственность».

Заключение

Я попробовала ответить на один из бессмертных вопросов, которые возникают, когда женщины начинают требовать настоящего, а не показного равенства, рассмотрев всю ложную интеллектуальную платформу, на которой зиждется вопрос: «Почему не было великих женщин-художниц?»; поставив под сомнение правомерность самой формулировки так называемых проблем вообще и «женской проблемы» в частности; наконец, исследовав некоторые ограничения, свойственные самой науке искусствознания. Делая особый упор на институциональные — т.е. общественные — а не индивидуальные, или частные, предпосылки успеха или неуспеха в искусстве, я попыталась создать парадигму для подобных исследований и в других областях искусствознания. Подробно рассматривая один конкретный пример неравноправия — недоступность обнаженной натуры женщинам — начинающим художницам, — я предположила, что для женщин было институционально невозможно достичь совершенства или успеха в искусстве наравне с мужчинами вне зависимости от масштабов их так называемого таланта или одаренности. Наличие в истории искусств горстки успешных, если не великих, женщин-художниц никоим образом не противоречит этому утверждению — точно так же, как и наличие немногочисленных «звезд» среди представителей любого меньшинства. И хотя подлинное величие встречается редко и достичь его трудно, оно будет еще более редким и достичь его будет еще труднее, если во время работы тебе приходится в то же время воевать с сидящими внутри тебя демонами сомнений, неуверенности в себе и вины, и окружающими тебя снаружи демонами насмешек и снисходительности, которые никак не зависят от качества твоей работы самой по себе.

Важно, чтобы женщины посмотрели в лицо реальности своей истории и сегодняшнего дня, не делая скидок для посредственностей и не превознося их. Неравноправие, конечно, может быть уважительной причиной; однако оно не может быть интеллектуальной позицией. Напротив: сделав свою роль «гадких утят» искусства и аутсайдеров от идеологии своим преимуществом, женщины могут открыть миру институциональные и интеллектуальные слабые места как таковые и, разрушая ложное сознание, участвовать в создании институций, в которых ясность мысли и подлинное величие станут достойными и доступными целями для любого — мужчины или женщины, — кто отважится взять на себя необходимый риск и совершить прыжок в неведомое.

/ Линда Нохлин (Linda Nochlin; род. 1931) — историк искусств, профессор и писательница, один из ведущих специалистов в области изучения истории феминистского искусства

/ первая часть текста «Почему не было великих художниц?»

/Перевод А. Матвеевой

© *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000* Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005

Читать по теме:

гендер, феминизм, квир манифесты, акты, декларации barbara kruger linda nochlin rosa bonheur
спецредактор: тамара злобина текст «почему не было великих художниц?»

Предыдущая публикация

Следующая публикация

4 comments

KOLESNIKOV
Dec 25, 2011

Так давайте еще потом статьи Малевича опубликуем. А потом что-нибудь с Шагаловских чтений. Потом еще его книгу. Эту статью можно найти в интернете, зачем она здесь? Это по мне самая известная статья на эту тему. Все кто ходит в музеи и галереи — ее читали. Журнал честно говоря превращается в какую-то чушь. досвидос.

ВОЛКОВА
Dec 26, 2011

хожу в музеи, галереи — но статьи пока до этого времени не читала
зачем говорить огульно, за всех?

TAMARA
Dec 31, 2011

На моей памяти это первая перепечатка текста профессиональным художественным изданием, что само по себе очень показательно.

VAGNER
Jan 17, 2012

kolesnikov — ты дура

Комментарии: 0

Сортировка

Добавьте комментарий...

[Плагин комментариев Facebook](#)

Добавить комментарий

Имя *

Email *

Сайт

[Комментировать](#)

| | |
|---------------------------|--------------------------|
| О проекте | Facebook |
| Партнеры | Twitter |
| Реклама | |
| Контакт | RSS |

© 2011-2012 Art Aktivist. Все права защищены.

Design & Web Development
by Sgustok Studio