

Социальные практики гендерного равноправия в отечественном авангарде во второй половине 1910-х – начале 1930-х гг.

Наталья М. Емельянова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, emelyanova.natalya31@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей реализации гендерного равноправия в сообществе художников авангарда во второй половине 1910-х – начале 1930-х гг. На материале источников личного происхождения освещены социальные практики, способствовавшие достижению равенства среди художников или затруднявшие его. Автор приходит к выводу, что художники и художницы авангарда были увлечены общей целью – революцией в искусстве, в связи с чем важность представляла не гендерная принадлежность творца, но его вклад в решение актуальных живописных задач. Тем не менее ряд социальных практик дистанцировал авангардистское сообщество от достижения гендерного равноправия. Сохранялись определенные стереотипы, касавшиеся внешности и поведенческих паттернов, а в интеракции между художниками иногда была заметна гендерная маркированность действий (например, приветствий). Авангардистки нередко недооценивали важность собственного творчества и могли испытывать неуверенность в том, что женщины в целом способны создавать новое в искусстве. Таким образом, гендерное равноправие было реализовано во многих фундаментальных вопросах, но в частности, а также на глубоком рефлексивном уровне обозначенная трансформация произошла не до конца.

Ключевые слова: русский авангард, художницы, гендерное равноправие

Для цитирования: Емельянова Н.М. Социальные практики гендерного равноправия в отечественном авангарде во второй половине 1910-х – начале 1930-х гг. // Молодой историк. 2025. № 4. С. 91-115.

Social practices of gender equality in the Russian avant-garde
in the second half of the 1910s – early 1930s

Natalya M. Emelyanova
Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, emelyanova.natalya31@yandex.ru

Abstract. This article is dedicated to the specifics of gender equality implementation in the avant-garde artistic community in the second half of the 1910s – early 1930s. With the use of personal sources it highlights social practices that either facilitated or hindered the achievement of equality between artists. The author comes to the conclusion that the avant-garde artists were passionate about a common goal – revolution in art, therefore it was not the creators' gender that was important, but their contribution to solving current artistic problems. However, a number of social practices distanced the avant-garde community from achieving gender equality. Certain stereotypes regarding appearance and behavioral patterns still persisted, and gender markings were sometimes noticeable in interactions between artists (for example, in greetings). Female avant-garde artists often underestimated the importance of their art and were insecure about the general ability of women to create something new in art. Thus, gender equality was realized in many fundamental issues, but in particular cases, as well as at the deep reflexive level, the transformation did not take place completely.

Keywords: Russian avant-garde, female artists, gender equality

For citation: Emelyanova, N.M. (2025), “Social practices of gender equality in the Russian avant-garde in the second half of the 1910s – early 1930s”, *Young Historian*, no. 4, pp. 91-115.

В современной исторической науке активно разрабатываются гендерные исследования, посвященные

разнообразной проблематике. В этом отношении значительный интерес представляет изучение авангарда – художественного феномена, в котором женщины впервые стали творить наравне с мужчинами. Более того, в период с конца 1910-х по начало 1930-х гг. трансформация, обеспеченная «накопленным ещё в дореволюционный период комплексом идей и стратегий» [Филина 2021, с. 57], официально поддерживалась большевистской идеологией, что способствовало ее более полному осуществлению. Тем не менее указанное явление не было столь однозначным. Несмотря на провозглашенные принципы, на практике складывалась более комплексная ситуация. Социальные практики, зафиксированные в источниках личного происхождения, демонстрируют разнообразные поведенческие стратегии, связанные с указанным феноменом. Так, реализация гендерного равноправия в авангардистском сообществе была сопряжена не только с успехами, но и с рядом проблем, затруднявших достижение равенства. Анализ особенностей данного процесса посвящена настоящая статья.

В первую очередь рассмотрим социальные практики, демонстрирующие успешную реализацию гендерного равноправия в авангардистском сообществе.

Прежде всего, следует обратить внимание на то, что авангардисты – и художники, и художницы – были сосредоточены на решении общей задачи: они совместными усилиями стремились совершить революцию в искусстве. В связи с этим художников в большей мере волновали вопросы живописи, нежели вопросы гендера: имело значение не совершение того или иного открытия художником или художницей, но само по себе решение актуальных проблем в искусстве. Авангардистки не видели ограничений в творческой деятельности, связанных с гендером, но наряду с авангардистами были воодушевлены революцией в искусстве. Е.А. Воронцова отмечает самодостаточность акта творчества для авангардистов и подчеркивает, что им не были важны формальные характеристики творца – «беден он или богат, немец он или француз, мужчина или женщина» [Воронцова 2011, с. 121].

Н.А. Удальцова воспринимала всех художников как равных товарищей, идущих к одной цели: «Наши будущие сотоварищи

славных дней», – вспоминает она про участников выставки «Бубновы валет» (А.А. Экстер, К.С. Малевич и др.)¹. В.Е. Пестель, обобщая еще шире, призывает к единству всех футуристов, включая поэтов: «Мы должны быть едины, братья по творчеству»². Художница характеризовала современную художественную ситуацию как ничем не скованную и чрезвычайно бурную: «Теперь свобода. Делай что хочешь»³, «Все закипело. Было очень интересно и увлекательно»⁴. Художники были полны энтузиазма, и им действительно казалось, что все возможно⁵. Конечно, возникали диспуты и споры, но они появлялись на почве творческих разногласий, а не гендера (например, «Малевич хочет убить Розанову, которая шла своим путем»⁶).

Любопытно отметить, что гендер не являлся критерием ни для объединения, ни для разделения художников по группам. Наоборот, эта категория не представлялась значимой и привлекающей внимание.

Так, художницы авангарда, чувствуя общность с современными творческими деятелями, в качестве объединяющих факторов, своеобразной движущей силы выделяли определенный характер эпохи, общие поиски нового в живописи и молодость. В.Д. Бубнова вспоминает, что, несмотря на тяжелые годы Гражданской войны, «интеллектуально люди жили с удесятеренной интенсивностью»⁷. Т.Н. Глебова подчеркивает: «20-е годы – время живых исканий новых путей в искусстве»⁸. Для В.М. Ходасевич это

¹ Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистки: дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 11.

² Пестель В.Е. Фрагменты дневника. Воспоминания. «О художественном произведении». Амазонки авангарда: творчество русских художниц первой четверти XX в.: сб. статей. М., 2004. С. 243.

³ Там же. С. 242.

⁴ Там же. С. 250.

⁵ Там же. С. 254.

⁶ Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда: письма, поэтические опыты, записки художницы. М., 1994. С. 65.

⁷ Бубнова В.Д. Воспоминания о В.И. Матвее (Владимире Маркове). Письма Е.Ф. Ковтуну // Мера. 1994. № 4. С. 65.

⁸ Глебова Т.Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове. Панорама искусств. 1988. Вып. 11. С. 111.

«счастливого время молодого запада»⁹, так же, как и для В.Э. Делаacroa-Несмеловой, писавшей впоследствии так: «Нами, молодыми, владело нетерпеливое желание определить место искусства в общественной жизни»¹⁰.

Подобные факторы элиминировали гендерные различия, давая возможность сосредоточиться на глобальных художественных задачах эпохи. Особенно это чувство единения прослеживается в частом оперировании авангардистками словами «мы», «нас», «наш»: соответствующая идентификация подразумевает ощущение принадлежности к единой группе и включенность в художественное сообщество.

Как было упомянуто, гендер не становился критерием и для деления. Вместо него выделялся географический принцип (группы Москвы, Петербурга), принадлежность к определенному творческому методу (объединение учеников и последователей П.Н. Филонова «Мастера аналитического искусства»), схожие взгляды на решение актуальных живописных проблем.

Художницы авангарда не позиционировали себя как отдельную группу, но относили себя к художникам вообще. Они не участвовали в феминистском движении, не боролись за экономические и политические права, но просто творили наравне с мужчинами, не нуждаясь в решении вопроса об эмансипации. Художницы не создавали обособленных творческих объединений – они чувствовали себя включенными в единый творческий процесс. Так же их воспринимали и мужчины. Например, А.Д. Древин предлагал пригласить экспонироваться и художников, и художниц, не придавая значения порядку перечисления фамилий: «Пригласим на выставку: Пестель, Веснина, Удальцову, Попову, Кандинского и молодых Кравченко»¹¹. Более значимым был фактор способностей и оригинальности творчества.

Важно отметить, что художницы авангарда чувствовали себя достаточно компетентными в творческой сфере, обладающими должным уровнем профессионализма. Причем, как отмечается в

⁹ Ходасевич В.М. Портреты словами: очерки. М., 2009. С. 149.

¹⁰ Делаacroa-Несмелова В.Э. Воспоминания о педагогической деятельности проф. М.В. Матюшина // Панорама искусств. 1990. Вып. 13. С. 222.

¹¹ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 66.

литературе, художницы наравне с мужчинами участвовали «не только в формировании нового художественного языка, но и обосновали его своими теоретическими установками» [Шевчук 2015, с. 169]. Так, В.Ф. Степанова анализировала в публицистических статьях и докладах актуальные тенденции в искусстве («О беспредметном творчестве (в живописи)», «О работах конструктивистской молодежи», «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда»). Таким образом, она считала, что разбирается в особенностях упомянутых явлений и может объяснить их другим. Нечто похожее видим у Т.Н. Глебовой: когда ученики П.Н. Филонова организовали на выставке дежурство, чтобы объяснять картины сбитым с толку зрителям, она была среди них¹². Следовательно, художница была убеждена, что хорошо понимает филоновский метод работы и имеет основания объяснять его другим.

Художницы в целом признавали собственное творчество значимым и отмечали свое новаторство, личные достижения, изобретательность в искусстве («Иду к новому виду творчества»¹³, «Это обман зрения, мой собственный технический трюк»¹⁴). Эта тенденция прослеживается с начала XX в., когда, по замечанию исследователей, художницы «все больше осознают свою роль творца, равного мужчине» [Воронина 2020, с. 220]. Они больше не выполняют роль исключительно музы-вдохновительницы, но самостоятельно создают оригинальные произведения.

Необходимо сделать акцент и на том, что художники и художницы нередко выстраивали достаточно паритетные дружеские, романтические и профессиональные отношения, демонстрировавшие успехи в достижении равноправия.

Авангардисты могли достигать высокого уровня взаимопонимания и успешно сотрудничали в совместных проектах: «С ним работать одно удовольствие. Мы схватываем мысли друг друга на лету», – пишет Н.А. Удальцова о К.С. Малевиче¹⁵. В.М. Ходасевич с теплом отзывалась о В.Е. Татлине: «Я думала:

¹² Глебова Т.Н. Указ. соч. С. 120.

¹³ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 41.

¹⁴ Бубнова В.А. Указ. соч. С. 69.

¹⁵ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 30.

влюбиться в него нельзя, но также и не полюбить его товарищески – невозможно»¹⁶.

Нередко можно встретить, как авангардисты без зависти признают успехи друг друга, радуясь новым результатам коллег. В.М. Ходасевич говорит о В.Е. Татлине, что он «излучает талант во всем, за что бы ни брался»¹⁷. В.Н. Шлёзингер восторженно пишет А.Ф. Софроновой: «ты и Гаррик [Г.М. Блюменфельд] явления совершенно выдающиеся!»¹⁸. В.Ф. Степановой искренне выражал восхищение М.З. Шагал и «заинтригованно спрашивал, что я буду делать дальше»¹⁹.

Отсутствие ограничений на основе гендера отмечается и в обучении. П.Н. Филонов, по воспоминаниям Т.Н. Глебовой, верил, что «каждый может быть мастером»²⁰. Художники не считали постыдным учиться у художниц, и наоборот. Так, по свидетельству В.Ф. Степановой, В.Е. Татлин предлагал А.С. Поповой «обучить его кубизму за 20 р. в месяц»²¹, а А.А. Экстер просила у А.М. Родченко разрешения присутствовать на его уроках, когда тот давал корректуру²².

Подчеркнем и то, что многие авангардистки выбирали себе в качестве партнеров таких же левых художников, образуя творческие союзы (М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова, А.М. Родченко и В.Ф. В.Ф. Степанова, А.Д. Древин и Н.А. Удальцова и др.). При этом их отношения оказывались крепкими и уважительными, что говорит об успешной реализации гендерного равенства на бытовом уровне.

Н.А. Удальцова отмечала в дневниках, что отношения с А.Д. Древиным придают ей сил и вдохновляют работать: «Я горда его любовью, я сильна его поддержкой»²³. Причем их союз выстраивался как брак двух самодостаточных личностей: «И он, и я

¹⁶ Ходасевич В.М. Указ. соч. С. 114.

¹⁷ Там же. С. 113.

¹⁸ Софронова А.Ф. Записки независимой: дневники, письма, воспоминания. М., 2001. С. 50.

¹⁹ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 139.

²⁰ Глебова Т.Н. Указ. соч. С. 115.

²¹ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 59.

²² Там же. С. 141.

²³ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 56.

уважаем друг друга слишком, чтобы поработить друг друга»²⁴. Положительное влияние на свое творчество А.М. Родченко отмечает и В.Ф. Степанова: «Я буду еще красивее писать, буду еще изысканней, это ты сделал меня такою, и сделаешь еще лучше...»²⁵.

Искренне разделял успехи А.Ф. Софроновой Г.М. Блюменфельд. Художник восхищался ее творчеством, а узнавать о ее продвижениях в работе ему было «очень интересно и дорого»²⁶. Не только в письмах, но и в дневниках Г.М. Блюменфельд отмечает проницательность А.Ф. Софроновой в искусстве. Он нередко обращался к ней за советом, а ее положительный отзыв о его работах вдохновлял его: «Как дорога мне твоя похвала, какую бодрость она вливает в меня, какие вселяет надежды!»²⁷. Он всячески поддерживает авангардистку – как морально («я так безусловно верю в тебя, как никогда и ни в кого не верил»²⁸), так и материально («я всегда смогу платить за нее [студию], если у тебя не хватит»²⁹).

Необходимо, впрочем, отметить и то, что художницы авангарда ценили независимость в самых различных сферах. О.В. Розанова подчеркивает важность финансовой («Очень хочется заработать побольше денег»³⁰) и матримониальной (если мать не одобрит ее выбора, «не сможет же она меня крепостнически насильно выдать за другого»³¹) самостоятельности. Многократно акцентируется ценность творческой самостоятельности: Н.А. Удальцова считает, что в живописи «надо быть смелее и самостоятельнее»³²; А.Ф. Софронова придерживается той же позиции: «Надо безоговорочно доверяться себе, своему вкусу и пониманию, а остальное все послать к черту»³³. В дневниковых записях авангардистки зачастую не сравнивают себя с другими, но

²⁴ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 57.

²⁵ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 26.

²⁶ Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 55.

²⁷ Там же. С. 61.

²⁸ Там же. С. 58.

²⁹ Там же. С. 80.

³⁰ Розанова О.В. «Лефанта чиол...». М., 2002. С. 248.

³¹ Там же. С. 255.

³² Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 22.

³³ Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 150.

анализируют собственное творчество, что характеризует их как самодостаточных и убежденных в важности своих работ.

Показательно, что авангардистки были достаточно уверенны в себе и не допускали неуважительного отношения в свою сторону. Так, когда В.В. Маяковский настойчиво позвал В.М. Ходасевич расписывать «кафе поэтов», художница согласилась не сразу: «Интонация была повелительной – я рассердилась и обиделась»³⁴. Н.А. Удальцова, после скандала с тем же поэтом, беспокоилась о его мнении, но тем не менее высказала решительный отказ: «Противно ужасно, и что он обо мне думает, но я его отшила»³⁵.

Еще одним важным элементом успешной реализации равноправия является частичное нивелирование гендерных стереотипов.

Подобный процесс прослеживается в поведенческих паттернах художниц. В частности, некоторые из них (А.А. Экстер, В.Ф. Степанова, В.Н. Шлёзингер, А.Ф. Софронова и др.) курили и воспринимали это как атрибут независимости. Кроме того, они не испытывали стеснения перед обнаженными моделями («Красота обнаженного тела здорово заехала мне в голову»³⁶), что не коррелировало с типичными представлениями об их взглядах. Выходящее за рамки стереотипов поведение можно встретить не только со стороны художниц, но и по отношению к ним: например, с ними нередко здоровались, пожимая руку (Д.Д. Бурлюк при знакомстве с О.В. Розановой³⁷, А.М. Родченко при встрече с Н.А. Удальцовой³⁸).

Менялись и речевые стратегии поведения. Теперь при художницах могли открыто выражаться так, как раньше сочли бы недопустимым (П.Н. Филонов, критикуя ученическую работу Т.Н. Глебовой, говорил, что она рисует «каких-то сутенеров с Невского проспекта»³⁹). В речи самих художниц также наблюдается

³⁴ Ходасевич В.М. Указ. соч. С. 144-145.

³⁵ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 36.

³⁶ Глебова Т.Н. Указ. соч. С. 112.

³⁷ Розанова О.В. Указ. соч. С. 238.

³⁸ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 61.

³⁹ Глебова Т.Н. Указ. соч. С. 112.

большая свобода: они, не стесняясь, могли прибегать в дневниках к относительно сниженной лексике («жрать»⁴⁰, «лупить»⁴¹). Кроме того, в их речи встречаются феминитивы, что на языковом уровне подчеркивает присутствие женщин в той или иной сфере и признается ими как нечто важное (см. подпись О.В. Розановой «делегатка от общества художников Супремус»⁴²).

Кроме прочего, художницам авангарда не всегда была свойственна эмоциональность, зачастую ожидаемая от женщин. Так, в дневниках Н.А. Удальцовой наблюдается достаточно сдержанный тон и спокойная уверенность в поступках (когда в ее присутствии ругали ее работу, «публика сконфузилась, а я просто сказала, что автор здесь и это я»⁴³). Дочь А.Ф. Софроновой, И.Г. Евстафьева, вспоминала о матери как о невозмутимом человеке, молча и без эмоций принимавшем советы, касавшиеся живописи⁴⁴. Конечно, художницы могли испытывать сильные эмоции, но теперь они ругали себя за подобное поведение («больше ныть не стану»⁴⁵, «а я, дурища, хнычу»⁴⁶).

Показательно, что поведение художниц в целом могло не соответствовать типичным ожиданиям. Так, В.Ф. Степанова могла вести себя достаточно резко (например, после выставки О.В. Розановой, где К.С. Малевич повесил свою работу, она не замедлила разобратся: «Входим, как бомба... Я набрасываюсь на Малевича <...>»⁴⁷). Н.А. Удальцова так же категорична и решительна, а порой – прагматична и инициативна («Я хотела его использовать, как политическую силу...»⁴⁸ – художница о К.С. Малевиче). Таким образом, авангардисткам не была свойственна пассивность, зачастую приписываемая женщинам.

Новшеством эпохи также стало активное вовлечение художниц в общественную-политическую жизнь. В эго-документах

⁴⁰ Розанова О.В. Указ. соч. С. 243.

⁴¹ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 64.

⁴² Розанова О.В. Указ. соч. С. 279.

⁴³ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 12.

⁴⁴ Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 197.

⁴⁵ Розанова О.В. Указ. соч. С. 258.

⁴⁶ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 34.

⁴⁷ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 64.

⁴⁸ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 70.

данная тенденция прослеживается в их интересе к актуальным событиям, рассуждениях о них. Так, например, В.Ф. Степанова иронично отзывалась о клубе коммунистической ячейки, названном в честь Сезанна: «Вот так комячейка – открыла клуб имени мелкого мещанина – буржуя»⁴⁹. Н.А. Удальцова считала, что настоящее искусство всегда близко к народу, а пролетарское искусство, как искусство еще молодого класса, имеет шанс стать одним из величайших⁵⁰. Такая позиция коррелировала с ее мировоззрением в более широком плане: она видела, «какой грех в богатстве и какая нечистоплотность души»⁵¹.

Но вовлеченность в общественно-политическую жизнь не означала исключительно одобрение нового режима. Например, А.Ф. Софронова, наоборот, считала, что революция создала условия, в которых творчество невозможно. На ее взгляд, революция включила искусство в «общее ярмо казенщины советских учреждений»⁵², а в стране, где идет гражданская война, и вовсе нельзя творить, «не загубив душу»⁵³.

Безусловно, стоит акцентировать и неумную творческую активность художниц. Это демонстрирует их уверенность в том, что они могут занять значительное место в художественном мире. В большинстве источников встречается указание на усердную работу: «работаю страшно много и очень устаю»⁵⁴, «занимаюсь усиленно»⁵⁵, «работаю, как сумаспешная, весь день»⁵⁶. Причем зачастую работа – труд в творческой сфере – выступала их смыслом жизни. Н.А. Удальцова считала, что ее жизнь «должна быть только работой в искусстве»⁵⁷, и если она по той или иной причине не сможет работать – «тогда нравственная смерть»⁵⁸. Так же казалось и А.Ф. Софроновой: «Ничто, кроме работы над искусством, не дает

⁴⁹ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 133.

⁵⁰ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 70.

⁵¹ Там же. С. 32.

⁵² Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 146.

⁵³ Там же. С. 117.

⁵⁴ Розанова О.В. Указ. соч. С. 247.

⁵⁵ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 12.

⁵⁶ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 29.

⁵⁷ Там же. С. 31.

⁵⁸ Там же. С. 28.

<...> полное и глубокое удовлетворение»⁵⁹. Таким образом, художницы авангарда были деятельны, активны и трудолюбивы, опровергая тем самым отведенную им ранее роль «музы, верной жены или покровительницы» [Ростовская 2020, с. 101].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что гендерное равноправие в авангардистском сообществе во многом было реализовано. Художники и художницы, увлеченные общей целью – революцией в искусстве, обращали внимание не на гендерную принадлежность, но на вклад творческого деятеля в решение актуальных живописных задач. Художницы признавали свою компетентность в вопросах искусства, а также отмечали новаторство и оригинальность своих произведений, считая их достаточно значимыми. Они больше не выполняли роль музы или покровительницы, но становились самостоятельными творцами наравне с мужчинами. Во взаимодействии с художниками частично нивелировались гендерные стереотипы, и авангардистам удавалось установить достаточно паритетные дружеские, романтические и профессиональные отношения.

Однако несмотря на значительные успехи в достижении гендерного равенства необходимо выделить и те социальные практики, которые не соответствовали данной тенденции.

В первую очередь, следует отметить сохранение определенных гендерных стереотипов – как навязанных обществом, так и исходивших от самих художниц.

Так, у некоторых художниц прослеживается потребность быть привлекательными, что подчеркивало бы их гендерную принадлежность. Примечательно, что подобное стремление выражалось вне зависимости от семейного положения и могло не встречать негативной реакции со стороны супруга. Например, в дневниковых записях В.Е. Пестель читаем: «Мы [Пестель и С.К. Каретникова] шли туда нарядные и обе чувствовали, что мы здоровы, молоды и можем нравиться»⁶⁰. Запись относится к 1916 г., когда художница уже была замужем и имела двоих детей. В воспоминаниях В.Д. Бубновой любопытно ее описание

⁵⁹ Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 116.

⁶⁰ Пестель В.Е. Указ. соч. С. 241.

фотографии, на которой они запечатлены с Н.Н. Пуниным: «<...> а я с ним, кажется, заигрываю, хотя снимает мой муж»⁶¹.

К женщинам могли предъявляться определенные требования в плане внешности. В частности, О.М. Брик недовольно высказывается по поводу коротких женских стрижек – «считает, что стриженные сразу похожи на проститутку»⁶². В.Ф. Степанова пишет: он «ел Лилю Брик, как мог, когда она обстриглась, а Ксану обозвал душой!..»⁶³. Но сразу оговаривается: «Но он – известный реакционер по отношению к женщине!»⁶⁴, что свидетельствует о нераспространенности такой позиции.

Редко, однако бывали случаи и безосновательно грубых комментариев по поводу внешности художниц. Так, А.И. Порет вспоминает: «Он [В.В. Лебедев] называл меня мужеподобной кривлякой»⁶⁵, хотя, судя по фотографиям, авангардистка выглядела, бесспорно, феминно.

Оставались и определенные гендерные стереотипы, которые были связаны с поведением художниц, их эмоциональностью. Симптоматична просьба А.Е. Крученых к А.А. Шемшурину не все рассказывать о нем О.В. Розановой, потому что «Вы [Шемшурин] – мужчина, а О.Р. – чувствительный ребенок-женщина. Это ее великое достоинство и недостаток»⁶⁶. Таким образом, А.Е. Крученых считает О.В. Розанову чрезмерно впечатлительной и инфантильной, признавая амбивалентные последствия этих черт. Подобным патерналистским образом звучит и обращение Г.М. Блюменфельда к А.Ф. Софроновой: «Дорогое мое дитя!»⁶⁷.

Негативную реакцию на несоответствие ожидаемому образцу поведения находим в дневнике В.Ф. Степановой:

⁶¹ Бубнова В.Д. Указ. соч. С. 70.

⁶² Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 242.

⁶³ Там же. С. 242.

⁶⁴ Там же. С. 242.

⁶⁵ Порет А.И. Воспоминания о Данииле Хармсе // Панорама искусств. 1980. Вып. 3. С. 349.

⁶⁶ Розанова О.В. Указ. соч. С. 270.

⁶⁷ Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 80.

«Дразнили меня, что я вообще такая женщина – так и водку пью, так и в маджонт [китайская азартная игра] играю... ерунда вышла»⁶⁸.

Одной из трудностей, связанных с гендером, мог быть экономический аспект их профессиональной деятельности. Периодически получалось так, что работы художниц незаслуженно оценивали меньше, чем работы художников: «Оригинальные “черные” вещи Родченко куплены за 30000 рублей, и еще более оригинальные Степановой – за 25000 рублей»⁶⁹. Сходным образом В.Е. Татлин однажды подстроил так, чтобы комиссия закупила 4 работы А.А. Моргунова и 2 работы Н.А. Удальцовой, якобы потому, что картины А.А. Моргунова отправят в провинцию. В.Ф. Степанова реагирует так: «Великолепное оправдание, разница только в том, что Моргунов получил 28 тыс., а Удальцова – 14 тысяч!»⁷⁰.

При анализе коммуникации между художниками необходимо акцентировать и определенную гендерную маркированность приветствий. Так, В.Е. Пестель, описывая атмосферу в Наркомпросе, отмечает: «Непрерывное курение и целование дамам руки при здравовании и прощании. (Дам очень мало.) Так принято почему-то в ИЗО-отделе Наркомпроса»⁷¹. Примечательно в целом, что в Отделе количественно преобладают мужчины, но еще более обращает внимание то, что предпочтение отдается не рукопожатию, но поцелую руки, что, впрочем, сопровождается ремаркой «почему-то» от художницы. Вероятно, самой В.Е. Пестель такое поведение кажется непонятным и неуместным.

Схожую ситуацию описывает дочь А.Ф. Софроновой И.Г. Евстафьева. Она вспоминает, как в их доме появлялся художник М.К. Соколов, друг ее матери: «Входил он стремительно, прикладывался “к ручке дам” – мамы и ее сестры Лидии»⁷². Важно отметить, что первый пример относится к 1917 г., в то время как второй релевантен для начала 1930-х гг. Можно предположить, что

⁶⁸ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 206.

⁶⁹ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 60.

⁷⁰ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 72.

⁷¹ Пестель В.Е. Указ. соч. С. 253.

⁷² Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 196.

в первом случае подчеркнутая феминность осталась от еще недавних дореволюционных времен, и большевистская социальная инженерия еще не успела в полной мере реализовать проект по созданию «новой женщины». Второй случай, вероятно, отражает тенденцию 1930-х гг. к возвращению женщине традиционных гендерных ролей и соответствующему отношению к ней. В промежуточный же период более характерной была гендерная нейтральность в приветствии (рукопожатие).

Любопытно, что авангардистки не отмечали изменений в социальном положении женщины, последовавших в связи с инициированными советской властью нововведениями. Только В.М. Ходасевич упоминает, что в тот период много говорили о раскрепощении женщины, но художница относится к этому скорее с иронией: «А.М. Коллонтай сочинила доклад о вреде ревности и хотела, чтобы Совет народных комиссаров утвердил отмену ревности декретом, но до декрета дело не дошло»⁷³.

Еще одним важным аспектом анализа особенностей гендерного положения художниц является их номинация. Отметим, что сами авангардистки называли себя художниками намного чаще, чем художницами. Обозначение «художник» звучало для них более возвышенно, серьезно и важно, и осмыслялось как призвание, предназначение. Особенно наглядно это демонстрируют, например, запись Н.А. Удальцовой: «Я художник, служитель вечной идеи»⁷⁴. И более чем характерно восклицание А.Ф. Софроновой: «Господи, помоги мне быть только художником!»⁷⁵.

Художественные навыки в случае обозначения в мужском роде оценивались как более профессиональные, и таким образом высказывалось искреннее восхищение и уважение. Так А.Ф. Софронову поддерживал Г.М. Блюменфельд: «Я больше чем раньше верю в тебя, как в художника и в твое будущее»⁷⁶. Так о ней отзывались и другие. «Художник проделал колоссальную работу», — комментирует произведение А.Ф. Софроновой

⁷³ Ходасевич В.М. Указ. соч. С. 185.

⁷⁴ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 57.

⁷⁵ Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 119.

⁷⁶ Там же. С. 96.

В.А. Милашевский⁷⁷. А вот что в дневнике зафиксировала В.Ф. Степанова: «Древин защищает Розанову, как самостоятельного художника, который вышел не из Малевича»⁷⁸. Во всех приведенных примерах мы видим достаточно возвышенную стилистическую окраску, будто речь идет о духовном пути, призвании.

Любопытно, что иногда можно встретить рядом как обозначение мужского рода, так и феминитив. Например, в воспоминаниях В.Д. Бубновой: «Помню, представилась ему как “совет[ская] гражданка” <...> и художник»⁷⁹. Таким образом, в общественно-политическом отношении уже подчеркивалась активная роль женщины, в то время как обозначение в профессиональной сфере больше признавалось через мужской коррелят.

То же отражалось, если речь шла про связь мастера и ученика – тогда художницы тоже выбирали форму мужского рода, так как это придавало фразе значимость: «Мы решили найти этого художника [П.Н. Филонова] и сделаться его учениками»⁸⁰. Феминитивы, казалось, наоборот не придавали веса словам: В.Ф. Степанова, заступаясь за О.В. Розанову, называет себя не подругой, но другом: «Я не дам в обиду Ольгу, как друг ее»⁸¹.

Таким образом, женский коррелят имел скорее негативную коннотацию. Употребление слова «художница» и других феминитивов снижало аксиологическую составляющую вложенного в высказывание смысла. Данное наблюдение совпадает с выводами современных исследователей о гендерной асимметрии русского языка [Холстинина, Максимова 2022, с. 115].

Важно выделить еще одну примечательную особенность: в связи с тем, что авангард не был единым течением, часто имели место распри, недоброжелательность и ссоры. Свидетельства тому, находим, например, у О.В. Розановой: «Здесь сейчас более всего

⁷⁷ Там же. С. 205.

⁷⁸ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 64.

⁷⁹ Бубнова В.Д. Указ. соч. С. 69.

⁸⁰ Глебова Т.Н. Указ. соч. С. 111.

⁸¹ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 71.

заботятся о том, как бы <...> повредить другому»⁸². На тенденцию указывает и В.Ф. Степанова: «Малевич опять разругался с Древиным – на картины Поповой Малевич показывает ногой»⁸³. Н.А. Удальцова пишет про лицемерное поведение А.М. Родченко: «За последнее время он внимателен и вежлив ко мне, а про мои работы говорил, что кубизм умер и покупать такие работы не следует»⁸⁴.

Иногда отрицательное отношение выражалось непосредственно во время рабочего процесса. О.В. Розанова жалуется А.Е. Крученых: она сделала выдающиеся супрематические наклейки, но, видимо, ее авторства не указали («и после всего этого вся эта сволочь скрывает мое имя»⁸⁵). «Меня почему-то невзлюбил В.В. Лебедев и не давал мне работы», – пишет А.И. Порет⁸⁶. Т.Н. Глебова описывает, как во время первого появления в мастерской П.Н. Филонова ее встретили «подозрительные и вызывающие взгляды»⁸⁷ других учеников.

Иногда неприязнь доходила до неприкрытой травли. Та же Т.Н. Глебова рассказывает, как один из учеников предлагал «сыскные методы для очищения коллектива от “нежелательного” элемента» (приходить к товарищам домой, проверяя, как они живут), и вместе с единомышленниками «особенно точили они зубы на нас, Порет и меня»⁸⁸. Прямо о травле пишет Н.А. Удальцова: после заключения их брака с А.Д. Древиным «одни испугались такого сильного союза и постарались разбить нас до выступления, другие просто из ревности повели безобразную травлю»⁸⁹.

Достаточно подробно пишет о травле и В.Ф. Степанова. Сначала она столкнулась с оппозицией со стороны О.М. Брика: «Брик ведет компанию против Кандинского, Родченко, Франкетти

⁸² Розанова О.В. Указ. соч. С. 264.

⁸³ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 71.

⁸⁴ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 61.

⁸⁵ Розанова О.В. Указ. соч. С. 263.

⁸⁶ Порет А.И. Указ. соч. С. 349.

⁸⁷ Глебова Т.Н. Указ. соч. С. 112.

⁸⁸ Там же. С. 122.

⁸⁹ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 58.

и меня – это персонально»⁹⁰. Позже против нее стал выступать А.В. Лентулов. В.Ф. Степанова пишет об исключении из Совета мастеров (будущего ИНХУКа – Института художественной культуры): «Меня вычеркнули – хотя я работала в организации больше всех»⁹¹. Со слов А.М. Родченко, А.В. Лентулов советовал В.Ф. Степановой самостоятельно подать заявление о выходе, «так как в противном случае будут без конца переизбирать, пока меня не выпрут»⁹². Интересно обратить внимание на то, что В.Ф. Степанову защищал В.В. Кандинский, но А.М. Родченко, ее муж, даже в какой-то мере радовался: травля предназначалась ему, но в итоге его не коснулась – он «признан, а я служу отводной мишенью»⁹³.

Не исключено, что подобное поведение является актом межличностной коммуникации и не подразумевает связи с гендером. Тем не менее отметить наличие указанных эпизодов все-таки представляется важным.

Иногда о работах художниц могли высказываться откровенно негативно. Так, А.В. Лентулов, описывая помещение Камерного театра, говорит: «И фойе, и коридоры этого чудного ампира уродовались росписью А.А. Экстер»⁹⁴. Художник также высказывал сомнения в самостоятельности творческого пути авангардисток, отводя большую роль их партнерам: по его мнению, Н.А. Удадьцова значительно повторяет А.Д. Древина⁹⁵, а во время работы Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионов неотрывно стоял у нее за спиной и «внушал ей все до единого вершка, что и как надо писать»⁹⁶.

Подобную неуверенность в мастерстве художниц или относящиеся к ним стереотипы можно встретить и в дневниковых записях В.Ф. Степановой: «Осьмёркин признался, что я настоящий живописец и что он не думал никогда, что я так могу писать»⁹⁷. А.А. Шемшурин отметил удачное использование краски в работах

⁹⁰ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 94.

⁹¹ Там же. С. 99.

⁹² Там же. С. 107.

⁹³ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 117.

⁹⁴ Лентулов А.В. Воспоминания. СПб., 2014. С. 93.

⁹⁵ Там же. С. 143.

⁹⁶ Там же. С. 54.

⁹⁷ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 139.

В.Ф. Степановой, но добавил, что это делает скучным сюжеты картин, что является, по его мнению, «вообще свойством творчества женщин»⁹⁸.

Вновь, допустима интерпретация критики творчества художниц с профессиональной, а не гендерной точки зрения. Тем не менее гендерный аспект в оценке их творчества все же представляет интерес в связи с тем, что он оказывал влияние на восприятие художницами своих работ.

Художницы в целом могли быть достаточно самокритичны. На страницах дневников можно встретить записи, где они оказывались недовольны созданными произведениями: «я очень скверно рисую»⁹⁹ или «могла бы поумнее поступить»¹⁰⁰ у Н.А. Удальцовой, «плохой, хлесткий, но безвкусный и пресный этюд»¹⁰¹ у А.Ф. Софроновой. Однако стоит обратить внимание на то, какое значение имела для них оценка со стороны.

Мнение художников оказывалось отчасти приоритетным для художниц: нередко они оценивали собственное творчество, исходя из того, что о нем говорили мужчины. В.Е. Пестель описывает: «Потом пришел К. Он со смехом смотрел на мои кубич[еские] и супрематич[еские] вещи...»¹⁰². Это очень задело авангардистку: «При нем я вдруг почувствовала всю ненужность этих некрасивых комбинаций цвета»¹⁰³.

Художниц волновало мнение художников о них, их признание: «Вот Юон говорил – симпатичное дарование, Киш – что мудрую очень. Что же скажет Ле Фоконье?»¹⁰⁴. Последнего Н.А. Удальцова внимательно слушала и признавала его влияние («Говорит как раз о наболевшем, так, что я вся в его власти»¹⁰⁵).

Восприятие своего творчества коллегами беспокоило и В.Ф. Степанову. Она фиксировала в дневнике комментарии о ее творчестве М.З. Шагала, Р.Р. Фалька и др., а также записывала их

⁹⁸ Там же. С. 139.

⁹⁹ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 19.

¹⁰⁰ Там же. С. 21.

¹⁰¹ Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 132.

¹⁰² Пестель В.Е. Указ. соч. С. 244.

¹⁰³ Там же. С. 244.

¹⁰⁴ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 20.

¹⁰⁵ Там же. С. 20.

цитаты об искусстве вообще. Причем по большей части она делала заметки именно об оценках мужчин (В.Ф. Франкетти, В.В. Кандинского, А.В. Лентулова и др.), в то время как комментарии художниц (А.А. Экстер, Л.С. Попова) встречаются реже.

Иногда художники могли давать советы, даже если к ним за этим не обращались («Ты меня об отзыве не просила, но, я полагаю, что тебе это интересно»¹⁰⁶). Формулировки могли быть достаточно мягкими («Могу тебе сказать, по своему опыту, такую вещь»¹⁰⁷), а могли звучать отчасти повелительно («Не спорь, а внимай нижеследующему»¹⁰⁸). Таким образом, художники могли позиционировать себя более компетентными в вопросах искусства и отчасти покровительственно давать рекомендации.

Но что важнее всего, художницам самим иногда казалось, что они могут быть не способны к творчеству в связи со своей гендерной принадлежностью. Такое сомнение выражается, например, у Н.А. Удальцовой: «Неужели женщина самостоятельно не сможет выбиться на новую дорогу»¹⁰⁹. Ей даже казалось, что вступление в брак может негативно отразиться на творчестве, как это произошло с Л.С. Поповой: когда она вышла замуж, «ее работы сразу стали слабее»¹¹⁰.

О недостаточной вере в свои способности пишет и В.М. Ходасевич. В воспоминаниях она жалеет, что, хотя сделала немало, все равно «могла бы гораздо больше и лучше»¹¹¹. Причину этого она видит в скромности, которая «ценилась в прошлом, XIX веке»¹¹². С высоты опыта она резюмирует: надо было «больше верить в себя – художника»¹¹³. На момент написания мемуаров она ощущает себя «если не у разбитого корыта, то у корыта с большими трещинами»¹¹⁴.

¹⁰⁶ Софронова А.Ф. Указ. соч. С. 57.

¹⁰⁷ Там же. С. 63.

¹⁰⁸ Там же. С. 55.

¹⁰⁹ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 28.

¹¹⁰ Там же. С. 42.

¹¹¹ Ходасевич В.М. Указ. соч. С. 363.

¹¹² Там же. С. 363.

¹¹³ Там же. С. 363.

¹¹⁴ Там же. С. 363.

Данные факторы могли оказывать влияние на поведение художниц и отчасти сковывать их творческие порывы. Так, Н.А. Удальцова замечала в себе во время работы «робость и нерешительность преступную»¹¹⁵; А.Е. Крученых отмечает «крайнюю щепетильность и робость»¹¹⁶ у О.В. Розановой, из-за которых она не может попросить достаточно денег за свои картины, поэтому он делает это вместо нее.

Наиболее выдающимся примером недостаточной уверенности в себе является дневник В.Ф. Степановой. Значительную часть в нем составляют записи, где так или иначе фигурирует А.М. Родченко (домашнее имя – Анти). Художница очень часто фиксировала, что он думает по тому или иному поводу, в то время как собственные мысли не представлялись ей достаточно важными: «Мы с Анти на эту тему поговорили. Мысли Анти свелись приблизительно к следующему»¹¹⁷.

Зачастую она видела большую заслугу в успехах во вкладе А.М. Родченко, а не своем. Когда В.Ф. Степанова планировала показать работы А.В. Шевченко, она подчеркивала, что А.М. Родченко удачно подобрал ее лучшие вещи, что «глаз у Анти особенно точный»¹¹⁸, а не говорит собственно о своих работах и их преимуществах.

Сам А.М. Родченко ради искусства был готов пренебречь комфортом жены, над чем она слегка пронизировать: «На Анти напал раж работать, а комната мала, – хотел меня с кроватью выселить в кухню; после обильных моих слез отменил решение»¹¹⁹.

В.Ф. Степанова часто в подробностях записывала, что создавал А.М. Родченко: «Сейчас Анти занялся темперой – сделал их 14 штук размером более ½ кв. аршина»¹²⁰. При этом она искренне восхищается им и его работами, а не завидует его успехам: «Замечательно сильные штуки выходят»¹²¹. Она поражается его

¹¹⁵ Удальцова Н.А. Указ. соч. С. 22.

¹¹⁶ Розанова О.В. Указ. соч. С. 270.

¹¹⁷ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 84.

¹¹⁸ Там же. С. 113.

¹¹⁹ Там же. С. 93.

¹²⁰ Там же. С. 103.

¹²¹ Там же. С. 102.

энергией и неутомимостью, фантазией и изобретательностью, техникой и совершенством владения материалом. Про свои же работы В.Ф. Степанова почти не говорит. Она считает А.М. Родченко и более компетентным в теоретических вопросах, иногда записывает целые параграфы его рассуждений, в скобках пометая в конце: «(Из разговоров Анти со мной, хотя я просто молчала, а он говорил)»¹²². Однажды она даже напрямую называет цель ведения дневника: «Всё, что я здесь пишу, – конечно, для будущего, чтобы оставить возможно полное представление об Анти-художнике»¹²³, несмотря на то, что обычно дневники начинают вести для рефлексии над собственным поведением.

Важно отметить, что в эго-документах Родченко не фиксировал успехи В.Ф. Степановой но скорее был сосредоточен на собственных творческих поисках¹²⁴.

Резюмируя, подчеркнем, что некоторые социальные практики отдаляли авангардистское сообщество от достижения гендерного равноправия. Сохранялись определенные стереотипы, а в интеракции иногда была заметна гендерная маркированность действий. Авангардистки предпочитали обозначать себя художниками, а не художницами, что осмыслялось более возвышенно и серьезно, в то время как использование феминитивов снижало ценность понятия. Кроме того, в крайне индивидуализированном художественном сообществе имели место не только творческие диспуты и ссоры, но и неприязнь, порой доходившая до неприкрытой травли. Сами художницы были восприимчивы к комментариям коллег, что оказывало влияние на восприятие ими своих работ. Авангардистки нередко недооценивали важность собственного творчества и могли испытывать неуверенность в том, что женщины в целом способны создавать новое в искусстве.

В заключение обозначим выводы, к которым удалось прийти в результате исследования. Художники и художницы авангарда, увлеченные общей целью – революцией в искусстве,

¹²² Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 124.

¹²³ Там же. С. 119.

¹²⁴ Родченко А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982. С. 44–53.

обращали внимание не на гендерную принадлежность, но на вклад творческого деятеля в решение актуальных живописных задач. Художницы признавали свою компетентность как в практических, так и в теоретических вопросах искусства, а также отмечали новаторство и оригинальность своих произведений, считая их достаточно значимыми. Они больше не выполняли роль исключительно музы или покровительницы, но становились самостоятельными творцами наравне с мужчинами. Во взаимодействии с художниками частично нивелировались гендерные стереотипы, и авангардистам удавалось установить достаточно паритетные дружеские, романтические и профессиональные отношения.

Тем не менее ряд социальных практик дистанцировал авангардистское сообщество от достижения гендерного равноправия. Сохранялись определенные стереотипы, касавшиеся внешности и поведенческих паттернов, а в интеракции между художниками иногда была заметна гендерная маркированность действий (например, приветствий). Важно подчеркнуть, что авангардистки предпочитали обозначать себя художниками, а не художницами, что осмыслялось более возвышенно и серьезно, в то время как использование феминитивов снижало ценность понятия. Кроме того, в крайне индивидуализированном художественном сообществе имели место не только творческие диспуты и ссоры, но и неприязнь, порой доходившая до неприкрытой травли. В некоторых случаях прослеживаются сомнения художников в самостоятельности творческого пути авангардисток и неуверенность в их мастерстве. Сами художницы были восприимчивы к комментариям коллег, что оказывало влияние на восприятие ими своих работ. Авангардистки нередко недооценивали важность собственного творчества и могли испытывать неуверенность в том, что женщины в целом способны создавать новое в искусстве.

Таким образом, гендерное равноправие в сообществе художников авангарда было реализовано во многих фундаментальных вопросах, но в частности, а также на глубоком рефлексивном уровне обозначенная трансформация произошла не до конца.

ЛИТЕРАТУРА

- Воронина 2020 – *Воронина О.А.* Женщины и художественное творчество: гендерный анализ // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 5. С. 217–224.
- Воронцова 2011 – *Воронцова Е.А.* Влияние художниц авангарда на трансформацию визуальных стратегий в русском искусстве начала XX в. // Артикульт. 2011. № 2. С. 120–125.
- Ростовская, Егорычев, Гуляев 2020 – *Ростовская Т.К., Егорычев А.М., Гуляев С.Б.* Экспансия в визуальном искусстве женских художественных инициатив, связанных с феминизмом и гендерными исследованиями // Женщина в российском обществе. 2020. № 4. С. 99–108.
- Филина 2021 – *Филина Ю.С.* Гендерные отношения в сообществе советских художников (1917–1920-е гг.) // Вестник Тверского государственного университета. 2021. № 4. С. 57–71.
- Холстинина, Максимова 2022 – *Холстинина К.А., Максимова В.В.* Влияние феминитивов и гендерно-нейтральных элементов на восприятие человеком реальности и социума // Актуальные вопросы межкультурной коммуникации и зарубежной литературы: сб. науч. статей по материалам XXXII Международной научно-практической конференции. Чебоксары: ЧГПУ, 2022. С. 111–116.
- Шевчук 2015 – *Шевчук В.Г.* Гендерные проблемы искусства авангарда первой трети XX века // Евразийский союз ученых. 2015. № 2–1. С. 165–169.

REFERENCES

- Filina, Y.S. (2021), “Gender relations in the community of Soviet artists (1917–1920s)”, *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4, pp. 57–71.
- Kholstinina, K.A., Maksimova, V.V. (2022), “The influence of feminitives and gender-neutral elements on a person’s perception of reality and society”, In *Aktual'nye voprosy mez'kul'turnoj kommunikacii i zarubezhnoj literatury* [Actual issues of intercultural communication and foreign literature: collection of

scientific articles. articles based on the materials of the XXXII International Scientific and Practical Conference], ChSPU, Cheboksary, Russia, pp. 111–116.

Rostovskaya, T.K., Egorychev, A.M., Gulyaev, S.B. (2020), “The expansion of women's artistic initiatives in the visual arts, related to feminism and gender studies”, *Zhenshchina v rossijskom obshchestve*, no. 4, pp. 99–108.

Shevchuk, V.G. (2015), “Gender issues in avant-garde art of the first third of the twentieth century”, *EvrAzijskij sojuz uchenyh*, no. 2–1, pp. 165–169.

Voronina, O.A. (2020), “Women and artistic creativity: a gender analysis”, *Yaroslanskij pedagogicheskij vestnik*, no. 5, pp. 217–224.

Vorontzova, E.A. (2011), “The influence of avant-garde female artists on the transformation of visual strategies in Russian art of the early 20th century”, *Artikul't*, no. 2, pp. 120–125.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Наталья М. Емельянова, студент бакалавриата, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; emelyanova.natalya31@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalya M. Emelyanova, bachelor student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; emelyanova.natalya31@yandex.ru