

О. А. Воронина <http://orcid.org/0000-0002-1122-2886>

Женщины и художественное творчество: гендерный анализ

Для цитирования: Воронина О. А. Женщины и художественное творчество: гендерный анализ // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 5 (116). С. 217-224. DOI 10.20323/1813-145X-2020-5-116-217-224

В статье проводится ревизия традиционных взглядов на статус женщин в изобразительном искусстве. Методологически текст опирается на теории социального конструктивизма, социального и символического капитала, современную историю изобразительного искусства и гендерный подход. Автор рассматривает искусство как социальный институт, а художественное произведение – как нечто, обладающее эстетической и экономической ценностью. Это позволяет убедительно деконструировать миф об отсутствии у женщин художественных способностей. Институционально эта мифология поддерживалась отказом женщинам в получении профессионального художественного образования, а идеологически оправдывалась ролью Музы, якобы вдохновляющей мужчин на истинное творчество. Такая субъект-объектная дихотомичность задавала структуру властных отношений между Художником и его репрессированным «объектом почитания», игнорируя при этом разнообразные отношения женщин с искусством или оценивая их творчество как маргинальное. Этот концепт сформировался в эпоху массового производства художественных произведений, когда стоимость работы определялась не столько ее эстетическими качествами, сколько многими другими факторами. И один из них – это традиционная иерархичность мужского и женского в культуре, что приводит к недооценке художественного творчества женщин в экономическом плане и отчуждению женщин от активного творческого процесса. Попытки представить другой взгляд на себя и свое место в мире (а женщина – это экзистенциально Другое в западной культуре) наталкиваются на символическое обозначение феминного как вторичного и маргинального. И даже сегодня, когда женщины получают профессиональное образование и участвуют в выставках, положение и статус художниц более уязвим, чем у художников. Это связано с существующими гендерными стереотипами и с институциональными барьерами. Нередко признание достигается ценой символического отказа от репрезентации себя как женщины-художницы и идентификации с маскулинными образцами творчества. Преодоление этой ситуации невозможно без принятия художественным сообществом принципов свободы самовыражения и гендерного равенства.

Ключевые слова: женщины, творчество, искусство, символический капитал, Творец и Муза, гендер, культура, феминность, свобода самовыражения.

О. А. Voronina

Women and fine arts: a gender analysis

The article disputes traditional views on the status of women in the visual arts. Methodologically, the text is based on the theories of social constructivism, social and symbolic capital, modern history of fine art and gender approach. The author considers art as a social institution, and an artistic work as something with aesthetic and economic value. This allows us to deconstruct the myth of women's lack of artistic abilities convincingly. Institutionally, this mythology was supported by the refusal of women to receive professional education in fine arts, and ideologically justified by the role of the Muse, allegedly inspiring men to true creativity. This subject-object dichotomy set the structure of power relations between the Artist and his repressed «object of veneration», while ignoring the various relationships of women with fine arts or evaluating their creativity as marginal. This concept was formed in the era of mass production of artistic works, when the cost of work was determined not so much by its aesthetic qualities, but by many other factors. And one of them is the traditional hierarchy of men and women in culture, which leads to underestimation of women's artistic creativity in economic terms and alienation of women from the active creative process. Attempts of women to present a different view of yourself and your place in the world (a woman is existentially different in western culture) come across symbolic designation of the feminine as secondary and marginal. Even today, when women receive professional education and participate in exhibitions, their positions and status remains more vulnerable than that of male-artists. This is due to existing gender stereotypes and institutional barriers. Professional recognition of woman is often achieved at the cost of a symbolic rejection of self-representation as a female artist and identification with masculine models of creativity. Overcoming this situation is impossible without the artistic community's acceptance of the principles of freedom of expression and gender equality.

Keywords: women, creativity, fine arts, symbolic capital, Creator and Muse, gender, culture, femininity, freedom of expression.

В современном социальном и гуманитарном знании гендерные исследования культуры стали весьма популярной темой. Однако этого нельзя сказать об изучении изобразительного искусства, особенно в нашей стране. Мнение, что *искусство* является проявлением *гениальности*, которая не имеет никакого отношения к поло-гендерной системе общества, весьма распространено среди как искусствоведов, так и широкой публики.

Сегодня эта идея подвергается критике с позиций гендерной теории. В статье я намерена обсудить несколько вопросов, касающихся репрезентации гендерных ролей в изобразительном искусстве. Но сначала необходимо дать несколько пояснений к терминам, которые я предполагаю использовать.

Что такое произведение искусства, каковы его критерии? Вопрос дискуссионный. Одни считают, что критерием является соответствие произведения эталонам красоты и гармонии. Другие полагают, что настоящее искусство должно выражать не только эстетические, но и этические принципы. Иные настаивают на мастерстве изображения, оригинальности, способности творца выразить эпоху или, наоборот, свои переживания. Каждое из этих утверждений имеет сторонников и противников. При этом следует понимать, что представления о гармонии, эстетические и этические принципы носят исторический и этнический характер. Мастерство – тоже весьма условное понятие, связанное как с техническими возможностями эпохи, так и с более широкими культурными нормами. Поясню свою мысль на примерах. Наскальные рисунки дикарей – это искусство или памятник истории? Шелковое шитье или гобелены – это искусство или ремесло? На все эти вопросы можно ответить утвердительно, но с уточнениями и ограничениями – первобытное, прикладное или декоративное искусство.

К области подлинного (или высокого) искусства с эпохи модерна принято относить пластические жанры, и прежде всего живопись, графику, скульптуру. Так, например, знаменитые архитектор Ле Корбюзье и художник Озенфан утверждали, что существует строгая иерархия, согласно которой декоративное искусство всегда на дне, а искусство человеческих форм – на вершине, причем создают его мужчины [The Power of Feminist Art, 1994, p. 17]. И они не были оригинальны, а просто воспроизводили общепринятое на тот момент мнение. Однако женщины в любом обще-

стве, в любой культуре участвовали в художественной жизни: создавали узоры и ткали ковры и ткани, украшали домашнюю утварь, сельскохозяйственные орудия. При этом традиционно такого рода творчество относили к разряду декоративной, прикладной, ремесленной деятельности (или «низкого» искусства). Таким образом, сформировалась гендерная дихотомия «высокого искусства», творимого мужчинами, и женского, выступающего замещением их естественного материнско-семейного предназначения. Эта дихотомия сложилась в то время, когда стал формироваться рынок произведений искусства, изготавливаемых на продажу. Ведь любое произведение искусства одновременно имеет культурную и экономическую ценность, и одна не обязательно равна другой. «Классическое», то есть музейное, искусство воспринимается как нечто бесценное, но и эти произведения могут продаваться и покупаться.

Исторически произведения искусства (иконы, картины, скульптуры) создавались ради заработка по заказам религиозной и властной элит. Так, средневековые художники, как правило, копировали античные раннехристианские образцы, чтобы проиллюстрировать вероучение. В Средние века художники по статусу равнялись ремесленникам и входили в соответствующие цеха и гильдии. Этимологически «шедевр искусства» восходит к французскому выражению «chef-d'œuvre» («произведение мастера»), которое обозначало испытание для ремесленника, желавшего открыть мастерскую. Претендент должен был подтвердить умение и создать эталон качественной продукции [Как продавалось... , 2020]. Художник-ремесленник не выбирал сюжет, не ждал порыва вдохновения, а просто исполнял заказ, соблюдая все требования заказчика. Со временем художники обрели богатых спонсоров, а затем и сами стали предпринимателями. Например, Рембрандт часто писал групповые портреты членов ремесленных гильдий, которые украшали их резиденции. Обращение к идеалам античности в эпоху Возрождения привело к появлению новых светских жанров – портрета, мифологических сюжетов; одновременно нарабатывались и технические навыки.

С эпохи Возрождения (обратившейся к античным идеалам человека) и вплоть до XIX в. основой академической живописи было правильное воспроизведение тела. Дж. А. Айзек считает характерным для западного изобразительного ис-

куства такие явления, как «воспевание мужского тела как наиболее близкого образа и подобия Божьего в период итальянского Возрождения, обязательное изображение женского тела в искусстве XVIII в. ... в псевдомифологических ситуациях ... , характерное для XIX в. соотнесение женского ню с сексуальной доступностью модели, фрагментированное, расчлененное изображение женского тела в канонических произведениях модернизма...» [Isaak, 1992, p. 15]. Основной формой обучения в художественных академиях было сначала копирование тел со знаменитых гравюр и картин, затем – рисование гипсовых копий скульптур и, наконец, рисование обнаженных натурщиков. К этой последней стадии женщины вплоть до конца XIX в. не были допущены, что вынуждало их заниматься «малыми» формами живописи – портретами, натюрмортами, пейзажами.

Первая академия живописи и скульптуры появилась во Франции в середине XVII в. Фактически это была система централизованного управления художественным рынком и развитием изобразительного искусства, осуществляемая профессиональными художниками под покровительством государства. Только академики занимали должности в области искусства, будь то преподавание или руководство фабрикой гобеленов. Королевская Академия раздавала премии и государственные заказы. В это же время было официально оформлено ранжирование жанров (и, соответственно, оплата гонорара автору): на первом месте стояла живопись на исторические сюжеты, далее по убыванию шли портреты, жанровые сценки, пейзажи, натюрморты. Академия регламентировала даже стиль, вплоть до рекомендаций по количеству мазков [Как продавалось ... , 2020].

Очевидно, что только в наивном представлении искусство является выражением личного переживания, переводом эмоционального опыта человека на визуальный язык. Однако великое искусство никогда не бывает таким прямым переводом. «В создании произведения искусства участвует самодостаточный язык формы, зависимый или независимый от конвенций, схем и систем записи данной эпохи, которые заучиваются или вырабатываются либо в процессе ученичества и преподавания, либо за долгие годы собственных экспериментов. Иными словами, язык искусства воплощен в красках и линиях на холсте и бумаге, в камне, глине, пластике, металле...» [Нохлин, 2005, с. 20]. Исторически овладение этим языком происходило либо в процессе семейного обучения

(ведь довольно продолжительное время сыновья наследовали дело и профессию отцов), либо в учениках-подмастерьях у другого мастера или в самой Академии. Понятно, что в традиционном обществе девочек готовили к выполнению других обязанностей, и если и обучали, то исключительно «женским» полезным для будущей семейной жизни занятиям – ткачеству, плетению кружев, росписи тканей и посуды. Однако развитие художника (даже обладающего природным талантом) начинается с раннего детства, когда поведенческие образцы адаптации закладываются в среде на ранней стадии развития ребенка. Искусство, констатирует Нохлин, не является свободной деятельностью сверходаренной личности, на которую влияют предшественники или неясные общественные силы. Художественное творчество разворачивается в социальном поле, оно является составной частью общественной структуры и определено специфическими социальными институтами – художественными академиями с их признанным авторитетом, системой благотворительности, заказов и закупок художественного произведения [Нохлин, 2005, с. 29].

Отказ женщинам в получении профессионального художественного образования Л. Нохлин называет институционально поддерживаемой дискриминацией. Отвергая профессиональные занятия женщинами изобразительным искусством, общество предлагало им любительство, «баловство живописью», что поддерживает провинциальную ограниченность и извращает представление о том, что такое настоящее искусство и какую роль оно играет в жизни общества.

Вопрос о роли женщин в изобразительном искусстве традиционно сводился к констатации, что женщина всегда была музой и вдохновительницей настоящего художника, который «воспевал» женскую красоту, добродетели, «духовную чистоту» и, конечно, материнство. Роль гениального творца безоговорочно отводилась мужчине, а женщина лишь способствовала тому, чтобы эта божественная искра разгорелась. Такая субъект-объектная дихотомичность задавала структуру властных отношений между художником и его репрессированным «объектом почитания», игнорируя при этом разнообразные отношения женщин с искусством или оценивая их творчество как маргинальное. В сложившейся культурной практике женщины оказались отчужденными от активного творческого процесса, а само понятие феминного представлено в изобразительном искусстве по преимуществу через образы матери или гетеры, Девы

Марии либо Марии Магдалины. Таким образом, отсутствие в истории великих художниц обусловлено не «природой» женщин и отсутствием у них индивидуальных талантов, а деятельностью существующих социальных институтов и того, что они «позволяют» или запрещают определенным социальным классам, этническим и гендерным группам.

В современном понимании слова «искусство» и «художник» стали употребляться в только в XIX в., что связано со сдвигами в организации промышленного труда. Именно в это время художественная деятельность стала рассматриваться как антитеза массовому промышленному производству. Начавшаяся «разметка эстетического поля» [Тикнер, 2002, с. 701] и поддержание его границ направлены на приписывание или отрицание ценности тем или иным произведениям, на конструирование иерархически упорядоченных форм художественного производства и, в конечном счете, на углубление различий между высоким/мужским и низким/женским творчеством. Именно в этот период сложился миф о трансцендентном характере искусства, которое, якобы, лежит по ту сторону экономических отношений и социальных иерархий. Однако это далеко не так. Даже в самой художественной деятельности сложилась иерархия форм и материалов: работа с глиной и нитями менее значима, чем с мрамором и красками; ритуальная или историческая тематика более значима, чем практическая направленность. В этой объектно-центрированной истории искусства женщины могут занимать только маргинальные позиции.

И все же, несмотря на такие препоны, женщины все активнее проникали в сферу художественного творчества. Так, в фондах только Третьяковской галереи хранятся произведения приблизительно 300 художниц и 60 женщин-скульпторов [Искусство женского ... , 2002, с. 15]. Более широкая представленность женщин среди профессиональных художников связана с социальными изменениями: ростом класса буржуазии, заказывающей для своих домов малые формы изобразительного искусства, в которых преуспевали женщины, и изменением отношения к правам женщин, которые получили доступ к профессиональному художественному образованию.

К началу XX в. женщины, занимающиеся изобразительными искусствами, все больше осознают свою роль творца, равного мужчине. В России в распространении этих новых идей участвовали Н. Симонович-Ефимова, Е. Поленова,

М. Якунчикова-Вебер. В России появилось немало художниц, ставших всемирно известными и повлиявших на изобразительное искусство в России и за рубежом. Можно выделить несколько этапов женской творческой активности [Каменецкая, 2010, с. 22], каждый из которых акцентировал разные аспекты осмысления женщинами своего места и роли в искусстве. Так, в 1910-1920 гг. женщины включались в деятельность профессиональных художественных группировок. А. Остроумова-Лебедева, З. Серебрякова, А. Голубкина, Е. Кругликова участвовали в движении «Мира искусства», которое приобщало русских художников к достижениям западной культуры. Н. Гончарова, Н. Удальцова, В. Ходасевич играли значимую роль в деятельности последователей сезаннизма в России (группы «Ослиный хвост», «Бубновый валет»). Русский авангард с его идеями о переустройстве общества, изменении роли художника стал плодотворной ареной для раскрытия творческого потенциала Н. Гончаровой, В. Степановой, А. Экстер, О. Розановой, Л. Поповой. Они работали наравне с мужчинами, писали собственные художественные манифесты и были удивительно свободны в творчестве, личной и социальной жизни. Именно за это Б. Лифшиц назвал их «амазонками». Они не боялись нарушать академические каноны, объединяя «высокое» искусство и декоративно-прикладное ремесленничество, создавая утилитарные произведения быта и одежды. Например, Л. Попова и В. Степанова моделировали свою знаменитую конструктивистскую одежду, основанную на идеях функциональности, гигиеничности и универсальности (unisex). Их искусство было материалистически ориентировано, и, по мнению Н. Каменецкой и Н. Юрасовской, его можно назвать «феминистским» [Искусство женского ... , 2002, с. 23].

Позднее, в эпоху соцреализма, для живописи стали характерны плакатная манера и утверждение суровой маскулинности *homo soveticus*. «Женский взгляд» в этот период сфокусирован на другом. Монументальность и идеологичность предыдущего периода сменяется камерностью сюжетов: пейзажи, портреты женщин, натюрморты, сценки из жизни, материнство, дети. Работы Н. Нестеровой, Т. Назаренко, О. Булгаковой, Е. Романовой, Т. Насиповой отличаются сосредоточенностью на эмоциональном мире людей и вниманием к их обыденной жизни. Л. Бредихина называет это поверхностной тематизацией женского, материнского. Вместе с тем она отмечает,

что в советское время женщины активно вошли в такое «мужское» искусство, как скульптура. При этом в творчестве В. Мухиной, наиболее известной в этом жанре в России, Бредихина усматривает элиминацию пола: по ее мнению, в скульптуре «Рабочий и колхозница» очевидна нарочитая андрогинность героев [Бредихина, 2003, с. 173].

Распад Советского Союза привел к смене экономического и политического строя, изменению социальных ролей и статусов, бытового уклада и сексуальных норм. На фоне и вследствие реставрации патриархата, многократно описанной в литературе [Воронина, 1993], стало постепенно меняться сознание женщин, их стремление отстаивать свои права в разных сферах. Именно в это время проходят первые женские арт-выставки, на которых художницы попытались представить свое собственное видение мира, свой голос. Речь идет о таких событиях, как «Женщины в искусстве» (1989 г., Санкт-Петербург); «Женщина как субъект и объект в искусстве» (совместный проект московских и петербургских художниц – 1990 г., Москва); «Работница» (1990 г., Москва); «Женственность и власть» (1990 г., Москва). Некоторые из участниц этих выставок заявляли свое творчество как феминистское, другие, наоборот, позиционировали свою традиционную женскую идентичность, но не как что-то вторичное, а как имеющее равный статус с мужской субъектностью. В это время меняется и стилистика женского творчества, оно становится более программным, концептуальным. Вместе с тем в этот период многие московские художницы 90-х гг. не стремятся оспорить патриархатное видение женщины. Они сознательно обращаются к заведомо «женским» материалам (керамика, текстиль, вышивка), манифестируя это как вариант программной феминистской эстетики в духе Джуди Чикаго. Возможно, отечественные художницы не были в то время знакомы с ее арт-феминистским проектом или просто избегали ассоциаций с феминизмом. Но сам проект настолько важен, что я считаю необходимым сказать о нем несколько слов. В 1970 г. Джуди Чикаго и Мэриам Шапиро создали программу феминистского искусства и женского дизайна в Калифорнии. Участницы программы делали акцент на использовании «женских» материалов и «женских тем» (телесность, материнство, дискриминация) для своих картин, инсталляций, перформансов. Фактически это была одна из первых попыток обозначить женский голос в визуальном искусстве. Студентки и преподава-

тельницы создали «Женский дом», где каждая комната была организована как художественная инсталляция, отражающая женское восприятие домашнего пространства. Шапиро и Чикаго полагали, что во всех женских работах можно найти репрезентирующий феминность центр, вокруг которого выстраивается вся образная система произведения. Заслуга этих художниц состояла в инициации нового движения в искусстве, в осознании необходимости репрезентации нового взгляда на женское тело, взгляда самой женщины, в то время как прежде субъектом подобного взгляда был исключительно мужчина. В результате художницами того времени было создано много новаторских произведений, ставших теперь классическими и оказавших значительное влияние на искусство 80-90-х гг. XX в.

Что касается идеологических, мировоззренческих посылов феминистского искусства тех лет, то многие из них показали свою утопичность. Цель арт-феминизма, как тогда провозглашалось, заключается в изменении «самой природы искусства» [The Power of Feminist Art, 1994, p. 15] посредством включения в нее новой перспективы, которую дает женский взгляд. Прошедшие десятилетия показали, во-первых, что нет единой женской перспективы, что не все женское искусство является феминистским. Однако феминистское искусство и арт-критика помогли переосмыслить искусственно сконструированную иерархию «высокого» и «низкого» жанров; развенчать культ «гения» и показать, что за видимостью «универсализма» лежат партикулярные мнения и интересы [The Power of Feminist Art, 1994, p. 21]. Многие из этих идей о разнообразии и неоднозначности явлений легли в основу современного искусства и арт-критики.

С конца XX в. в российском художественном пространстве появляется множество направлений, школ, течений, в которых гендерная проблематика представлена всеми возможными аспектами: от утверждения, что пол/гендер не играет никакой роли в настоящем искусстве до открытого позиционирования феминистской позиции [Абалакова, 2007, с. 40–48]. Как отмечает один из арт-критиков, «к концу 90-х современное искусство было практически монополизировано узким кругом артолигархов, а также испытало тотальный прессинг со стороны массмедиа, видевших в искусстве прежде всего развлечение» [Каталог, 2004, с. 3]. Это обострило среди создателей произведений искусства конкурентную борьбу за внимание потребителя, в чем некоторые открыто признава-

лись: «...нам всегда хотелось зарабатывать много денег, в частности, искусством» [Абалакова, 2007, с. 43]. Такая задача успешнее достигается в группах или брачных союзах, где роль женщин отходит на традиционный второй план. Большинство отечественных художниц прилагают особые усилия, чтобы избежать каких-либо ассоциаций своих произведений с их полом, поскольку «женское творчество» заведомо будет оценено как однобокое, неполноценное и вторичное. Для того, чтобы изменить такие дискриминационные практики, некоторые художницы устраивали перформансы или проводили специальные акции, как, например, на Первой московской биеннале (2005 г.). В последние годы художественное творчество женщин, особенно молодых, перемещается в область визуального – социальные сети, комиксы, zines (рукописные журналы). В марте 2020 г. в Волгоградском музее изобразительных искусств имени И. И. Машкова прошел фестиваль современного женского искусства – ФемАрт. Задачами фестиваля были развенчание мифов о гендерных стереотипах и предоставление молодым художницам возможности показать свои работы.

Однако оспаривание традиционной точки зрения на искусство как на сферу чистого и возвышенного творчества идет не только со стороны феминистской теории, но и с позиций других современных социальных мыслителей. Так, например, Бурдые подчеркивает, что для современного художника важен не столько «талант» (который является условным и сконструированным понятием), а способность конвертировать свой культурный капитал (то есть художественное образование) в другие формы – социальный, экономический и символический капитал [Бурдые, 2002]. Искусство описывается им как поле борьбы за признание и ограниченные ресурсы, в котором центральными становятся вопросы власти и доступа к рынку [Bourdieu, 2008]. Беккер также полагает, что современный художник более чем когда-либо встроен в плотную сетку социальных отношений в мире искусства, которое диктует ему определенный набор правил и конвенций. Успех определяется не только постоянным созданием культурных объектов, но и усилиями по организации признания своего творчества: необходимо участвовать в выставках, получать рецензии, заказы, развивать социальные коммуникации и находить спонсоров [Becker, 2006, p. 23].

В наше время женщины получили возможности наравне с мужчинами-художниками получать профессиональное образование, производить «со-

бытия и объекты», выставляться, участвовать в публичной жизни. Однако, как показывают многие исследователи, положение и статус у художниц в мире современного искусства остается более уязвимым, чем у художников. Несмотря на большое число слушательниц в образовательных арт-институциях, только немногие из них становятся профессиональными художницами с высоким уровнем престижа и устойчивым социальным статусом.

Современные феминистские авторы указывают на сохранившиеся гендерные стереотипы [Brooks, 2015] и институциональные барьеры в искусстве. Эти положения были подтверждены в ходе эмпирического исследования, проведенного социологами М. Годованной и А. Темкиной. Как показывают полученные ими данные, отечественным художницам приходится доказывать свою состоятельность и добиваться признания как полноправного творца в гендерно маркированной сфере художественного образования, а в дальнейшем и в профессиональной среде. Это требует символического отказа от репрезентации себя как женщины-художницы и идентификации с маскулинными образцами и методами творчества. При этом, как отмечают исследовательницы, большинство опрошенных не задумывались о своем положении в арт-сообществе, не анализировали художественный контекст в гендерной перспективе, пока не столкнулись со специфическими барьерами, связанными с материнством. Материнство (особенно на первом этапе) требует жесткой организации времени, отказа от повседневных привычек, выработки новых правил самоорганизации и ответственности. В этот период женщинам нередко приходится отказываться от деятельности вне дома, и это особенно трудно переживается людьми творческих профессий, поскольку на некоторое время для женщины значительно сужается личностная и пространственная автономия, разрушаются условия для продуктивных творческих состояний. Для художниц уменьшаются возможности личной коммуникации в мире искусства, где формируются и поддерживаются ее репутация и престиж. Это приводит к острому конфликту двух ролей, и многие художницы-матери вынуждены откладывать свое творчество или резко сокращать временные затраты на профессиональную деятельность [Годованная, 2017, с. 50-55]. В этой ситуации позиция художницы-матери оказывается уязвимой и незащищенной, поскольку профессиональная деятельность носит нестабильный, precarious и низкооплачиваемый характер. Иногда

материнство становится причиной исключения или самоисключения художниц из мира искусства. Но нередко художницы находят силы выйти из «материнской амнезии» (как обозначила это состояние одна из опрошенных) и вернуться к творчеству. По мнению авторов исследования, большинство их респонденток смогли сохранять свою социальную позицию в художественном пространстве и принять роль «женщины-творца» в гендерно-маркированном мире отечественного современного искусства. Правда, пока осталось не ясным, как сказалось (и сказалось ли) материнство на внутреннем содержании их работ, на тех культурных смыслах, которые они производят.

Итак, мы рассмотрели некоторые гендерные аспекты художественного творчества, которые показывают мир искусства с непривычной большинству людей стороны. Мы увидели, что для искусства как социального института характерны те же гендерные иерархии, что и для многих других сфер жизни общества. Этот вопрос обостряется в эпоху массового производства художественных произведений, когда стоимость работы зачастую определяется не столько ее эстетическими качествами, сколько многими другими факторами. И один из них – это традиционная иерархичность мужского и женского в культуре, что приводит к недооценке художественного творчества женщин в экономическом плане. Но не менее важен и другой аспект, касающийся именно творчества. Попытки представить другой взгляд на саму себя и свое место в мире (а женщина – это экзистенциальное Другое западной культуры) наталкиваются на символическое их обозначение как вторичного и маргинального. И преодоление этой ситуации невозможно без принятия художественным сообществом принципов свободы самовыражения и гендерного равенства.

Библиографический список

1. Абалакова Н. Гендерный аспект современного искусства. Женщина-художник в паре, группе и мужском коллективе // Гендерные исследования. 2007. № 16. С. 38-49.
2. Альчук А. Роль женщин в истории визуального искусства // Мы. Диалог женщин: российско-американский журнал. Спецвыпуск 2000 г. URL: http://www.owl.ru/win/info/we_my/2000_sp/06.htm. (Дата обращения 16.06.2020).
3. Берк П. Что такое культуральная история? / перевод с английского И. Полонской. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2015. 240 с.
4. Бредихина Л. Креатуры женского (о специфике женской идентичности в России) // Гендерные исследования. 2003. № 9. С. 169-177.
5. Бурдые П. Формы капитала // Экономическая социология. 2002. № 3(5). С. 60-74.
6. Воронина О. А. Женщины и социализм: опыт феминистского анализа // Феминизм: Восток, Запад, Россия / под ред. М. Т. Степанянц. Москва: Наука, 1993. С. 205-225.
7. Годованная М. Мать – ты навечно, но и художница – всегда: творчество в условиях интенсивно расширенного материнства / М. Годованная, А. Темкина // *Laboratorium*. 2017. № 9. С. 30-61.
8. Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV-XX веков. Каталог выставки в Третьяковской галерее. Москва: ГТГ, 2002. 333 с.
9. Как продавалось искусство. История арт-рынка. URL: <http://www.knife.media>. (Дата обращения 18.06.20).
10. Каменецкая Н. Ю. Гендерные аспекты репрезентации тела в современном искусстве // Вестник РГГУ. Серия Культурология. 2010. № 15. С. 224-231.
11. Каталог «ESCAPE Program». Москва: Изд-во ГПСИ, 2004.
12. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / под ред. Л. Бредихиной и К. Дипуэлл. Москва: Росспэн, 2005. С. 15-46.
13. Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия / под ред. С. Жеребкина. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. С. 718-737.
14. Тикнер Л. Феминизм, история искусства и сексуальное различие // Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия / под ред. С. Жеребкина. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. С. 695-717.
15. Усманова А. Женщины и искусство: политики и репрезентации // Введение в гендерные исследования. Часть I / под ред. И. Жеребкиной. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. С. 465-492.
16. Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / пер. с англ. В. Михайлина. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 576 с.
17. Becker H. S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press. 2006
18. Bourdieu P. 2008. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* // *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective*. Ed. by Grusky D. B. Boulder, CO: Westview Press. Pp. 870-893.
19. Brooks K. Artist Georg Baselitz Still Thinks Women Make Bad Painters, Is Ridiculously Wrong // *Huffington Post*, May 21. URL: http://www.huffingtonpost.com/2015/05/21/george-baselitz-women-painters_n_7361434.html. (Дата обращения 07.03. 2020)
20. Chadwick W. *Women, Art and Society*. London. Thames and Hudson. 1990. 383 p.

21. Isaak J. A. Reflection of Resistance Women Artists on Both Sides of the Mir // *Heresies*. 1992. № 26. p. 15.

22. The Power of Feminist Art. Eds. By Broude N. and Garrard M. New York. Harry N. Abrams Publishers, INC. 1994. 320 p.

Reference list

1. Abalakova N. Gendernyj aspekt sovremennogo iskusstva. Zhenshhina-hudozhnik v pare, gruppe i muzhskom kollektive = Gender dimension of contemporary art. Female artist in a couple, group and male team // *Gendernye issledovaniya*. 2007. № 16. S. 38-49.

2. Al'chuk A. Rol' zhenshhin v istorii vizual'nogo iskusstva = The role of women in the history of visual art // *My. Dialog zhenshhin: rossijsko-amerikanskij zhurnal. Specvypusk 2000 g.* URL: http://www.owl.ru/win/info/we_my/2000_sp/06.htm. (Data obrashheniya 16.06.2020).

3. Berk P. Chto takoe kul'tural'naja istoriya? = What is cultural history? / perevod s anglijskogo I. Polonskoj. Moskva : Izdatel'skij dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2015. 240 s.

4. Bredihina L. Kreatury zhenskogo (o specifikhe zhenskoy identichnosti v Rossii) = Creatures of women (about the specifics of female identity in Russia) // *Gendernye issledovaniya*. 2003. № 9. S. 169-177.

5. Burd'e P. Formy kapitala = Forms of capital // *Jekonomicheskaja sociologiya*. 2002. № 3(5). S. 60-74.

6. Voronina O. A. Zhenshhiny i socializm: opyt feministского analiza = Women and socialism: the experience of feminist analysis // *Feminizm: Vostok, Zapad, Rossiya* / pod red. M. T. Stepanjanc. Moskva : Nauka, 1993. S. 205-225.

7. Godovannaja M. «Mat' – ty navechno, no i hudozhnica – vseгда»: tvorchestvo v uslovijah intensivno rasshirennogo materinstva = «Mother – you forever, but also the artist – always»: creativity in conditions of intensely extended motherhood / M. Godovannaja, A. Temkina // *Laboratorium*. 2017. № 9. S. 30-61.

8. Iskusstvo zhenskogo roda. Zhenshhiny-hudozhnicy v Rossii XV-XX vekov. Katalog vystavki v Tret'jakovskoj galeree = Feminine art. Women artists in Russia of the XV-XX centuries. Catalogue of the exhibition in the Tretyakov Gallery. Moskva : GTG, 2002. 333 s.

9. Kak prodavalos' iskusstvo. Istorija art-rynka = How art was sold. Art market history. URL: <http://www.knife.media>. (Data obrashheniya 18.06.20).

10. Kameneckaja N. Ju. Gendernye aspekty reprezentacii tela v sovremennom iskusstve = Gender aspects of body representation in contemporary art // *Vestnik RGGU. Serija Kul'turologija*. 2010. № 15. S. 224-231.

11. Katalog «ESCAPE Program» = Catalogue «ESCAPE Program». Moskva : Izd-vo GCSI, 2004.

12. Nohlin L. Pochemu ne bylo velikih hudozhnic? = Why were there no great artists? // *Gendernaja teorija i iskusstvo. Antologija: 1970-2000* / pod red. L. Bredihinoj i K. Dipujell. Moskva : Rosspsjen, 2005. S. 15-46.

13. Pollok G. Sozercaja istoriju iskusstva: videnie, pozicija i vlast' = Contemplating the history of art: vision, position and power // *Vvedenie v gendernye issledovaniya. Chast' II. Hrestomatija* / pod red. S. Zherebkina. Sankt-Peterburg : Aletejja, 2001. S. 718-737.

14. Tikner L. Feminizm, istorija iskusstva i seksual'noe razlichie = Feminism, art history and sexual distinction // *Vvedenie v gendernye issledovaniya. Chast' II. Hrestomatija* / pod red. S. Zherebkina. Sankt-Peterburg : Aletejja, 2001. S. 695-717.

15. Usmanova A. Zhenshhiny i iskusstvo: politiki i reprezentacii = Women and the arts: politics and representation // *Vvedenie v gendernye issledovaniya. Chast' I* / pod red. I. Zherebkinoj. Sankt-Peterburg : Aletejja, 2001. S. 465-492.

16. Hollander Je. Vzgljad skvoz' odezhdu = Looking through clothes / per. s angl. V. Mihajlina. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 576 s.

17. Becker H. S. Art Worlds. Berkeley: University of California Press. 2006

18. Bourdieu P. 2008. Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste // *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective*. Ed. by Grusky D. B. Boulder, CO: Westview Press. Pp. 870-893.

19. Brooks K. Artist Georg Baselitz Still Thinks Women Make Bad Painters, Is Ridiculously Wrong // *Huffington Post*, May 21. URL: http://www.huffingtonpost.com/2015/05/21/george-baselitz-women-painters_n_7361434.html. (Data obrashheniya 07.03. 2020)

20. Chadwick W. Women, Art and Society. London. Thames and Hudson. 1990. 383 p.

21. Isaak J. A. Reflection of Resistance Women Artists on Both Sides of the Mir // *Heresies*. 1992. № 26. p. 15.

22. The Power of Feminist Art. Eds. By Broude N. and Garrard M. New York. Harry N. Abrams Publishers, INC. 1994. 320 p.