

Этот текст, многократно воспроизводившийся после первой публикации в 1971 г., стал одним из основополагающих текстов феминистского искусствознания. Линда Нохлин прослеживает некоторые причины того, почему в пантеоне «великих художников» отсутствуют женщины. Она особенно тщательно исследует понятие «гениальность», настаивая, что гениями не рождаются, а становятся с помощью институций, которые развивают и поддерживают будущих гениев. Общественные предрассудки, касающиеся способностей женщин, не дают ответа на вопрос, почему среди женщин не случается «гениев». В своем эссе Нохлин рисует целостную картину дискриминации женщин-художниц в системе академического художественного образования, основанной в XVIII–XIX вв., когда женщины вообще не допускались к обучению или им не разрешалось рисовать обнаженную натуру — красутольный камень академического художественного образования. Отвергая все теории гениальности как врожденного (т.е. мужского) дара, Нохлин заявляет, что биология не есть судьба, в том числе и для женщины. Напротив, она призывает пересмотреть биографии женщин-художниц с институциональной точки зрения, анализируя, какие возможности предоставляли им специфические исторические и экономические обстоятельства на художественной сцене. Ее эссе дало начало переоценке ценностей, лежащих в основе канона, который определяет само наше понимание искусства и в котором гениальность понимается как прерогатива мужчин; эта переоценка позволила поставить под еще больший вопрос мужской приоритет в каноне.

К.Д.

Линда Нохлин

Почему не было великих художниц?

Взрыв феминистского движения, которым отмечены несколько последних лет в нашей стране, несомненно, был взрывом освободительным, хотя его сила выплеснулась пре-

* Текст впервые опубликован в: Art News. 1971. Vol. 69. P. 22–49. Воспроизводится в изд.: Baker E., Hess T. (eds.). Art and Sexual Politics. New York; London, 1971.

Данная версия впервые опубликована в изд.: Nochlin L. Women, Art, and Power. London: Thames and Hudson, 1989 / New York: Harper and Row, 1988.

Воспроизводится в изд.: Jones A. (ed.). The Feminism and Visual Culture Reader. London: Routledge, 2003.

На русском языке фрагменты данного текста впервые публиковались в изд. «Ереси» (USA, 1980) и «Идиома» (Россия, 2002). Печатается с разрешения автора.

даже сегодня заставляет успешных женщин — профессоров и психиатров — вдруг начинать носить какую-нибудь сверхженственную деталь костюма или увлекаться домашней выпечкой¹⁹. 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 по-женски, за исключением короткой стрижки, которую она объяснила практической необходимостью, возникшей после смерти ее матери: «Кто бы заботился о моих локонах?» — пожаловалась она²⁰.

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»²¹. «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»²².

В то же время Роза Бонёр вынуждена признать: «Мои брюки — мои лучшие защитники... Сколько раз я радовалась, что

решилась нарушить традицию, которая сделала бы многие вещи недоступными для меня, если бы мне пришлось повсюду волочить за собой юбку...» Но тут знаменитая художница снова чувствует себя обязанной подтвердить свою причастность к злосчастной «женственности»: «Несмотря на то, что я так сменила костюм, ни одна из дочерей Евы не ценит изящество больше меня. Мой резкий и даже слегка необщительный характер не изменил моего сердца, которое остается всецело женским»²³.

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».

Такие требования и сегодня добавляют трудностей к и без того нелегкому творческому пути женщины-художницы. Возьмите для сравнения нашу известную современницу Луизу Невельсон с ее маниакальной, «неженской» увлеченностью своим делом и в то же время с ее вызывающе «женственными» накладными ресницами, ее признанием, что она вышла замуж в семнадцать лет, потому что «все говорили, что нужно выйти замуж»²⁴, хотя понимала, что не может жить без творчества. Даже у этих двух выдающихся художниц — а профессиональным мастерством Розы Бонёр мы не можем не восхищаться, неважно, нравится нам ее «Конская ярмарка» или нет, — голос женственности, с его смесью амбивалентного нарциссизма и вины, исподволь подтачивает и разрушает ту тотальную внутреннюю уверенность, ту абсолютную убежденность и моральную и эстетическую решимость, которая требуется от художницы для интенсивной и новаторской работы в искусстве.

порядке старались застраховать себя 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 прославленные 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 девочки-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 странно-ватными 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 извлек 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...»¹⁸ Когда она была еще почти ребенком, он привил ей мечту превзойти мадам Виге-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 «таинством, 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 дала 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

ключений, по меньшей мере до самого недавнего времени. От легендарной скульпторши XIII в. Сабини 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. Упалок 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 Хепуорт 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.

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»¹⁷. В середине XIX в. во Франции, как в XVII в. в Голландии, художники в массовом

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 мешанство и легкомыслие взаимно подпитывают друг друга.

В литературе, как и в жизни, даже если женщина всерьез увлечена искусством, ей следует поступиться своей карьерой и отказаться от этого увлечения во имя любви и брака: эту истину и сегодня, как в XIX в., девочкам прямо или косвенно внушают с самого рождения. Даже целеустремленная и успешная героиня романа миссис Крэйк «Олив» (Olive) (середина XIX в.), одинокая молодая женщина, стремящаяся к славе и независимости и действительно живущая своим искусством, — такое неженственное поведение отчасти извиняет тот факт, что она калека и потому уверена, что брак для нее недоступен, — даже Олив в конце концов поддается соблазну любви и брака. Говоря словами Патриции Томпсон из «Викторианской героини» (The Victorian Heroine), миссис Крэйк, на протяжении всего романа делавшая все возможное для блага своей героини, чья гениальность для читателя несомненна, в конце романа может с чистой совестью позволить Олив тихо-мирно погрузиться в matrimониальную трясиину. «Миссис Крэйк невозмутимо сообщает, что “никому не известно, сколько прекрасных картин” никогда не увидит Шотландская академия искусств благодаря замужеству Олив»¹⁶. Тогда, как и сейчас, несмотря на возросшую мужскую «толерантность», женщине неизбежно приходится выбирать — брак или карьера, т.е. успех ценой одиночества или секс и близость ценой отказа от любимого дела.

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 патронажа и поддержки искусств перестали выполнять свои привычные обязательства. Достаточно только вспомнить Де-лакруа, Курбе, Дега, ван Гог и Тулуз-Лотрека — великих художников, которые отказались, по крайней мере частично, от суесть 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 му-

жественностью, 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 милостивая 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 ис-

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.

Женские занятия

Противоположность бескомпромиссности и убежденности мастера-chef d'école — образ «дамы-художницы», появившийся 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 лесть, 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 казалось¹⁴.

Чтобы не расхохотаться, обратимся к более свежим образцам той же риторики, которою полна «Женская тайна» (Feminine 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 охранить мужчин от нежелательной конкуренции в их «серьезных» профессиях и страхует их от поддерживающей «цельности 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 ущерба¹⁵. 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

редкостной свободы для тех времен, когда даже ножки пианино нередко прятали под чехлами-панталетами. (Идея использовать быка как модель в студии художника ведет свое начало от Курбе, который привел быка в свою недолго просуществовавшую академическую студию в 1860-х гг.) Лишь в самом конце XIX в., в сравнительно раскрепощенной и открытой атмосфере студии и круга Репина в России, мы находим изображения женщин-учениц, которым никто не запрещает рисовать обнаженную модель — женскую модель — в обществе мужчин. Даже в этом случае надо отметить, что есть несколько фото, где запечатлен частный рисовальный кружок, собиравшийся дома у одной из художниц; еще на одной фотографии натурщица задрапирована; а большой групповой портрет, плод совместных усилий двух учеников и двух учениц Репина, представляет собой скорее воображаемое собрание всех учеников русского реалиста, бывших и нынешних, чем действительный вид студии.

Я так подробно углублюсь 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»¹². 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 святой святыне 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 Легиона¹³. 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'école*, требовалась великая же уверенность в себе, широчайшая эрудиция, а также природное чувство собственной власти.

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»¹⁰. 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»¹¹.

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 за-

претили 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 «Дама в студии» польского художника Даниэля Ходовещкого 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.

Женщинам в Женском классе лепки в Пенсильванской академии изящных искусств, очевидно, не была дарована даже такая скромная привилегия. На фотографии Томаса Икинса (около 1885 г.) эти студентки лепят с натуры корову (быка? вола? Нижняя часть фотографии очень тусклая) — несомненно обнаженную корову, что, возможно, есть проблеск

Дега происходил из низшего дворянства, которое, по сути, больше смахивало на возвысившуюся буржуазию, и только Тулуз-Лотрек, маргинализированный вследствие случайного уродства, действительно происходил из самой высшей знати. Хотя аристократы всегда составляли львиную долю покровителей искусства и их публики — точно так же, как в наши более демократические дни их место заняла аристократия денег, — они мало что кроме любительских попыток внесли в создание самого искусства, несмотря на то что у аристократов (как и у многих женщин) было более чем достаточно возможностей к обучению, много свободного времени и, как и у женщин, баловство искусством часто поощрялось в их среде, в результате порождая иногда весьма одаренных любителей, таких, как принцесса Матильда, двоюродная сестра Наполеона III, выставлявшаяся на официальных салонах, или королева Виктория, которая, как и ее сын принц Альберт, обучалась искусству ни больше ни меньше как у самого Ландсеера. Неужели этой «золотой фрикадельки» — гениальности — нет у чопорных аристократов, так же как у трепетных женщин? Или, скорее, те требования и ожидания, что предъявлялись как аристократам, так и женщинам, — необходимость уделять определенное время тем или иным общественным функциям, ожидаемая от них деятельность — сделали саму идею полностью посвятить себя профессии художника невозможной, немислимой как для мужчин из высших слоев общества, так и для женщин в целом, а вовсе не вопрос гениальности и таланта?

Если подходить к вопросам об условиях создания искусства, частью которых является вопрос о создании великого искусства, с правильной стороны, то, без сомнения, возникнет дискуссия об обстоятельствах, благоприятствующих уму и таланту как таковым, а не только художественному гению. Пиаже и другие приверженцы генетической эпистемологии подчеркивали, что в познании мира и воображении у маленьких детей ум — или то, что мы косвенным образом предпочтем называть гениальностью, — это не статическая сущность, но динамическая активность, это активность субъекта в определенной ситуации. Как следует из дальнейших исследований раннего развития, эта способность, или этот ум, развивается постепенно, шаг за шагом, начиная с младенчества, и поведенческие образцы адаптации могут закладываться у субъекта в среде на столь ранней стадии, что стороннему наблюдателю действительно *кажутся* врожденными. Такие исследования говорят нам, что, даже если отвлечься от

метаисторических предпосылок, ученым придется проститься с представлением, сознательно поддерживаемым или нет, об индивидуальной гениальности как врожденном даре и основе для занятий искусством?

Вопрос: «Почему не было великих художниц?» — привел нас к заключению, что искусство не есть свободная, независимая деятельность сверходаренной личности, на которую «по влиянию» художники-предшественники и неясные «общественные силы», а, скорее, вся ситуация художественного творчества, включающая в себя как развитие художника, так и природу и качество самого произведения искусства, разворачивается в социальном поле, является составной частью социальной структуры и опосредована и определена специфическими социальными институтами, будь то художественные академии, системы покровительства искусствам, мифы о божественном творце, о художнике как о настоящем мужчине или как об изгое.

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 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

абитуриентах художественных академий, из которых потом получились плохие или посредственные художники, не интересные, конечно, историкам искусства, или более тщательно изучить, какую роль сыграл художник-отец Пикассо в столь стремительном художественном развитии своего сына. Что если бы Пикассо родился девочкой? Стал бы сеньор Руис обращать на маленькую Паблиту столько внимания или вселять в нее такую жажду творческого успеха?

Во всех таких историях особо подчеркивается чудесная, ничем не обусловленная, внесоциальная природа художественного творчества; это полурелигиозное понимание роли художника в XIX в. доходит до степени агнографии, когда искусствоведы, критики и, не в последнюю очередь, некоторые художники стремились возвести искусство в ранг некоего заместителя религии, сделать его последним оплотом высших ценностей в материалистическом мире. В житиях художников XIX в. художник борется против самых непоколебимых отеческих и общественных устоев, терпит, подобно христианскому мученику, бичи и стрелы общественного позора и в конце концов преодолевает все невзгоды — по большей части, увы, уже после смерти своей, — ибо во глубине его души пылает тот самый таинственный, священный огонь: Гениальность. Здесь вам и сумасшедший ван Гог, творящий свои подсолнухи, невзирая на голод и эпилептические припадки; и Сезанн, храбро принимающий родительское проклятие и презрение общества, дабы совершить революцию в живописи; и Гоген, одним экзистенциальным жестом отвергающий светские приличия и финансовую безопасность, чтобы отправиться в манящие его тропики; и Тулуз-Лотрек, карлик, калека, алкоголик, приносящий свой родовой аристократизм в жертву жалкому окружению, наполнявшему его вдохновением. Сегодня ни один серьезный историк не примет эти шитые белыми нитками рассказы за чистую монету. Однако именно такая мифология об искусстве и художниках формирует бессознательные или безусловные предпосылки, которыми руководствуются ученые, какие бы оговорки они ни делали, ссылаясь на социальные влияния, настроения эпохи, экономические кризисы и т.п. Под поверхностью самых сложных исследований о великих художниках — точнее, речь идет об искусствоведческих монографиях, принимающих само понятие «Великий Художник» за отправное, а общественные и институциональные структуры, в которых художник жил и работал, за вторичные или фоновые «влияния», — прячется теория «золотой фрикадельки», теория гениальности, понимание личного успеха как

чего-то вроде свободного предпринимательства. С такой точки зрения, отсутствие у женщин крупных достижений в искусстве можно объяснить в форме силлогизма: если бы у женщин была «золотая фрикаделька» художественной гениальности, то гениальность проявилась бы. Но она не проявилась. Следовательно, у женщин нет «золотой фрикадельки» художественной гениальности, что и требовалось доказать. Если безвестный мальчик-пастушок Джотто и ван Гог с его припадками сумели, то почему не сумели женщины?

Однако стоит выйти из мира сказок и самих себя исполняющих пророчеств и бросить беспристрастный взгляд на действительную ситуацию, в которой создавалось великое искусство на протяжении истории со всей ее социальной и институциональной подоплекой, как обнаруживается, что сами вопросы, которые следует задавать историку, имеют иную форму. Хочется, например, спросить, из каких социальных классов в разные периоды истории искусства с наибольшей вероятностью происходили художники, из каких слоев и подгрупп. Какой процент живописцев и скульпторов или, точнее, крупных живописцев и скульпторов вышел из семей, где отцы или другие близкие родственники также были живописцами и скульпторами или имели смежные профессии? Как показывает Николаус Певзнер в дискуссии о Французской академии XVII—XVIII вв., передача художнического ремесла от отца к сыну считалась само собой разумеющейся (как это было у Койпелей, Кусту, ван Лоосов и др.); сыновья академиков пользовались правом посещать их уроки бесплатно⁵. Несмотря на достославные и драматические примеры великих бунтарей-отцеборцев XIX в., мы вынуждены признать, что большая часть художников, великих и не очень, в те времена, когда было принято, чтобы сын шел по стопам отца, имели отцами художников. В списке великих мастеров в этой связи сразу приходят на ум имена Гольбейна и Дюрера, Рафаэля и Бернини; даже в наше время сюда же можно добавить имена выходцев из художественных семей: Пикассо, Калдера, Джакометти и Уайета.

Что касается взаимосвязи искусства как профессии и социального класса, интересную парадигму для вопроса «Почему не было великих художниц среди женщин?» может создать попытка ответить на вопрос «Почему не было великих художников среди аристократов?». Едва ли можно вспомнить — по крайней мере до наступления антитрадиционалистского XIX в. — хотя бы одного художника, принадлежавшего к классу более высокому, чем крупная буржуазия; даже в XIX в.

Гениальность же, в свою очередь, понимается как вневременная и загадочная мощь, непостижимым образом воплотившаяся в персоне Великого Художника⁶. Такого рода идеи сродни неоспоримым, часто неосознанным метаисторическим предпосылкам, в сравнении с которыми предложенная Ипполитом Тэнном формула размерности исторической мысли — «раса — среда — момент» — кажется чрезмерно усложненной. Но эти предпосылки лежат в основе огромного большинства искусствоведческих исследований. Не случайно ключевой вопрос об *общих* условиях рождения на свет великого искусства поднимается так редко, а попытки исследовать эти общие проблемы до самого недавнего времени отвергались как ненаучные, слишком расплывчатые или относящиеся к ведению какой-нибудь иной научной дисциплины, например социологии. Поддерживать беспристрастный, безличный, социологический, институционально ориентированный подход к проблеме значит вынести на свет всю романтическую, элитистскую, прославляющую индивидуальность и порождающую бесчисленные монографии структуру, на которой зиждется сама профессия искусствоведа и которую лишь недавно впервые поставила под сомнение группа молодых ученых-вольнодумцев.

Итак, под вопросом о женщинах-художницах на самом деле скрывается миф о Великом Художнике — неповторимом, божественном, предмете сотен монографий, — который с рождения несет в сердце своем некую загадочную сущность, вроде «золотой фрикадельки» в супе «Миссис Грассе», сущность под названием Гениальность или Талант, которая, как убийство, рано или поздно выйдет наружу, какие бы обстоятельства и препоны ни пытались этому помешать.

Магическая аура, окружающая визуальные искусства и их творцов, конечно, с незапамятных времен порождала мифы. Что интересно, ровно те же самые магические способности, которые в древности Плиний приписывал греческому скульптору Лисиппу, — загадочный внутренний зов, услышанный в юности, никаких учителей, кроме самой Природы, — называет уже в XIX в. Макс Бюшон в своей биографии Курбе. Сверхъ-

естественная власть художника как имитатора, его способность совладать с грозными, нередко опасными силами, на протяжении истории отделяла художника от всех прочих как богоподобного творца, как того, кто творит нечто из ничего. Сказки о том, как старый художник или меценат открывает Священное Чудо, чаще всего в неграмотном мальчике-пастушке, были ходовым товаром с тех самых пор, как Вазари обессмертил юного Джотто, которого великий Чимабуэ нашел, когда тот, пася свое стадо, рисовал на камне овечку; Чимабуэ, восхищенный реалистичностью рисунка, немедленно пригласил скромного мальчика к себе в ученики⁷. По какому-то странному совпадению с тех пор многие художники, включая Беккафуми, Андреа Сансовино, Андреа дель Кастаньо, Мантенью, Сурбарана и Гойю, пришли в искусство тем же пасторальным путем. Даже если будущему Великому Художнику не везло и под рукой у него в нужный момент не оказывалось стада овец, все равно получается, что его талант сказался очень рано и независимо от благотворных внешних обстоятельств: о Филиппо Липпи и Пуссене, о Курбе и Моне известно, что все они, вместо того чтобы учиться, в своих школьных тетрадках рисовали карикатуры — разумеется, никогда мы не узнаем о юношах, которые, пренебрегая учением, рисовали на полях тетрадей, но не сделали потом карьеры лучшей, чем карьера продавца или мелкого клерка. Сам великий Микеланджело, по свидетельству его биографа и ученика Вазари, в детстве больше рисовал, чем учился. Настолько явным был его талант, пишет Вазари, что, когда его учитель Гирландайо на минутку отошел от своей росписи в Санта-Мария-Новелла, юный ученик воспользовался возможностью в его отсутствие нарисовать «дошчатые подмосты с несколькими столами, заставленными всеми принадлежностями искусства, а также и нескольких юношей, там работавших», и рисунок был столь искусен, что вернувшийся мастер воскликнул: «Ну, этот знает больше моего!»

Как часто бывает, такие истории, в которых наверняка есть доля правды, одновременно отражают и приумножают заложенную в них установку. Даже основанные на фактах, эти мифы о ранних проблесках гения уводят нас от истины. Вне всякого сомнения правда, что, например, молодой Пикассо в возрасте пятнадцати лет прошел все вступительные испытания в Барселонскую, а затем Мадридскую академию художеств за один день, хотя большинству кандидатов для совершения этого подвига требовался месяц подготовки. Однако хотелось бы узнать побольше о других таких же скороспелых

⁶ Золотая фрикаделька — в США широко известна рекламная кампания консервированных супов с фрикадельками марки «Миссис Грассе»: в одну из упаковок вкладывалась выигрившая «золотая» фрикаделька. Покупатель, нашедший ее, тем самым выигрывал крупный приз. На российском рынке схожую акцию недавно производила марка «Стиморол»: нашедший в пачке жевательной резинки «золотую» подушечку жвачки также выигрывал приз. — *Прим. пер.*

Итак, «женская проблема» — конечно, так называемая, как и все человеческие проблемы (и сама идея считать «проблемой» все, что имеет отношение к человеку, есть идея достаточно недавняя), — вовсе не подлежит решению, ибо человеческие проблемы требуют реинтерпретации положения вещей, или радикального изменения программы, или постановки *самых проблем*. Поэтому женщины и их положение в искусстве, как и в других областях человеческой деятельности, — это не «проблема», на которую нужно смотреть с точки зрения доминирующей властной мужской элиты. Напротив, это *женщины* должны осознать себя потенциально, если не реально, равными мужчинам субъектами и должны захотеть взглянуть своему положению в лицо, без жалости к себе, без отговорок и компромиссов; в то же время их взгляд на свое положение должен определяться эмоциональной и интеллектуальной убежденностью высочайшего уровня, необходимой, чтобы построить мир, в котором равенство достижений не только станет возможно, но и будет активно поощряться общественными институтами.

Разумеется, нереалистичной была бы надежда на то, что большинство мужчин в искусстве или в любой другой области быстро увидят свет и решат, что в их собственных интересах даровать женщинам полное равенство, как оптимистично полагают некоторые феминистки, или что мужчины сами вскоре поймут, что, запрещая себе традиционно «женские» занятия и эмоциональные реакции, они тем самым репрессируют себя. В конце концов совсем немного на свете областей деятельности, действительно «запретных» для мужчин, если только уровень их работы в этих областях достаточно высок, ответствен и хорошо вознаграждается; мужчины, чувствующие потребность в «женской» заботе о детях, становятся педиатрами или детскими психологами, причем рутинную работу у них делает женщина-медсестра; те, кого тянет к кухонному творчеству, могут стать прославленными шеф-поварами; и, наконец, мужчины, стремящиеся выразить себя в том, что часто называют «женским» творчеством, могут стать живописцами или скульпторами, а не музейными смотрителями или керамистами-любителями, как это часто бывает с женщинами в той же ситуации; а в мире науки много ли мужчин согласится променять свои ставки преподавателей и исследователей на нищенски оплачиваемые работы по совместительству — лаборантки, машинистки, няни или домработницы?

Обладатели привилегий крепко держатся за них и будут защищать их по любому, даже сколь угодно маргинальному

поводу, пока их не принудят покориться высшей силе того или иного рода.

Поэтому вопрос о равенстве женщин — в искусстве или в любой другой области — это вопрос не о сравнительной благорасположенности или противодействии отдельных мужчин и не о вере или неверии в себя отдельных женщин, но скорее о самой природе наших институциональных структур и о том мировоззрении, которое они навязывают связанным с ними людям. Как заметил больше ста лет назад Джон Стюарт Милль: «Всё привычное кажется естественным. Коль скоро подчинение женщин мужчинам — общепринятый факт, то любое отступление от него вполне естественно кажется неестественным»¹. Большинство мужчин, на словах ратующих за равенство, вовсе не спешат проститься с этим «естественным» положением дел, в котором им принадлежит столько преимуществ; дело дополнительно запутывается тем, что, как пронзительно заметил Милль, в отличие от других притесняемых групп или каст, от женщин мужчины требуют не только подчинения, но и безусловной любви; поэтому женщины нередко ослаблены усвоенными ими требованиями мужского общества, а также избытком материальных благ и удовольствий: женщине среднего класса есть очень много что терять, кроме собственных цепей.

Вопрос: «Почему не было великих художниц?» — лишь верхушка айсберга непонимания и неверных интерпретаций; под ним плавают огромная темная масса сомнительных, с миру по нитке собранных идей о природе искусства и сопутствующих искусству обстоятельств, о природе человеческих способностей в целом и таланта в частности, и о роли общественного устройства во всем этом. Пускай «женская проблема» сама по себе может быть псевдопроблемой, но искажения понимания, определяющие постановку вопроса: «Почему не было великих художниц?», указывают на громадные интеллектуальные «белые пятна», с которыми напрямую связаны все политические и идеологические позиции, ставящие женщин в подчиненное положение. В основе проблемы лежит множество наивных, извращенных, некритических предположений об искусстве как таковом, равно как и о великом искусстве. Эти предположения, сознательные или бессознательные, объединяют таких непохожих друг на друга звезд, как Микеланджело и ван Гог, Рафаэль и Джексон Поллок, под знаком «великие» — этот знак отличия удостоверяет огромное число научных монографий, посвященных данным художникам, — а Великим Художником, конечно, считается тот, кто обладает Гениальностью;

из бинарного противопоставления «мужественности» и «женственности»? Между тем, если изящество, деликатность и миловидность претендуют на то, чтобы считаться отличительными особенностями женского стиля, так в «Конской ярмарке» (Horse Fair) Розы Бонёр нет никакой хрупкости, а в гигантских холстах Хелен Франкенталер нет ничего утонченного и самоуглубленного. Если женщины обращались к бытовым сценам и теме детей, так то же самое делали и Ян Стэн, Шарден, импрессионисты Ренуар и Моне, а также Моризо и Кассат. И в любом случае сам выбор сюжета, темы или определенного круга предметов нельзя приравнивать к стилю, тем более к некоему специфически женскому стилю.

Проблема заключается не в том, как некоторые феминистки понимают женственность, а в том, что они недопонимают — равно как и широкая публика, — что такое искусство: в их наивном представлении искусство — это прямое, личное выражение эмоционального опыта человека, перевод жизни личности на визуальный язык. Искусство же почти никогда таким переводом не бывает, а великое искусство — вообще никогда. В создании произведения искусства участвует самодостаточный язык формы, более или менее зависимый или независимый от конвенций, схем или систем записи данной эпохи, каковые заучиваются или вырабатываются либо в процессе ученичества или преподавания, либо за долгие годы собственных экспериментов. Говоря более приземленно, язык искусства воплощен в красках и линиях на холсте и бумаге, в камне, глине, пластике, металле — он не есть ни слезливая история, ни пикантная сплетня.

Все дело в том, что среди женщин, насколько известно, не бывало по-настоящему великих художниц, хотя было много художниц интересных и очень хороших, творчество которых осталось недооцененным или недостаточно исследованным; как не было и великих джазовых музыкантов среди литовцев или великих теннисистов среди эскимосов, как бы мы ни желали обратного. Это, конечно, жаль, но никакие манипуляции с историческими или критическими свидетельствами ситуации не изменят; не изменят ее и обвинения исследователей в искажении истории с позиций мужского шовинизма. Нет женщин, равных Микеланджело или Рембрандту, Делакруа или Сезанну, Пикассо или Матиссу, или даже гениям наших дней де Кунингу и Уорхолу, как нет и равных им среди негров. Если в самом деле существовало множество «скрытых» великих художниц или если действительно необходимо подходить

к женскому искусству с иной меркой, чем к мужскому, — а совместить эти два утверждения невозможно, — то за что же борются феминистки? Если женщины воистину достигли в искусствах того же, что и мужчины, то статус-кво и так уже прекрасен.

Но на деле, как мы все знаем, то положение, что есть и было в искусстве и в сотне других областей, обесмысливает, притесняет и обескураживает всех (в том числе женщин), кому не посчастливилось родиться белым, принадлежать предпочтительно к среднему классу, и главное — быть мужчиной. Виною тому не наши судьбы, наши гормоны, наши менструальные циклы или наши полые внутренние органы, но наше институциональное устройство и наше образование — под образованием здесь понимается все, что происходит с нами с того момента, как мы вступаем в этот мир значимых символов, знаков и сигналов. Просто чудо, что, несмотря на огромный перевес сил отнюдь не в пользу женщин или негров, столь многим из них удалось достичь совершенства в таких вотчинах белых мужчин, как наука, политика или искусство.

Именно здесь по-настоящему начинаешь думать о том, что стоит за вопросом: «Почему не было великих художниц?», и начинаешь понимать, до какой степени наши представления о том, как все устроено в мире, обусловлены — и нередко фальсифицированы — самой постановкой этих главных вопросов. Мы склонны принимать как должное то, что существует Восточноазиатская Проблема, Проблема Бедности, Проблема Черного Населения и Женская Проблема. Но сначала мы должны спросить себя, кто формулирует эти «вопросы», а потом — каким целям служат подобные формулировки. (Можно еще освежить нашу память, вспомнив «еврейскую проблему» нацистов.) В наше время мгновенной коммуникации «проблемы» формулируются очень быстро, дабы рационализировать нечистую совесть власти имущих: таким образом проблема, которую создали американцы во Вьетнаме и Камбодже, получает название «восточноазиатской проблемы», хотя сами жители Восточной Азии считают ее (что гораздо ближе к истине) «американской проблемой»; так называемую проблему бедности обитатели трущоб могли бы напрямую называть «проблемой богатства»; та же ирония превращает проблему белого населения в свою противоположность — проблему черного населения; и та же обратная логика обозначает наше нынешнее положение дел как «женскую проблему».

куссий по так называемому женскому вопросу. Однако, как и многие другие так называемые вопросы, задействованные в феминистской «полемике», он подменяет суть дела, ибо сам этот вопрос исподволь навязывает нам уже заложенный в него ответ: «Среди женщин не было великих художниц, потому что женщины неспособны к величию».

Предположения, лежащие в основе такого вопроса, различаются и содержанием, и сложностью: начиная от «научно обоснованных» доказательств неспособности существ, обладающих влагалищем, а не пенисом, к какому-либо серьезному творчеству до сравнительно непредубежденного удивления, почему же, несмотря на столько лет почти-что-равенства (и в конце концов, ведь быть мужчиной тоже не значит быть свободным от проблем), женщины до сих пор не сотворили ничего действительно значимого в искусстве.

Первой реакцией феминистки на такой вопрос было бы заглотить наживку вместе с крючком, леской и поплавком и попытаться ответить на этот вопрос так, как он поставлен, т.е. перерыть всю историю искусств и извлечь оттуда все имена как успешных, так и недооцененных женщин-художниц; поднять на щит примеры пусть скромных, но интересных и продуктивных женских художественных карьер; «открыть заново» забытых художниц, рисовавших цветы или бравших уроки у Давида, и заново оценить их; доказать, что творчество Берты Моризо вовсе не так вторично по отношению к Мане, как принято думать, — иными словами, заняться тем же, чем занимается любой ученый, пытаясь возвысить в глазах коллег значение своего неопцененного или малоизвестного учителя. Такие усилия, будь то усилия феминистские, как опубликованная в «Вестминстер Ревю» в 1858 г.² претенциозная статья о женщинах-художницах, или же недавние научные исследования творчества таких художниц, как Анжелика Кауфман и Артемизия Джентилески³, несомненно, достойны уважения — они умножают наши познания как о достижениях женщин, так и об истории искусства в целом. Но они ни в коей мере не пытаются поставить под вопрос те убеждения, на которых основан вопрос: «Почему не было великих художниц?» Наоборот, пытаясь отвечать на него, они лишь неявным образом усиливают его негативные оттенки.

Еще одна попытка ответить на этот вопрос заключается в том, чтобы слегка изменить угол зрения и объявить, как делают некоторые современные феминистки, что «величие» в женском искусстве отличается от «величия» в искусстве

мужском, утверждая тем самым существование характерного, узнаваемого женского стиля, который отличается от мужского как по формальным, так и по выразительным критериям, и основывается на особенности женского положения и женского опыта.

На первый взгляд такое утверждение кажется достаточно разумным: женский опыт и общественное положение в целом, и в частности — положение и опыт женщин в искусстве, отличаются от мужских, и искусство, созданное группой женщин, объединившихся сознательно и ставящих перед собой четкую задачу воплотить в искусстве групповое осознание женского опыта, конечно, может стилистически быть определено как феминистское, а то и женское. К сожалению, такого пока не случалось, хотя возможность остается. Художники «Дунайской школы», последователи Караваджо, живописцы, входившие в круг Гогена в Пон-Авене, члены группы «Синий всадник» или кубисты действительно характеризуются определенными ярко выраженными стилистическими или выразительными особенностями; однако нет обобщающих качеств «женственности», которые объединили бы художниц, равно как и писательниц формально-стилистически — Мэри Эллман в книге «Думая о женщинах» (Thinking about Women)⁴ блестяще отстаивает этот тезис от наиболее опустошительных и взаимно противоречивых клише маскулинной критики. Нет такой тонкой субстанции «женственности», которая связывала бы между собой произведения Артемизии Джентилески, мадам Виже-Лебрен, Анжелики Кауфман, Розы Бонёр, Берты Моризо, Сюзанны Валадон, Кэте Кольвиц, Барбары Хепуорт, Джорджин О'Киф, Софи Тойбер-Арп, Хелен Франкенталер, Бриджит Райли, Ли Бонтеку и Луизы Невельсон, а также Сапфо, Марии Французской, Джейн Остин, Эмили Бронте, Жорж Санд, Джордж Элиот, Вирджинии Вулф, Гертруды Стайн, Анаис Нин, Эмили Дикинсон, Сильвии Плат и Сьюзен Зонтаг. Каждая из этих художниц и писательниц скорее близка другим художникам и писателям своей эпохи и похожего мировоззрения, чем все они — друг другу.

Кто-то может сказать, что женщины-художницы более самоуглубленны и что их техника нежнее и чувствительнее к нюансам. Но какая из вышеперечисленных художниц самоуглубленнее Редона? Чьи краски нежнее, а оттенки тоньше, чем у Коро? Кто более женствен — Фрагонар или мадам Виже-Лебрен? Или эта «женственность» все-таки присуща всему стилю рококо, всей Франции XVIII в., если исходить

имущественно в эмоциональной — личной, психологической, субъективной — сфере, как и в случае с другими, родственными феминизму радикальными движениями, и оказалась сфокусированной на настоящем и его насущных потребностях, а не на историческом анализе тех фундаментальных интеллектуальных вопросов, которые автоматически поднимает феминистская критика существующего положения вещей¹. Тем не менее феминистская революция, как и любая другая, в конце концов должна определить свою позицию в отношении интеллектуальных и идеологических оснований научных дисциплин — истории, философии, социологии, психологии и т.п. — точно так же, как она проверяет на прочность идеологии существующих общественных институтов. Если, как полагал Джон Стюарт Милль, мы склонны принимать все, что есть, за естественный порядок вещей, то в применении к академическим исследованиям это так же верно, как и в применении к общественным установлениям. В отношении последних тоже необходимо ставить под вопрос «естественную» установку и проливать свет на мифическую природу многих так называемых фактов. И именно здесь само положение женщины как бесспорного аутсайдера, неприкаемое «она» вместо предположительно нейтрального «некто» — а этот «некто» на самом деле всегда представляет точку зрения белого мужчины, принимаемую за общечеловеческую, замаскированного «он» в качестве субъекта всех научных предикатов — есть несомненное преимущество, а не просто погрех или субъективное искажение.

В области искусствознания точка зрения белого западного мужчины, бессознательно принятая за точку зрения искусствоведа, может оказаться — и действительно оказывается — неадекватной: не только по моральным и этическим причинам и не только из-за элитистской своей сущности, но и по причинам чисто интеллектуальным. Раскрывая неспособность большей части академической истории искусства, да и истории в целом, принять во внимание чуждую систему ценностей и само *присутствие* инородного субъекта в историческом исследовании, феминистская критика в то же время обнажает всю ее концептуальную самоуверенность, всю ее метаисторическую наивность. В то время, когда научные дисциплины все яснее осознают себя и все больше внимания обращают на природу своих собственных оснований, отраженную в языках и структурах различных областей знания, такое некритическое принятие «того, что есть» за «естественное» может оказаться интеллектуально губительным. Милль рассматривал мужское доминирование как одно из звеньев в длинной цепи

социальных несправедливостей, которые необходимо преодолеть, чтобы построить по-настоящему справедливое общественное устройство — точно так же и мы должны рассматривать негласное преобладание субъективности белого мужчины как одно из звеньев в цепи интеллектуальных искажений, которые необходимо исправить, чтобы получить более адекватную и верную картину истории.

Именно ангажированный феминистский интеллект (такой, как у Джона Стюарта Милля) способен проникнуть по ту сторону культурно-идеологических ограничений времени с его специфическим «профессионализмом» и вынести на поверхность предубеждения и нестыковки, касающиеся не только женского вопроса, но самого способа формулировать ключевые вопросы науки в целом. Тем самым так называемый женский вопрос, отнюдь не будучи мелкой, периферийной и до смешного примитивной темой, приткнутой за уши к серьезной и уважаемой науке, может стать катализатором, интеллектуальным инструментом, способным проверять на прочность основные и «естественные» предпосылки, создавать парадигму для иных видов самоанализа, а также отсылать к другим парадигмам из других областей, также обязанным своим возникновением радикальной критике. Даже такой простой вопрос, как: «Почему никогда не было великих женщин-художниц?», может — если получит адекватный ответ — спровоцировать некую цепную реакцию, не просто перечисляя общепринятые предпосылки той или иной области знания, но распространяясь шире, включая в поле своего рассмотрения историю и общественные науки, и даже психологию и литературу. А значит, он с самого начала способен поставить под вопрос убеждение, будто традиционная структура интеллектуального исследования до сих пор может адекватно справляться с решением ключевых вопросов нашего времени, а не только вопросов, удобных для нее или ею же самой сгенерированных.

Посмотрим, например, какие следствия вытекают из нашего вечного вопроса (в который, разумеется, можно подставить название почти любой области человеческой деятельности, лишь слегка изменив построение фразы): «Ну хорошо, если женщины *действительно* равны с мужчинами, то почему среди женщин никогда не было великих художниц (композиторов, математиков, философов) или почему их было так мало?»

«Почему не было великих художниц?» Этот вопрос укоризненным рефреном звучит на заднем плане большинства дис-

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 неизвестное.

¹ Примечательными исключениями являются исследования Кейт Миллет (Millett K. *Sexual Politics*. New York, 1970) и Мэри Элмман (Ellmann M. *Thinking About Women*. New York, 1968).

² Guhl E. «Women Artists». Review of *Die Frauen in der Kunstgeschichte* // *The Westminster Review* (American Edition). 1858. Vol. LXX. P. 91–104. Я благодарна Элейн Шоуолтер, которая обратила мое внимание на эту рецензию.

³ См., например, отличное исследование Питера С. Уолша о творчестве Анжелики Кауфман или его неопубликованную докторскую диссертацию: Angelica Kauffmann. Princeton University, 1968; на ту же тему см.: Bissell R.W. *Artemisia Gentileschi — A New Documented Chronology* // *Art Bulletin*. L., 1968. P. 153–168.

⁴ Ellmann M. *Thinking about Women*. New York, 1968.

⁵ Mill J.S. *The Subjection of Women* (1869) // *Three Essays by John Stuart Mill* / *World's Classics Series*. London, 1966. P. 441.

⁶ О сравнительно недавнем излете авторитета художника как одного из звеньев в цепи опыта искусства см.: Abrams M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, 1953; Shroder M.Z. *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge, Massachusetts, 1961.

⁷ Показательно сравнение этого мифа с параллельным женским мифом о Золушке: своим возвышением Золушка обязана своему пассивному качеству, качеству сексуального объекта — маленьким ногам, — в то время как чудо-мальчики всегда доказывают свою гениальность активными действиями. Мифы о художниках подробно исследуются у: Kris E., Kurz O. *Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch*. Vienna, 1914.

⁸ Pevsner N. *Academics of Art, Past and Present*. Cambridge, 1940. P. 96f.

⁹ Современные художественные течения — лэнд-арт, концептуализм, искусство как информация и др. — направлены против почитания индивидуального гения и его успешно продаваемой работы; в истории искусства книга: White H.C., White C.A. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York, 1965 — открывает новое плодотворное направление для исследования, как некогда открытием стало исследование Николауса Певзнера: Pevsner N. *Academics of Art*. Такие разные исследователи, как Эрнст Гомбрих и Пьер Франкастель, всегда стремились рассматривать искусство и художника как часть общей ситуации, а не в величественном одиночестве.

¹⁰ Женщины-натурщицы появились в рисовальных классах в Берлине в 1875 г., в Стокгольме в 1839 г., в Неаполе в 1870 г., в Королевском Колледже Искусств в Лондоне после 1875 г. См.: Pevsner. *Op. cit.* P. 231. Женщины-натурщицы в Пенсильванской академии изящных искусств позировали в масках, чтобы скрыть, кто они, как минимум еще в 1866 г. (как свидетельствует рисунок углем Томаса Икинса), а возможно, и позже.

¹¹ Pevsner N. *Op. cit.* P. 231.

¹² White H. C., White C. A. *Op. cit.* P. 51.