

ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ 1

ОЛЕСЯ АВРАМЕНКО

Гендер в советском неофициальном искусстве



Гендерные исследования

Олеся Авраменко

**Гендер в советском
неофициальном искусстве**

«НЛО»

Авраменко О.

Гендер в советском неофициальном искусстве / О. Авраменко — «НЛО», — (Гендерные исследования)

ISBN 978-5-44-481462-8

Что такое гендер в среде, где почти не артикулировалась гендерная идентичность? Как в неподцензурном искусстве отражались сексуальность, телесность, брак, рождение и воспитание детей? В этой книге история советского художественного андеграунда впервые показана сквозь призму гендерных исследований. С помощью этой оптики искусствовед Олеся Авраменко выстраивает новые принципы сравнительного анализа произведений западных и советских художников, начиная с процесса формирования в СССР параллельной культуры, ее бытования во времена застоя и заканчивая ее расщеплением в годы перестройки. Особое внимание в монографии уделено истории советской гендерной политики, ее влиянию на общество и искусство. Исследование Авраменко ценно не только глубиной проработки поставленных проблем, но и уникальным материалом – серией интервью с участниками художественного процесса и его очевидцами: Иосифом Бакштейном, Ириной Наховой, Верой Митурич-Хлебниковой, Андреем Монастырским, Георгием Кизевальтером и другими.

ISBN 978-5-44-481462-8

© Авраменко О.

© НЛО

Содержание

Введение	5
ГЛАВА 1	17
ГЛАВА 2	42
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Олеся Авраменко

Гендер в советском неофициальном искусстве

Введение

Мой интерес к данной теме сформировался в 2013 году, когда феминистская методология только начинала переходить из узкой области академических исследований и арт-практик в широкое поле медиа-повседневности. Настоящее исследование представляет собой частично переработанную диссертацию на соискание ученой степени кандидата наук. Она писалась в период с 2013 по 2018 годы, и в силу разных обстоятельств не была защищена. Пролежавшая в столе несколько лет, сегодня эта работа актуализируется совершенно по-новому. Я рада, что исследователям доступен огромный массив информации о советском неофициальном искусстве, а достаточная временная дистанция по отношению к этому материалу позволяет применить различный инструментарий, в том числе и гендерных исследований.

Под «гендерной проблематикой» в этой работе подразумеваются вопросы, связанные с репрезентацией в искусстве и культуре следующих тем: сексуальность, телесность, деторождение, брак, семья, дом, социальные отношения полов, объективация, отношения семьи и государства, конструирование гендерных стереотипов, вопросы иерархии, эксплуатации, социального исключения и их отражение в темах, сюжетах, материалах, текстах, а также способах передачи (медиа) и, конечно, в хрониках художественной жизни круга неофициального искусства.

Становление постмодернистской культуры на Западе и в СССР происходило параллельно, но сегодня мы можем выделить проступившие тогда же важные отличия: для западного художника гендер был неотъемлемой частью собственной идентичности, а в советском искусстве работы с этой категорией не осмысливались как таковые самими авторами. Несмотря на то, что проблемы взаимодействия полов интересовали советских художников так же, как и их западных коллег, во многом схожая проблематика в разных дискурсивных полях давала совершенно разные результаты. Советский гендер считывается в большинстве рассмотренных работ лишь косвенно, и в этом умолчании и косвенности – одна из его главных особенностей.

Осмысление специфики советского и постсоветского искусства представляется особенно важным сегодня, когда художественные практики за счет медиа-ресурса заметно расширили сферу своего влияния на моду, рекламу и даже культурную политику, а феминистские идеи в современном искусстве оказались крайне востребованы. Одновременно перед современным обществом встают вопросы о так называемой «новой этике» и новом «пуританизме». Реконструирование в этой работе культурного контекста советского неофициального сообщества позволяет проследить зарождение этих идей.

Одним из главных вопросов нашего исследования является проблема восприятия и отражения гендерно чувствительной тематики в творчестве советских художников и контекст создания этих произведений. В исследовании меня, прежде всего, интересует сообщество, называемое сегодня Московской концептуальной школой. Его пространственно-временные границы сложно обозначить определенно. Можно считать, что зарождение МКШ связано с двумя событиями: образованием в 1976 году группы «Коллективные действия», а также с появлением «Группы Сретенского бульвара».

Согласно периодизации Л. Талочкина, представленной в сборнике «Другое искусство», зарождение неофициального искусства в СССР связано с Лианозовской группой и в период

конца 1950–1960-х годов называется «нонконформистским». Тогда сообщество нонконформистов насчитывало не более 10–15 членов. К середине 1970-х сообщество разрастается горизонтально, параллельно с лианозовцами в Москве образуется ряд «сообществ по интересам», подчас объединенным только одной идеей – делать неподцензурное, «честное», «истинное искусство». Техники, подходы и образный язык этих художников при этом имели гораздо больше различий, нежели сходств. Выставка в Измайлово (1974) представила публике имена более 40 неофициальных художников, а в серии квартирных показов «Предварительные квартирные просмотры к Всесоюзной выставке» (1975) приняли участие свыше 150 человек. Многие из них были связаны друг с другом не столько искусством, сколько посредством общения.

Под «Группой Сретенского бульвара» чешский искусствовед Индржих Халупецкий подразумевал круг художников (И. Кабаков, В. Пивоваров, Ю. Соостер, Э. Булатов, О. Васильев, В. Янкилевский) глубоко разноплановых в творчестве, но объединенных между собой дружбой и общением. Их мастерские были своеобразными культурными центрами – там происходили постоянные встречи деятелей неофициальной культуры, показы, выставки, чтения, концерты и так далее. Мастерские располагались в центре Москвы, символическим центром круга была мастерская Ильи Кабакова, находившаяся в доме Страхового общества «Россия» на Сретенском бульваре. В конце 1970-х и в 1980-х годах этот круг тесно сплетается с участниками групп «Коллективные действия» (А. Монастырский, Н. Панитков, Н. Алексеев, С. Ромашко, Г. Кизевальтер, И. Макаревич, Е. Елагина), «Гнездо» (В. Скерсис, Г. Донской, М. Рошаль), «Мухомор» (К. Звездочетов, В. Мироненко, С. Мироненко, А. Каменский, С. Гундлах), «Тотарт» (Н. Абалакова, А. Жигалов). Многочисленные художественные объединения и группы, а также художники, работающие индивидуально на протяжении 1970–1980-х, были тесно связаны дружеским общением и художественной жизнью.

Резкое изменение структуры сообщества произошло в начале 1990-х одновременно с распадом СССР. Кто-то эмигрировал, кто-то перестал заниматься художественной деятельностью, большинство говорит о том, что отмирание прочных и привычных социальных связей стало причиной глубоких жизненных разочарований. Поэтому хронологическими рамками книги следует обозначить период с 1976-го по конец 1990-х гг.

Главной новацией этой книги является применение гендерного подхода в анализе советского неофициального искусства. Сегодня этот период исследован достаточно широко, однако гендерная оптика позволяет взглянуть на него с новой стороны, поднять дискуссионные и обойденные стороной вопросы, ввести в научный оборот неисследованные ранее произведения, а также вписать историю советского «женского» в общемировой контекст.

Для подробного погружения в незнакомую эпоху мне понадобилось не только подробно изучить авторские произведения (картины, скульптуры, инсталляции, фотографии, фильмы, репродукции), но также множество нарративных источников. Не лишним будет перечислить их, сгруппировав по тематическим разделам.

– Дневники, мемуары и переписка участников художественной жизни, отражающие представления о самом себе и своем окружении, своем месте в жизни и сообществе и обществе в целом. В первую очередь это «Ряды памяти» Н. Алексеева, «Дневник 1980–1985», «Эстетические исследования» и автобиографическая повесть «Каширское шоссе» А. Монастырского, сборник записок «Эти славные семидесятые, или Потеря невинности» и «Переломные восьмидесятые», составленный Г. Кизевальтером, «Записки о неофициальной жизни в Москве 1960–1970-е» И. Кабакова, «The Irony Tower» Эндрю Соломона, «Кровоизлияние в МОСХ» Ю. Герчука, «Круг общения» Виктора Агамова-Тупицына, автобиографический сборник Л. Рубинштейна «Скорее всего» и др. Из этих источников можно почерпнуть то, как фиксировалась реальная повседневность: распределение домашних обязанностей в семьях, отношения между супругами и детьми, социальный статус пишущего, способы заработка и конечно же участие в художественной жизни, ее обсуждение.

– Самиздат обозначенной и более поздней эпохи 1976–1990 и его опубликованные копии, такие как журналы «А-Я», «PASTOR», периодические издания «Сборники МАНИ», кроме того, архив «МАНИ», издания «Поездки за город», содержащие тексты-сопровождения к акциям и перформансам групп «Коллективные действия», книги – «Русская рулетка», «Четыре колонны бдительности», «Иудифь и Олоферн», содержащие критические и дискурсивные тексты об искусстве группы «Тотарт», Комар и Меламид «Стихи о смерти», «Римма и Валерий Герловины. Книга», «Мухомор» – К. Звездочетов, А. Каменский, В. Мироненко, С. Мироненко, С. Гундлах, фиксирующие значимые события художественной жизни, собственные произведения как часть истории искусства и реакцию сообщества на некоторые явления внутреннего и внешнего порядка.

– Персональные интервью о художественной жизни с художниками-участниками художественной жизни эпохи: Н. Алексеевым, А. Монастырским, И. Макаревичем и Е. Елагинной, Н. Абалаковой, В. Митурич-Хлебниковой, И. Наховой, Ф. Инфанте, Г. Кизевальтером, Н. Котел, М. Чуйковой, Р. и В. Герловиными, И. Бакштейном. Сведения, полученные из интервью, оказались невероятно ценными для работы. Они, насколько это возможно, подвергались проверке, личные оценки участников событий сопоставлялись с документами и свидетельствами других очевидцев и помещались в биографический контекст.

– Художественно-критические и искусствоведческие тексты советского и постсоветского периода, позволяющие составить представления не только об эстетических, но и об институциональных особенностях МКШ. «Московский концептуализм» – составители Е. Деготь, В. Захаров, «Коммунальный постмодернизм. Русское искусство второй половины XX века» и «„Другое“ искусства» В. Тупицына, «Чужие. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции» Е. Бобринской, «Все и ничто. Символические фигуры в искусстве XX века» и «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград. 1946–1991» Е. Андреевой, «Политика поэтики» и «Комментарии к искусству» Б. Гройса, «Внутри картины» И. Бакштейна, «Художник Оскар Рабин» А. Д. Эпштейна, «Тоталитарное искусство» И. Голомштока, «Именной указатель» А. Ковалева, «Мифы и реалии Новой реальности» В. Потресома, сборники «От искусства оттепели к искусству распада империи», «Миф и художественное сознание XX века», «Невозможное сообщество», «Динамические пары», «Неофициальное искусство в СССР 1950–1980-е годы», журналы «Искусство», «Искусствознание», «Арххроника», «Художественный журнал», «Диалог искусств». В этих источниках можно увидеть скрытые и открытые иерархии персоналий, жанров, работ, исторического и эстетического «вклада» описываемых персонажей в историю неофициального искусства.

– Каталоги выставок: «Femme art. Искусство женского рода» Третьяковской галереи, «Zen d'art. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве» Московского музея современного искусства, «Реконструкция 1990–2000» галереи XL, каталог «Лидия Мастеркова. Лирическая абстракция», «Гельман» – сборный каталог выставок галереи Марата Гельмана, «Тотарт» – каталог выставки группы Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова в ММСИ, «Комнаты» – каталог ретроспективной выставки Ирины Наховой в ММСИ, «Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст. 70–80-е годы XX века», изданный Фондом культуры «Екатерина» в 2010 году, каталог выставки «К вывозу из СССР разрешено. Московский нонконформизм из собрания Екатерины и Владимира Семенихиных и частных коллекций», «Франциско Инфанте, Нонна Горюнова. Каталог-альбом артефактов ретроспективной выставки в Московском музее современного искусства», альбом «Нонконформизм. Русское и советское искусство 1958–1995 из собрания музеев Людвига», изданный Русским музеем, «Венера советская» – каталог выставки произведений советских художников в Московском Манеже.

– Социологические и визуально-антропологические исследования советской и постсоветской культуры. Такие издания, как «Мужчина и женщина. Тело, мода, культура» и «Советская

повседневность. Нормы и аномалии» Н. Лебиной, «Гендерная теория и искусство» под редакцией Л. Бредихиной, такие сборники, как «Тело в русской культуре», составители Г. И. Кабакова и Ф. Конт, «Время, вперед! Культурная политика СССР» под редакцией И. В. Глущенко и В. А. Куренного, серии сборников под общей темой «Визуальная антропология» и «Советская социальная политика» под редакцией Е. Р. Ярославской-Смирновой и П. В. Романова, серия «Конструируя „советское“?», выпускаемая Европейским университетом в Санкт-Петербурге, «Советские люди. Сцены из истории» Натальи Козловой, «Повседневный сталинизм» Ш. Фицпатрик, «Это было навсегда, пока не кончилось» А. Юрчака, «Повседневная жизнь советских писателей» В. Антипиной, «Гендерная социология» И. Тартаковской, сборники «Российская повседневность в зеркале гендерных отношений», «Российский гендерный порядок. Социологический подход».

Гендерные исследования западной и отечественной культуры. Такие издания, как «Мужское и женское. Исследование полового вопроса в меняющемся мире» М. Мид, «Гендерное общество» М. Киммела, «Following Women Artists» Консуэло Лоллобриджи, «История женщин на западе» в 5 томах, монография Н. Л. Пушкаревой «Частная жизнь русской женщины», «Гендер и власть» Р. Коннелл, «Введение в гендерные исследования» С. Жеребкина, «Мужское тело в истории культуры» и «Мужчина в меняющемся мире» И. Кона, «Новый быт в современной России. Гендерные исследования повседневности», «12 лекций по гендерной социологии», «Сексуальная жизнь женщины» А. Темкиной и Е. Здравомысловой, «Гендер для чайников» и «Гендер для чайников – 2» Фонда им. Генриха Бёлля, подготовленный большим коллективом авторов (А. Белянин, Е. Жидкова, О. Исупова, А. Козлов, Н. Митрохин, Л. Попкова, И. Саморукова и др.) «Пол и гендер» Е. Ильина, сборник «Семейные узы» под редакцией С. Ушакина, «Здоровье и интимная жизнь. Социологический подход», «Творец, субъект, женщина» К. Эконен, «Сексуализация медиа» Д. Л. Мерскин, «Прочти мое желание» И. Жеребкиной, «Подкованный гендер» и «Наслаждение быть мужчиной» С. Ушакина, сборник статей «О мужественности», «В тени тела», журналы «Гендерные исследования», «Пол. Гендер. Культура».

Архив журнала «Работница» исследуемой эпохи (с 1975 по 1990 гг.), отражающие трансформацию представлений общества о роли женщины.

Исследования о женщинах

Словосочетание «женский вопрос» появилось в середине XIX века в либеральных кругах Российской империи и подразумевало изменение подчиненного положения женщины с помощью последовательных демократических реформ. Среди необходимых пунктов программы решения этого вопроса были: обеспечение доступа широких масс женщин к среднему и высшему образованию, возможность выбора профессии и независимого ведения трудовой деятельности, получение избирательного права и уравнивание мужчин и женщин в правовом поле. Большинство из этих проблем в России было решено в начале XX века благодаря революции. Однако достигнутое равенство в правах не уравнивало мужчину и женщину в символическом поле культуры.

Активная дискуссия о положении женщин в истории культуры начинается с середины XX века в Европе. Вышедшая в 1949 году работа Симоны де Бовуар «Второй пол» стала первым и важнейшим философским трудом, написанным женщиной, и была посвящена рецепции проблемы «женского» в культуре. Несмотря на то, что де Бовуар не причисляла себя к феминистскому движению, «Второй пол» стал одним из важнейших философских трудов, и все феминистские исследования последующих 20–30 лет так или иначе отталкивались от этой работы. Во «Втором поле» де Бовуар рассмотрела весь жизненный цикл женщины (от рождения и воспитания девочки-ребенка до воспитания женщиной собственных детей и внуков) с позиций антропологии и экзистенциальной философии. Благодаря работе де Бовуар в культурный оби-

ход были введены такие понятия как «объективация», «самообъективация», «обмен женщинами».

Первой широко популярной американской работой, посвященной культурологическому анализу современного положения женщины в США, была «Загадка женственности» Бетти Фридан, вышедшая в 1963 году. Фридан анализирует послевоенное возвращение американской женщины в семью из активной трудовой жизни во время Второй мировой войны: СМИ и реклама 1950-х популяризируют образ жизни домохозяйки, в котором материальные ценности тесно соседствуют с семейными, в то же время исключая *внесемейные* варианты личной, профессиональной, социальной или политической реализации женщин.

В 1970-х популярность в академических кругах набирает не только либеральное крыло феминизма (Б. Фридан¹, Г. Стайнем²), но и новые течения, такие как социалистический (З. Айзенштейн³, К. Дельфи⁴), радикальный (А. Дворкин⁵, К. МакКиннон⁶), марксистский (Г. Рубин⁷), постколониальный (А. Дэвис⁸, белл хукс⁹) и психоаналитический феминизм (Н. Чодороу¹⁰, Л. Малви¹¹). Большинство исследовательниц 1960–1970-х изучают фактическое неравноправие полов через проблемы дискриминации, исключения. Для преодоления сложившегося порядка, по их мнению, необходимо было анализировать и фиксировать различные способы и особенности исключения женщины из публичного и правового поля, чтобы вырабатывать новые методы вписывания женского субъекта в мировую социальную иерархию.

Однако вплоть до 1970-х у различных феминистских методологий не было единого вокабуляра.

В 70-е и особенно в 80-е годы XX века начинает формироваться гендерный подход к анализу общества. Психолог Р. Столлер впервые ввел в научный оборот новый термин: он предложил использовать для обозначения социальных и культурных аспектов пола понятие «гендер», которое до этого применялось только для обозначения грамматического рода и поэтому не вызывало никаких коннотаций с биологией¹².

Предложенный Столлером¹³ термин очень скоро заимствовали исследовательницы-феминистки для изучения социально-конструктивистских основ дискриминации. Тогда же произошел поворот в феминистском знании, и многие исследования начали обращаться не к макросоциальным явлениям, а к анализу микросред – теории повседневности и методам ее социального конструирования.

¹ Friedan B. *The Feminine Mystique*. New York, 1963.

² Steinem G. *Outrageous Acts and Everyday Rebellions*. New York, 1983.

³ Eisenstein Z. *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*, cited in *Feminism and Philosophy: Essential Readings in Theory, Reinterpretation, and Application*. 1995.

⁴ Delphy C. *Familiar Exploitation: A New Analysis of Marriage in Contemporary Western Societies*. Oxford, 1992.

⁵ Dworkin A. *Woman Hating*. New York, 1974.

⁶ MacKinnon C. *Sexual Harassment of Working Women: a Case of Sex Discrimination*. New Haven, 1979.

⁷ Rubin G. *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex // Toward an Anthropology of Women / Ed. by Rayna Reiter*. New York, 1975.

⁸ Davis A. *If They Come in the Morning: Voices of Resistance*. New York, 1971.

⁹ hooks b. *Ain't I a Woman? Black women and feminism*. Boston, 1981.

¹⁰ Chodorow N. *The psychodynamics of the family*, in Nicholson, Linda, *The second wave: a reader in feminist theory*, New York, 1997. P. 181–197.

¹¹ Mulvey L. *Visual pleasure and narrative cinema*. // *Screen*. Oxford Journals. 1975. № 16 (3). P. 6–18.

¹² Воронина О. А. *Социально-философский анализ теории, методологии и практики гендерного равенства: Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук*. М., 2004. С. 9.

¹³ Stoller R. *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. New York, 1968.

В академических исследованиях 1980–1990-х набирают обороты различные направления эпистемологического феминизма (С. Хардинг¹⁴, Н. Хартсок¹⁵), а также постмодернистский феминизм, представительницами которого сегодня считают Дж. Батлер¹⁶, Э. Сиксу¹⁷, Ю. Кристеву¹⁸, М. Виттиг¹⁹, Л. Иригарэ²⁰. Основной особенностью постфеминизма стало утверждение «позитивности множественности различий в противоположность традиционной идее различия как неравенства»²¹.

Важно заметить, что между представительницами академического и гражданского (правозащитно-активистского) феминизма существовало некоторое напряжение. Среди представительниц гражданского феминизма более приоритетным было решение макросоциальных вопросов: социально-трудовых отношений женщин, а также обеспечения свободного доступа к контрацепции. Академическая среда тяготела к большей «индивидуации» женского вопроса в микросоциальной сфере: исследованиям повседневности, быта, особенностей формирования категорий «женского» и «мужского» в психологии, генезису феминных и маскулинных поведенческих паттернов. Однако общий теоретический базис и проблематика часто объединяли эти два лагеря, например в сфере искусства. Известно, что американская художница и феминистка Джуди Чикаго занималась не только созданием независимой институции – «Женского дома искусств» (Womanhouse, 1972), но и исследованиями искусства женщин.

В европейской философии интерес к категориям патриархатной власти наследовал некоторым элементам марксистского дискурса. В русле идей экзистенциализма его, например, описывали Симона де Бовуар и Жан-Поль Сартр:

Взгляд Другого манипулирует моим телом в его обнаженности, заставляет его явиться на свет, вылепливает его, извлекает его из неопределенности, видит его так, как я его никогда не увижу. Другой владеет тайной: тайной того, чем я являюсь²².

Сартр сформулировал один из важнейших постулатов философии XX века – не просто необходимость, но и первичность категории «Другой» для самопознания личности. На этом же примере можно объяснить и то, как в искусстве середины века осуществлялось конструирование женщины как объекта (объективация) посредством *male gaze* – мужского взгляда автора (писателя, художника, режиссера). В эту эпоху женщина являлась тем *объектом*, на который направлен взгляд «другого» (мужчины-субъекта), и именно мужчина определял, каким образом женский персонаж должен быть представлен в произведении, а значит, и то, как и кем должна себя чувствовать женщина, как говорить и как действовать. В большинстве случаев женщина вводилась в ткань художественных произведений не в качестве равного «Другого» (необходимого для самопознания героя), а в качестве фонового сопровождения действий мужчин-актеров, или эротического действия / созерцания. Равным другим в произведениях литературы и кинематографа²³ для мужского главного героя, как правило, выступал

¹⁴ Harding S. Can Theories Be Refuted? Essays on the Duhem-Quine Thesis. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing company, 1976.

¹⁵ Hartsock N. Money, Sex, and Power: toward a Feminist Historical Materialism. New York, 1983.

¹⁶ Butler J. Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France. New York, 1999.

¹⁷ Cixous H. Entre l'écriture, Des femmes. Paris, 1986.

¹⁸ Kristeva J. Revolution in Poetic Language. New York, 1984.

¹⁹ Wittig M. Paradigm // Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts, Critical Texts / Ed. by G. Stambolian, E. Marks. Ithaca, New York, 1979. P. 114–121.

²⁰ Irigaray L. Speculum of the Other Woman. Cornell University Press, 1985.

²¹ Воронина О. А. Указ. соч. С. 36.

²² Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм. Цит. по: Кривцун О. Творческое сознание художника. М., 2008. С. 117.

²³ Исследованием американского кинематографа 1950-х в русле психоанализа занималась Лора Малви в работе «Нарра-

другой мужчина – антигерой, женщина же работала инструментом конструирования героической «мужественности».

С расширением информационного влияния феминистского дискурса проблема *объективации* из философской категории мужского сознания переместилась в область самосознания женщин. Следствием объективации стала проблема травматической деформации восприятия реципиента – самообъективация. Травма самообъективации, по мнению исследователей, проявлялась в том, что женщина начала воспринимать саму себя только как «объект мужского взгляда», смотрящего на нее со стороны:

Она становится объектом и осознает себя таковым. Эта новая сторона ее бытия вызывает у нее удивление, ей кажется, что она раздваивается, не полностью совпадает со своим телом, какая-то ее часть существует вне тела²⁴.

Изучение феномена самообъективации, понимаемой как деформация восприятия, было связано с исследованием современного искусства с точки зрения политики взгляда. Эта проблема рассматривалась не только исследовательницами-феминистками, но и западными «новыми левыми». В эссе Джона Берджера²⁵ «Способы видения»²⁶, вышедшем в Лондоне в 1972 году, автор анализировал распространенную в западной культуре практику *male gaze*. Во многом мысли Берджера, относящиеся к сфере идеологии искусства и политики репрезентации, были созвучны идеям 1960-х годов французского философа-ситуациониста Г. Дебора и его труду «Общество спектакля»²⁷. Политика зрения (видения) в работе Берджера, в свою очередь, базировалась на концепции «глаза власти»²⁸, сформированной ранее Мишелем Фуко.

Феминистское искусство

В начале 1970-х в США начали появляться первые исторические и искусствоведческие исследования феномена женского искусства. В своем эссе «Почему не было великих художниц?», вышедшем в 1972 году, Линда Нохлин с позиций социально-критического подхода к истории искусства писала о причинах гендерной асимметрии в искусстве, например, о запрете посещения художницами анатомических классов в академиях вплоть до конца XIX века:

Само собой разумелось, что формальная академическая программа ведет новичка естественным путем от копирования рисунков и гравюр

тивный кинематограф и визуальное удовольствие». Об этом подробнее в гл. 3.

²⁴ *Де Бовуар С.* Второй пол. М., 1997. С. 376.

²⁵ *Berger J.* *Ways of Seeing.* London, 1972.

²⁶ В России книга Берджера «*Ways of Seeing*» вышла под названием «Искусство видеть», что, на мой взгляд, не соответствует смыслу, заложенному в заглавие самим автором. Поэтому здесь и далее в работе упоминания этой книги будут сопровождаться дословным переводом названия «Способы видения».

²⁷ Ситуационизм Г. Дебора стал большим событием в философии рубежа 1960-х. Критика общества потребления в «Обществе спектакля» оказала огромное влияние на современную культуру и в 1970-х. Тяготение к неомарксизму, тесное сплетение философии и политики во многом заложило основу будущей французской постмодернистской теории.

²⁸ «Дисциплина делает возможным функционирование власти через отношения, которая поддерживает себя собственными механизмами и заменяет зрелищные публичные ритуалы непрерывной игрой рассчитанных взглядов. Благодаря методам надзора «физика» власти – господство над телом – осуществляется по законам оптики и механики, по правилам игры пространств, линий, экранов, пучков, степеней и не прибегает, по крайней мере в принципе, к чрезмерности, силе или насилию <...> Организация обособленной противозаконности, замкнутой делинквентности была бы невозможна без развития полицейского надзора. Общий надзор за населением, бдительность – «немая, таинственная, неуловимая... око правительства, всегда открытое и следящее за всеми гражданами без различия, но не подвергающее их никакому принуждению <...> И для того чтобы действовать, эта власть должна получить инструмент постоянного, исчерпывающего, вездесущего надзора, способного все делать видимым, при этом оставаясь невидимым. Надзор должен быть как бы безликим взглядом, преобразующим все тело общества в поле восприятия: тысячи глаз, следящих повсюду, мобильное, вечно напряженное внимание, протяженная иерархическая сеть» (цит. по: *Фуко М.* Надзирать и наказывать. М., 1999. С. 480).

через рисование гипсовых копий знаменитых скульптур к рисованию живой модели. Лишить ученицу этой последней стадии обучения означало, в сущности, лишить ее возможности создавать значительные произведения искусства, разве что дама проявит недюжинную оригинальность или просто – как это и происходило с большинством женщин, обучавшихся искусству, – удовлетворится «малыми» жанрами живописи: портретом, жанровыми сценками, пейзажем или натюрмортом. Их положение было сходно с положением студента-медика, которому запретили бы анатомировать или даже просто наблюдать нагое человеческое тело²⁹.

Разумеется, в XX веке это институциональное препятствие было преодолено, однако обращение к малым формам и камерным жанрам осталось в мировом искусстве во многом доэстетической категорией, как и работа с материалами на стыке рукоделия и искусства – вышивкой, керамикой, текстилем. По этой причине сознательное использование западными художницами 1960–1970-х подобных техник часто являлось одновременно и политическим жестом. Многие художницы намеренно пользовались «традиционными женскими техниками», чтобы провести историческую и культурную параллель с прошлыми поколениями женщин-художниц. Кто-то, очевидно, причислял себя таким образом к современному им женскому движению, некоторые же расширяли свои творческие методы за счет освоения новых-старых техник, с которых оказалось снятым клеймо «вторичности».

Возвращаясь к исследованию Нохлин, скажу, что оно, кроме прочего, являлось одной из первых работ, созданных на стыке искусствознания, социологии и феминистской критики, которая целиком базировалась на институциональной теории искусства³⁰ Джорджа Дики³¹ и настаивала на том, что не столько личные качества художника, сколько социальная среда формируют само понятие «великий художник» или «великое искусство»:

Искусство не есть свободная, независимая деятельность сверходаренной личности, на которую «повлияли» 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, развертывается 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 изгое³².

Исследуя биографии своих персонажей, Нохлин обращалась и к такой категории, как «художественная семья», отмечая предельную историческую важность принципа семейной преемственности в искусстве:

Можно ли выделить какие-то качества, которые характеризовали бы их всех (*художниц*) как группу и каждую в отдельности как личность? Хотя

²⁹ Нохлин Л. Почему не было великих художниц // Гендерная теория и искусство / Под ред. Бредихиной Л. М., Дипуэлл К. М., 2005. С. 31.

³⁰ Чтобы прояснить терминологические вопросы, обратимся к определению понятия институциональной теории, которая «утверждает, что отличительные (существенные, общие) черты искусства следует искать не в предметных или функциональных свойствах произведения искусства, а в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует. Этим культурным контекстом искусства является его собственная художественная практика в формате действующих институций или, иначе говоря, Арт мир» (цит. по: *Иноземцева А. Н.* Ранняя институциональная теория Д. Дики. Предпосылки и источники возникновения // *Артикульт.* 2003. № 10. С. 143).

³¹ *Dickie G.* Defining art // *American Philosophical Quarterly.* 1969. Vol. 6. № 3. P. 253–256.

³² Нохлин Л. Указ. соч. С. 29.

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-мужчинами³³.

Работа Линды Нохлин, подвергая феминистскому пересмотру некоторые незыблемые постулаты классического искусства, оказалась чрезвычайно актуальной для конца XX века. Это исследование продемонстрировало не только огромный потенциал институциональной теории искусства, но и, прежде всего, социальную инерцию и консервативную преемственность современного ей западного общества, в котором оказались крайне актуальными множество установок прошлого века:

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... Сегодня, как и в XIX в., любительство и недостаточная приверженность ремеслу, а также снобизм и позерство женщин, сделавших искусство своим хобби, вызывают пренебрежение успешного, профессионально состоятельного мужчины, который занят «настоящим» делом и подчеркивает – в чем-то справедливо – несерьезность художественных увлечений жены³⁴.

В 1976 вышла книга искусствоведа и куратора Люси Липпард «Из центра: эссе о феминистском искусстве»³⁵, целиком посвященная исследованию американского и европейского женского и феминистского искусства. Исследовательница сравнила не только творческие подходы современных художников и художниц, но и внимательно проследила трансформации собственно женских тем, сюжетов, материалов, способов репрезентации, а также выделила особенности европейского и американского женского искусства.

Важным наблюдением Липпард является то, что в США «женское искусство» почти повсеместно сопрягалось с феминистской идеологией и социальным активизмом, тогда как в Европе, несмотря на интеллектуализм и даже радикализм, женщины-художницы не спешили примыкать к феминистскому движению. Липпард связывала этот факт с внешними социально-политическими факторами: в США – это массовое женское движение, которое создавало питательную и поддерживающую социальную среду для художниц; в Европе – в художественной среде доминировал марксизм, который рассматривал некоторые положения феминизма как часть собственной теории, но в целом маркировал феминистские практики как идеологическое упрощение. Возможно, сходная ситуация в искусстве СССР также связана с преобладанием марксистской идеологии. Хотя в таком анализе принципиальных различий можно отметить некоторый туристический взгляд (Липпард впервые оказалась в европейской художественной среде), именно этот способ разделения женского и феминистского искусства лег в основу многих последующих исследований. В 1977-м Липпард с коллегами организовала независимый журнал «Ересь» (Heresies), который долгое время был рупором американского феминизма.

³³ Там же. С. 37.

³⁴ Там же. С. 34.

³⁵ Lippard L. From the Center: Feminist Essays on Women's Art. New York, 1976.

В 1960–1970-х гг. такие художницы, как Джуди Чикаго, Мириам Шапиро, Триша Браун, Ханна Уилке, Кэроли Шниман, Джоан Джонас образовали костяк американского «феминистского искусства». Многие из них работали с перформансом и хэппенингом как наиболее *привычным*³⁶ для США способом публичной манифестации, политически актуальной и радикальной формой современного искусства, существующей на грани социального активизма и художественного высказывания.

Тема женщины как зрелища, женского тела как объекта многочисленных манипуляций была очень популярной среди художниц-феминисток второй волны. В этих работах тело художниц часто было обнажено, что являлось знаком одновременно уязвимости и обретения субъектности (самости). Когда женщина обнажается добровольно – она использует свое тело как инструмент. Часто женские тела в этих перформансах напряжены и экстатичны, они могут быть вовлечены в ритуальные действия или подвергаться самодеструкции, в работах многих художниц появляется кровь как символ рождения и боли:

Кэроли Шниман, в начале 1960-х гг. известная как «прекрасное тело», поскольку появлялась обнаженной в хэппенингах своих, Ольденбурга и других художников, хотя годами ее ради удобства предпочитали называть «танцовщицей», а не «художницей», «образом», а не «создателем образов, создающим себя самого». Ее работы всегда обращались к сексуальной (и личной) свободе, теме, которая по-прежнему остается неприемлемой для женщины; она намеревается доказать, что «жизнь тела в своей экспрессии гораздо разнообразнее, чем готово это признать отрицающее секс общество. Я стояла обнаженной перед толпой <...> потому что переживаю мой пол и работу настолько гармонично, что мне хватает смелости или мужества показать тело как источник варьирующейся эмоциональной власти³⁷.

В европейском искусстве конца 1960-х происходили похожие процессы, с той разницей, что художники и художницы часто обращались лишь к перформансу и хэппенингу как новому способу личной коммуникации в публичном пространстве, что во многом было созвучно марксистским постулатам преодоления отчуждения. В 1968 году Вали Экспорт в акции «Тактильное кино» пыталась воспроизвести этот механизм. Акция заключалась в том, что художница перемещалась по улицам Вены, на ее туловище была надета коробка, прикрытая занавеской, продев руки в которую, любой желающий мог коснуться ее обнаженной груди. Самые знаменитые кадры этой акции зафиксировали трогательный момент, когда Экспорт кротко улыбается и смотрит в глаза удивленному мужчине, держащему руки внутри коробки³⁸. Таким образом, обнаженная (однако прикрытая) грудь художницы выступала синонимом открытого для коммуникации сердца, трепещущего и прекрасного в своей открытости и уязвимости.

Однако важной деталью этой акции, не зафиксированной на большинстве фотографий и редко упоминаемой критиками и искусствоведами³⁹, было то, что вместе с художницей по улицам передвигался мужчина с мегафоном (художник Петер Вайбель), приглашавший всех желающих принять участие в акции. Выходит, что на том самом снимке он демонстрирует, как пользуется услугами, которые предлагал окружающим. Таким образом красивая метафора превращалась в балаган (что подчеркивалось также нарочитым, кинематографическим гримом

³⁶ Есть предположение, что этот вид искусства наиболее близок американской форме политической агитации и шире – политической соревновательности: публичным протестам и выступлениям.

³⁷ *Литтард Л.* Боль и радость рождения заново: европейский и американский женский боди-арт // Гендерная теория и искусство / Под ред. Бредихиной Л. М., Дипуэлл К. М., 2005. С. 73.

³⁸ На описанном снимке изображен художник Петер Вайбель.

³⁹ Даже в официальном каталоге выставки Вали Экспорт в Москве эта акция описывается как одиночная. Valie Export: специальная выставка на 2-й Московской биеннале современного искусства в Государственном центре современного искусства (ГЦСИ) и Фонде культуры «Екатерина» с 4 марта до 3 апреля 2007 г. Hg. Hedwig Saxenhuber. Wien, Bozen: Folio, 2007.

Экспорт), абсурдную пародию на современное общество, где женщина не имела прав на распоряжение собственным телом, которое целиком и полностью контролировалось неусыпным мужским надзором. В этом перформансе раскрывалось явление гендерного доминирования, обращалось внимание на то, что мужчина обладает возможностями не только демонстрировать женское тело в качестве объекта, но и распределять выгоды от его демонстрации среди других мужчин, и большинство межгендерных коммуникаций в этом пространстве работает на закрепление этих отчуждающих позиций.

Жившая в то же время в Европе художница и перформансистка Марина Абрамович также обращалась к теме скрытого контроля и власти. В перформансе «Ритм 2» (1974) художница последовательно принимала различные сильнодействующие медицинские препараты – сначала от кататонии, после от шизофрении, от которых ее тело самопроизвольно сокращалось и расслаблялось, и контроль над ним был почти полностью утерян. Две камеры снимали одновременно и смену ее состояний, и реакцию зрителей, наблюдающих за происходящим, таким образом, в этой работе раскрывались механизмы самообъективации в момент полной утраты контроля – увидеть себя так, как тебя видят другие, в момент, когда твое тело тебе не принадлежит. Эту работу Абрамович нельзя охарактеризовать как выражено феминистскую, однако она, безусловно, воссоздает образ женщины, постоянно контролируемой обществом, способной избавиться от ига власти только в радикальной форме выхода из себя, путем физического изменения сознания. Вторым радикальным способом ухода от контроля являлось для Абрамович само искусство перформанса.

К концу 1970-х годов в американском искусстве, как и в социальной науке того же периода, происходит уточнение термина «женское». Многие художницы постепенно отходят от активного социального участия в политической жизни⁴⁰ и женском движении, и лозунг «Личное – это политическое» из публичного манифеста превращается в повседневную практику и ее анализ. Искусство разворачивается в сторону большей интроверсии через обращение к более камерным, внутренним, интимным, повседневным сюжетам. Вместе с тем на сюжетном уровне, происходит и освоение современным искусством языка и сферы масс-медиа. Наиболее интересны с этой точки зрения фотографии из серии «Кадры из неизвестных кинофильмов» Синди Шерман, которые художница начала снимать в 1978 году.

Шерман являлась единственной моделью и одновременно фотографом собственных снимков: каждая ее фотография рассказывала об одном персонаже, и всегда этим персонажем являлась женщина. Своими снимками она демонстрирует, что этот «женский» мир является порождением и конструктом американской массовой культуры. Кроме самих героинь в этом мире нет никого – в небольших комнатках придорожных мотелей или респектабельных вилл, на балконах курортов, в библиотеках, танцзалах, на кухнях, в спальнях и у дверей, на фоне знаменитых достопримечательностей и даже на улицах многолюдных городов она всегда оказывалась совершенно одна. Этот прием обнажал эффект «сделанности» только что построенных позади героини монументальных декораций, замыкал и ограничивал женское пространство.

Работы Шерман одновременно не являлись автопортретными:

Не она играет или изображает какой-то типаж, а сама фотография своими формальными характеристиками делает из нее то хичкоковскую героиню, то просто растерянную женщину, запечатленную стоящей на ступеньках. Все это разные кинотипажи – их можно связывать с именами конкретных режиссеров, каждый раз они кого-то нам напоминают. Однако объект изображения всякий раз один и тот же, и его значения создаются сугубо

⁴⁰ По причине прежде всего реальных социальных преобразований, достигнутых активистками феминистского движения.

формальными средствами. Этот момент стоит принять во внимание. Именно таким способом формируется образ женщины в кинематографе⁴¹.

Шерман уклонилась от радикальных попыток перформансисток 1960-х избавиться от ощущения себя объектом постоянного мужского взгляда, вернуть собственное тело с помощью экстатических практик. Обретение субъектности в ее работах осуществлялось через попытку устранить «мужской взгляд» даже из вспомогательных технических областей (работа с операторами и фотографами-женщинами или автоспуском), однако его полное устранение оказывается невозможным. Даже трагедийные, комичные образы героинь Шерман оказываются неизбежно вовлеченными во властные игры, но уже на другом уровне – на уровне объективирующего взгляда зрителя.

Подводя итог, отмечу, что ключевой темой для западного женского и феминистского искусства и критики является проблематизация женской субъектности через понятия сексуальности, сексуальной объективации, самообъективации и (само)репрезентации. Попытки определения, уточнения и даже переопределения этих понятий на протяжении последних пятидесяти лет занимали западных феминисток, как исследователей-критиков, так и художниц. Способы образного выражения феминистских идей в арт-практике также были довольно разнообразны (от манифестаций, ультиматумов и радикальных перформансов до вышивания), однако стоит отметить объединяющий эти практики аспект: все они так или иначе соотносили себя с современным западным женским движением, его второй или третьей волной.

Сегодня наиболее актуальной феминистской методологией является интерсекциональный феминизм:

интерсекциональный анализ предполагает исследование сложных механизмов распределения власти, различающихся в зависимости от контекста, в котором могут актуализироваться те или иные измерения социальной дифференциации. Как правило, наиболее значимыми параметрами признаются класс, гендер и раса (этничность), но большую стратифицирующую роль могут также играть возраст, религиозная принадлежность, состояние здоровья и др.⁴²

Использование методологии интерсекционального феминизма характерно и для моей работы. Уточнение массы факторов: происхождения, образования, возраста и социального статуса, личных мотиваций и контекстов высказываний раскрывает мир героев этой работы гораздо более глубоко, нежели чем обобщения «мужчина» и «женщина».

⁴¹ Петровская Е. В. Теория образа. М., 2010. С. 216.

⁴² Тартаковская И. Н. Воспроизводство гендерного порядка через карьерные стратегии: попытка интерсекционального анализа // Гендерная социология. 2015. С. 85.

ГЛАВА 1

Женское или феминистское? Художницы неофициального искусства СССР в контексте феминистского дискурса

Советский феминизм

«В коммунистическом обществе вместе с окончательным исчезновением частной собственности и угнетения женщины исчезнут и проституция, и семья...» – заявлял Николай Бухарин на заре становления СССР⁴³. Ранняя гендерная политика большевиков была, несмотря на радикализм, довольно последовательной. Однако очень скоро решения в этой области стали расходиться с собственными декларациями. Сегодня исследователи выделяют 3 основных этапа смены парадигм советской гендерной политики. Первым этапом можно считать время с 1918 по начало 1930-х годов. Этот период принято называть государственным «экспериментом», он запомнился радикальным обновлением семейного законодательства. Его итогом, по мнению ведущих исследователей А. Темкиной и Е. Здравомысловой, явилась «гендерная политика решения женского вопроса посредством дефамелизации и политической мобилизации женщин»⁴⁴.

На этом этапе было пересмотрено прежнее устаревшее понятие «феминности»⁴⁵. Трансформация происходила сверху намеренно и последовательно: государственные СМИ производили камуфляж наличной социальной реальности, в которой женщины действительно значительно отставали от мужчин. Эта реальность была «перформативно» достроена, дополнена бебелевскими программными цитатами из главы «Женщина в будущем»:

Женщина нового общества в социальном и экономическом отношении совершенно независима, она не знает над собой даже тени господства и эксплуатации, она стоит по отношению к мужчине как свободная, равная; она сама госпожа своей судьбы. Она воспитывается так же, как мужчина, за исключением некоторых отклонений, которые обуславливаются различием пола и ее половыми функциями. Живя при естественных жизненных условиях, она может развивать свои физические и духовные силы и способности согласно своим потребностям; она выбирает для своей деятельности такие области, которые соответствуют ее желаниям, склонностям и задаткам, и при одинаковых условиях она действует так же, как мужчина. Наряду с работой в каком-либо производстве женщина в другое время дня занята как воспитательница, учительница, сиделка, в течение третьей части она занимается искусством или наукой и наконец в течение остального времени она выполняет какую-нибудь административную функцию. Она учится,

⁴³ Цит. по: Орлов И. Б. Советская повседневность. М., 2008. С. 102.

⁴⁴ Российский гендерный порядок: социологический подход. Коллективная монография / Под ред. Здравомысловой Е., Темкиной А. СПб., 2007. С. 101.

⁴⁵ Феминность (женственность) – набор черт, который стереотипно характеризует лиц женского пола и описывает некоторые якобы характерные формы женского поведения, ожидаемые от женщины в определенном обществе в определенную эпоху. В данной работе под феминностью, согласно определению Л. Таттл, подразумевается «социально определенное выражение того, что рассматривается как позиции, внутренне присущие женщине» (цит. по: Tuttle L. Encyclopedia of Feminism. New York, Oxford, 1986).

работает и развлекается в обществе других женщин или мужчин, как это ей нравится и когда для этого ей представляется случай⁴⁶.

На втором этапе (1936–1956) происходило постепенное закрепление за женщинами обязательного «социального материнства». С помощью государственной пропаганды и системы экономического поощрения материнство преподносилось как социальный долг каждой женщины: «Бытовые вопросы то и дело представляли как вопросы политические: поведение человека, в том числе брачно-семейное, оказывалось (или должно было оказаться – согласно установкам того времени) свидетельством определенной политической позиции, лояльности или нелояльности основной партийной линии (пока таковое еще допускалось)»⁴⁷. На этом этапе сформировался и закрепился основной советский гендерный контракт – «работающая мать», при котором «государство обеспечивало для женщины условия совмещения двух ролей, а мужчина был в значительной степени отчужден от приватной сферы и роли отцовства»⁴⁸.

Третий этап (1956–1990) характеризовался большим (по сравнению с предыдущим) плюрализмом в отношении государственной семейно-демографической политики. Однако именно в начале третьего этапа (1956) «женский вопрос» был объявлен полностью решенным – в издательстве «Госполитиздат» вышла монография Веры Бильшай «Решение женского вопроса в СССР». Таким образом, женщина оказывалась встроенной в государственную систему только посредством семьи, которая также утрачивала черты идеологической однородности к концу описываемого периода. Несмотря на активное жилищное строительство и связанную с ним возможность нуклеаризации семьи, к концу 1970-х на государственном уровне начали подниматься вопросы феминизации и деструктивного поведения мужчин, снижения демографического роста и проблем домашнего труда. Важно заметить и то, что одновременно с этим «происходит ослабление государственного контроля над частной жизнью граждан вообще и контроля сексуальной жизни в частности»⁴⁹.

Исходя из этих этапов можно понять, как формировался образ советской женщины. Разумеется, следует оговориться, что гендерные стратегии реальных советских женщин не были столь однородными, однако сегодня очевидно, что сами образцы поведенческих паттернов так или иначе были «спущены сверху» и не подвергали сомнению фундаментальных основ советского строя. Среди исследователей (А. Темкина, Е. Здравомыслова, Ж. Чернова, И. Тартаковская, Н. Жидкова, Н. Пушкарева, И. Кон) сегодня принято считать, что советская женщина была «эмансипирована сверху». Это означает, что она имела ограниченный спектр способов социальной реализации, альтернативных тем, что спускались в виде директив со страниц прессы. Сегодня можно не согласиться с этой точкой зрения, однако после первой волны суфражизма или «эмансипации снизу» в начале XX века женский вопрос был взят под полный контроль партии и дальнейшие действия в этой парадигме предпринимались не самими женщинами, а руководителями партии в соответствии с ее программами. Партийные декларации, в свою очередь, часто не совпадали с реальными целями и политикой, проводимой в государстве – декларируемое идеологическое и конституционное равенство не являлось таковым в символическом и сущностном аспектах.

⁴⁶ Бабель А. Женщина и социализм. М., 1926. С. 169.

⁴⁷ Пушкарев А., Пушкарева Н. Ранняя советская идеология 1918–1928 годов и «половой вопрос» (о попытках регулирования социальной политики в области сексуальности). Советская социальная политика 1920–1930. Идеология и повседневность: Сб. статей / Под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярославской-Смирновой. М., 2007. С. 221.

⁴⁸ Здравомыслова Е., Темкина А. История и современность. Гендерный порядок в России. Гендер для чайников. М., 2007. С. 65.

⁴⁹ Особенность постсоветского периода заключается в дифференциации и множественности гендерных контрактов, социальных ролей, образцов мужественности и женственности, среди которых выделяются несколько основных. Это контракты «работающей матери», «домашней хозяйки», «сексуализированной женственности», «женщины-профессионала» (цит. по: Здравомыслова Е., Темкина А. История и современность. Гендерный порядок в России // Гендер для чайников. М., 2007. С. 80).

В 1960–1970-х самореализация женщин, несмотря на равные права и возможности для обоих полов, по-прежнему осуществлялась в большей мере в сфере семьи и быта (приватной, в противоположность публичной – которая декларировалась как мужская). Сфера семьи и быта, символически поднятая на щит еще в эпоху первых пятилеток, так и не обрела декларируемого государством и партией социального престижа в обществе. Возвращаясь к социологии, отмечу, что в 1980-х годах в СССР преобладал двухкарьерный тип организации семьи, где оба супруга имели регулярную трудовую занятость. В свою очередь, этот тип семьи породил самый распространенный в стране женский гендерный контракт «работающая мать», при котором работающая по найму женщина также несла на себе основной груз обязанностей по обеспечению быта, уходу за детьми и старшими родственниками, а мужчина был значительно отчужден от этой сферы.

Заметным примером независимого осмысления и критики распределения гендерных ролей в СССР 1970-х стала деятельность представительниц «ленинградского феминизма» – писательницы Натальи Малаховской, философа Татьяны Горичевой, поэтессы и художницы Татьяны Мамоновой. Созданный ими самиздатский феминистский альманах «Женщина и Россия», а затем «Мария», ориентировался вначале на прозападные феминистские темы. В 1981 году после вынужденной эмиграции в 1980-м части редакции журнал сменил название на «Мария» и интересы его создательниц сместились в сторону синтеза западного феминизма и православных ценностей.

На страницах альманаха впервые были подняты вопросы не только религии, гражданского и семейного права, брака, женской сексуальности или проблем советской медицины, но и важнейшая для авторов проблема – женское творчество в диссидентской среде. В то же время, чтобы завоевать популярность в сообществе диссидентов (преимущественно мужском), редакция журнала обратилась к незаслуженно резкой критике в адрес самих женщин: по словам редактора Юлии Вознесенской,

если в среде Второй культуры он (*альманах*. – О. А.) был встречен с большим сочувствием, читался нарасхват, то в диссидентских кругах его приветствовали в основном мужчины, женщины же встречали недоуменно и даже насмешливо. Психологически это объясняется очень просто: вырвавшись за пределы рутинного сознания, наши демократки зачастую отбрасывали при этом и свою женскую природу, перестраивая себя по образу и подобию мужчины в этакого нестигаемого революционера, лишённого даже и морального права на личную жизнь – очередной парадокс очередной революции! А в альманахе говорилось о таких простых вещах, как церковь, роды, детские сады, семейный быт... Шаг в глубину многим показался шагом назад – отсюда нарочитое непонимание⁵⁰.

Несмотря на то, что сегодня сочетание в одной фразе слов «церковь», «дети» и «быт» звучит крайне консервативно, в начале 1980-х журнал подчеркивал в качестве собственной цели сознательный выбор образованной женщины в пользу любых индивидуальных, в противовес государственным, ценностей.

Таким образом, ленинградская диссидентская среда стала прародителем независимого феминистского движения в СССР. Однако само зарождение женского протеста внутри сообщества можно считать маркером расслоения в 1980-х параллельной (или неофициальной) культуры:

Протест женщины против произвола мужчины выражается не только в отказе от деторождения, но все чаще – в парадоксальном отказе от самой

⁵⁰ Вознесенская Ю. Женское движение в России // Посев. 1981. № 4.

себя. Этот побег в абсурдность закономерен, ибо негативная оценка всего женского – негласная сексистская установка в официозе. Конформизм ее, увы, не преодолен и неконформистами⁵¹.

Гендер в художественной жизни СССР

На сегодняшний день в литературе, посвященной эпохе застоя, можно найти очень разные мнения относительно положения и самосознания женщины того времени. Очевидно, это связано с тем, что в 1980-е идеологический контроль государства за частной жизнью населения значительно ослабел (по сравнению с предыдущими десятилетиями), и это позволило обратить внимание на неоднородность гендерного поля, более пристально разглядеть значительное размывание гендерных сценариев для обоих полов. К сожалению, по большей части, ретроспективно. В этом разделе мне хотелось бы воспользоваться классической феминистской методологией и обратить внимание на репрезентацию женщин и «женского» (или «феминного») в советской культуре. Я постараюсь проследить трансформацию представлений общества об одобряемых, привычных и порицаемых женских ролях / образах, обратить внимание на ретроспективный анализ позиционирования женского субъекта в культуре, сравнить декларируемое и реальное положение женщины в художественном сообществе.

Социолог Татьяна Рябова в своем исследовании о формировании гендерных стереотипов утверждает, что их свойства совпадают со свойствами стереотипов в целом, однако в них необходимо выделить некоторые специфические признаки:

Гендерные стереотипы – это социально конструируемые категории «маскулинность» и «фемининность» (феминность. – О. А), которые подтверждаются различным в зависимости от пола поведением, различным распределением мужчин и женщин внутри социальных ролей и статусов и которые поддерживаются психологическими потребностями человека вести себя в социально одобряемой манере и ощущать свою целостность и непротиворечивость⁵².

Важным для моего исследования аспектом в заключении Рябовой является вывод о том, что «стереотипизация есть процесс установления властных отношений»⁵³.

Обратившись к дневникам Юлии Нельской-Сидура, жены скульптора Вадима Сидура, можно увидеть, как ею были запечатлены различные примеры семейно-бытового уклада художников-неконформистов поколения 1960-х в период с 1968 по 1973 годы. Любопытно, что в ее дневнике было зафиксировано множество фактов разделения домашних обязанностей между супругами: «Мы стали лихорадочно крутить и жарить котлеты <...> так как я уже длительное время обед не варю, все некогда»⁵⁴. Однако в том же дневнике Нельская часто сетовала на то, что старшие родственники (родители обоих супругов) считали ее недостаточно компетентной хозяйкой, высказывая претензии по ведению семейного быта. С 1961 года Нельская помогала Сидуру в его мастерской в качестве ассистента, так как по состоянию здоровья скульптору было противопоказано поднимать тяжести, необходимые для работы. Вплоть до 1972 года Юлия

⁵¹ Эти добрые патриархальные устои. Предисловие Альманаха // Альманах «Женщина и Россия». Ленинград: Самиздат, 1978. С. 11–17. Цит. по: Женский проект: метаморфозы диссидентского феминизма во взглядах молодого поколения России и Австрии / Под ред. С. Ярошенко. СПб, 2011. С. 141.

⁵² Рябова Т. Б. Стереотипы и стереотипизация как проблема гендерных исследований // Личность. Культура. Общество. Т. V. Вып. 1–2 (15–16). 2003. С. 120–139.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Нельская-Сидура Ю. Л. Время, когда не пишут дневников и писем. Хроники одного подвала: Дневники 1968–1973. М.; СПб., 2015. С. 51.

Нельская совмещала работу учителем и ежедневную помощь мужу в мастерской: ей пришлось освоить процессы отливки и шлифовки скульптур, печать оттисков с линогравюры и так далее. В 1972 она была вынуждена полностью оставить свою профессиональную и творческую деятельность и сосредоточиться на помощи мужу. Сам Вадим Сидур заявлял: «Если Юля пойдет работать, то я не смогу работать»⁵⁵. Отсюда можно сделать вывод о том, что более молодое поколение шестидесятников уделяло гораздо меньше внимания «компетентному» ведению домашнего хозяйства, однако старшее поколение, имеющее влияние не только в советских медиа, но и в повседневной жизни семьи, демонстрировало более консервативную позицию по отношению к формам самостоятельной женской самореализации, карьерному росту.

В истории семьи Юлии Нельской и Вадима Сидура, отраженной в ее подробных дневниковых записях, интересна прежде всего мощная интеллектуальная и духовная общность между супругами. Однако даже в истории этой семьи исследователь может заметить привычный уже культурный паттерн «женского самопожертвования ради семьи», а также упомянутый выше гендерный контракт «работающая мать». Можно сделать вывод о том, что этот контракт был распространен и привычен не только в рабочей среде, но и в среде творческой и технической интеллигенции и диссидентов.

Что касается событий художественной жизни, богато описанных в дневнике Нельской, то следует отметить прежде всего ее интенсивность – в мастерской Сидура происходили практически ежедневные встречи художников, писателей, поэтов, журналистов, дипломатов. Женщины в этих записях фигурируют в большинстве своем в качестве помощниц-ассистенток (но не соавторов) мужчин-художников, в том числе самого Сидура, в качестве случайных безымянных спутниц или жен художников, поэтов, писателей. На протяжении пяти лет, описанных в дневнике Нельской, только одна современница полноценно и последовательно занимается творчеством и построением карьеры, чем вызывает бесспорное восхищение героини, – это ее близкая подруга поэтесса Юнна Мориц.

1970-е годы с точки зрения художницы, феминистки и исследовательницы Н. Каменецкой,

...словно перевернули сложившуюся в искусстве ситуацию. В Москве и Прибалтике, главных художественных центрах Советского Союза, творческая направленность еще не осознанного авторами феминистского свойства начинает задавать тон в изобразительном искусстве. Действительно, Н. Нестерова, Т. Назаренко, Т. Насипова, О. Булгакова, И. Старженецкая в Москве; Д. Скулме, М. Табаки, Х. Хейринксоне в Риге; Т. Яблонская в Киеве; С. Вейверите, Р. Катилоте, Д. Касчюнайте в Вильнюсе; М. Лейс в Таллине и другие занимали ведущие позиции в живописи тех лет. Этот факт не выделялся отечественными критиками, за исключением М. Н. Яблонской, первой исследовательницей творчества отечественных художниц. Хотя в тот же период западные периодические издания активно обсуждали ярко обозначившееся феминистское направление в культуре. Такой феномен 70-х, как стремительно прораставшая из патриархальной творческой среды женская эмансипация, можно обозначить как доминанту женского в искусстве. Именно в российской, гендерно необразованной и консервативной среде тех лет доминанта женского приобрела особое значение⁵⁶.

К этой цитате можно относиться неоднозначно, так как Наталья Каменецкая является «заинтересованным лицом» в деле продвижения женского искусства. Однако хочется отме-

⁵⁵ Там же. С. 910.

⁵⁶ Каменецкая Н., Юрасовская Н. Искусство женского рода. Каталог выставки. М., 2002. С. 27.

тить, что приведенные в списке имена художниц уже в начале 1990-х годов можно встретить в гранках многих женских и феминистских выставок, следовательно, вышеназванные художницы действительно проявляли интерес к этой теме. Тем не менее тезис о грандиозном влиянии их работ на все советское искусство 1970-х несколько тенденциозный.

Диаметрально противоположное мнение относительно женского советского искусства отражено в моем интервью с художником Никитой Алексеевым⁵⁷. Он отмечает, что художницы-представительницы МОСХа и левого МОСХа отличались мягким и камерным набором специфично «женских тем», это предельно контрастирует с тем, что Каменецкая называет «феминистским»:

Очень интересно, что синхронно с МКШ существовал пресловутый левый МОСХ, где женщин было много: Наталья Нестерова, Татьяна Назаренко, Ольга Булгакова и так далее. И я, кажется, понимаю, почему: я ни в коем случае не хочу сказать, что «место женщины на кухне», но их работы – это, в основном, портреты их друзей, в них есть нечто мягко-комфортное, эскапистское, побег из советской действительности. Концептуальный же круг был достаточно жесткой средой, и искусство тоже жестким. Хотя и кажется, что все сидели на одних тех же советских кухнях, но проблематика была совершенно иная. Что касается сексизма, то его абсолютно не было, ведь в Советском Союзе была совершенно карикатурная ситуация: с одной стороны, полное равноправие мужчин и женщин, доходящее до того, что женщины укладывали асфальт, с другой – женщинам, если они были не Веры Мухины (женщины-танки), было гораздо сложнее пробиться, потому что общество было мужское. На мой взгляд, в нашем кругу такого не было, в отличие от МОСХа⁵⁸.

Отмечу, что сегодня не все художницы условного концептуального круга согласились бы с мнением Никиты Алексеева. Наталья Абалакова, например, придерживалась противоположной точки зрения на проявления сексизма в МКШ:

С неприязнью вспоминаю некоторые моменты дискуссий, когда само буквальное высказывание женщины воспринималось нарушением приличий или, в лучшем случае, просто игнорировалось. <...> Искусство обсуждали вместе, правда, женщины молчали – высказываться считалось неприличным. При общении с иностранными художниками такого не было. Впервые я попала в компанию, где были равноправные и паритетные обычаи для высказывания в начале 2000-х в компании культурологов и исследователей иудаики в среде русскоговорящих израильтян. И была очень удивлена, что женщин слушают, не перебивают и им отвечают⁵⁹.

Очевидно, что само понимание термина «сексизм» является очень разным для мужчин и женщин. Если Алексеев говорит о видимом отсутствии карьерных препятствий для женщин-художниц круга МКШ, то Абалакова обращает гораздо большее внимание на повседневное поведение, микроиерархии, общение внутри круга, творческие амбиции. Позже, уже в 2000-х годах, Абалакова опубликовала статью о женщинах в среде неофициального искусства 1970–1980-х годов в журнале «Гендерные исследования». В этой статье она сделала упор на исключительную андроцентричность дискурса и необходимость критического осмысления этого факта:

⁵⁷ См. приложение.

⁵⁸ Интервью с Никитой Алексеевым. Октябрь 2016.

⁵⁹ Интервью с Натальей Абалаковой. Ноябрь 2016.

Изыятие женского автора из среды МК⁶⁰ (с последующим изытием женских имен из критических текстов)⁶¹ заложено в самом концептуальном проекте – логоцентрическом по своей сути (с одним или несколькими «персонажными гуру» мужского рода во главе)⁶².

Чтобы подробнее проанализировать высказывание Абалаковой, следует обратиться к истории: на протяжении 1970–1980-х годов в советском неофициальном искусстве женщины работали наравне с мужчинами, хотя количественное отношение было в пользу последних. Для этой эпохи можно выделить общую тенденцию к постоянной коммуникации, переросшую в интерес к групповой (не индивидуальной) творческой работе, приведшую к объединению художников в группы. В конце 1960-х складывается один из первых творческих дуэтов – художники Виталий Комар и Александр Меламид начали работать в соавторстве и создали «соц-арт». В 1972 году к совместной творческой деятельности приступили супруги Римма и Валерий Герловины, в 1975 году во время выставки неофициальных художников в Доме культуры «Пчеловодство» складывается группа «Гнездо» (Геннадий Донской, Михаил Рошаль, Виктор Скерсис), в 1976-м – группа «Коллективные действия» (Никита Алексеев, Георгий Кизевальтер, Андрей Монастырский, Николай Панитков, Сергей Ромашко), в 1978 году – группа «Мухомор» (Константин Звездочетов, братья Владимир и Сергей Мироненко, Свен Гундлах, Алексей Каменский), в 1980-м супруги Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов создали семейную группу «Тотарт», с 1982-го круг участников выставок галереи «Апт-арт» порождает все новые и новые союзы и объединения, такие как группа «СЗ» (Вадим Захаров, Виктор Скерсис) или проект «Среднерусская возвышенность» (Никита Алексеев, Свен Гундлах, Николай Овчинников). С точки зрения гендерного исследователя, хочется обратить внимание на тенденцию к высокой «гомосоциальности»⁶³ и отметить, что характерна она в большей степени для мужских коллективов, так как в этот период не образовалось ни одной группы, состоящей из женщин.

Если кратко проследить развитие советского неофициального искусства в 1980-е, то можно отметить, что в это время, по сравнению с 1960–1970-ми, значительно ослабло напряжение в противостоянии «официозу», и постепенно начала появляться критика собственной независимой институции изнутри. Это свидетельствует о том, что взгляды представителей неофициального искусства либерализовались. В книге прямого очевидца и непосредственного участника событий художественной жизни второй половины 1980-х Эндрю Соломона зафиксировано мнение художника Константина Звездочетова по поводу современного ему феминизма:

Информацию о «феминистском прорыве» я бы назвал, мягко говоря, непроверенной. Скорее всего это была группа маньячек и нимфоманок. Не следует забывать, что это были последние времена советского режима, и народ стремился избавиться от всех его атрибутов. Борьба за равноправие женщин тогда ассоциировалась с бабами в оранжевых жилетах, Валентиной Терешковой и женами, которые работают на двух работах, чтобы прокормить пьяницу-мужа. Наши дамы и мадемуазели были по горло сыты совковым

⁶⁰ Московского концептуализма.

⁶¹ К примеру, в сборник Е. Деготь и В. Захарова под названием «Московский концептуализм», призванный подвести черту и послужить архивом имен и явлений этого течения, не вошли имена Риммы и Валерия Герловиных, эмигрировавших из страны в 1978 году и не заставших момента «самофиксации» сообщества. Однако большинство художников в собственных мемуарах упоминают их как значимых персонажей в связи с важнейшим этапом становления МКШ – зарождением художественной жизни.

⁶² Абалакова Н. Простые имена языка // Диалог искусств. 2013. № 3. С. 70–75.

⁶³ Гомосоциальностью называется общение с себе подобными или мужская тенденция к группированию (male bonding). Цит. по: Кон И. С. Мужчина в меняющемся мире. М., 2009. С. 130.

феминизмом и в глубине души мечтали быть домашним курочками и содержанками⁶⁴.

По мнению Звездочетова, эгалитарность, данная советским женщинам по праву рождения и нескольких поколений воспроизводившаяся внутри советской системы, в эпоху перестройки должна была логично смениться не феминистско-правозащитным дискурсом, а новыми гендерными моделями – «сексуализированной женственности» или «спонсорского гендерного контракта». Сексуализированная женственность, как и гендерный контракт, подразумевает под собой не столько возврат к консервативной модели патриархальной семьи, но его новую поздне-капиталистическую форму, когда женщина оказывается на полном содержании у мужа или партнера. Этот тип контракта

обусловлен использованием сексуальности в качестве товара, что выражается в самых разнообразных формах – от порнографии и проституции до «брака по расчету». Сексуализированная женственность – как объект и субъект потребления – становится ресурсом обеспечения социального положения. Жизненные шансы женщины связываются с ее сексуальной привлекательностью, которая может быть обменена на социальные блага и престижное потребление в ходе «выгодной сделки»⁶⁵.

Для большинства советских семей спонсорская форма семейной организации была недоступной, так как оба супруга обязаны были работать. Среди семей художников также наиболее распространенным являлся двухкарьерный тип семьи с «работающей матерью». Воспоминания о распространении этой формы организации семьи также зафиксированы в работе Э. Соломона. Он, рассказывая о буднях сквота советских художников в Фурманном переулке, упоминал, что жена Константина Звездочетова, Лариса Резун-Звездочетова, была главной «обеспечительницей быта» для многих взрослых самостоятельных, проживающих или работающих в доме художников, а не только для своей семьи:

Готовила она в уголке, на электроплитке с одной конфоркой, еду накладывала в тарелки или крышки от кастрюль, иногда – на бумагу. Когда я спрашивал ее, как она достала все необходимые ингредиенты, она обычно пожимала плечами и говорила: «Нашла». Еды всегда было больше чем достаточно. Целый день она ходила по магазинам, искала продукты или болтала с друзьями, по вечерам готовила, потом подавала на стол, за которым была половина всех художников Москвы, потом убирала со стола и мыла посуду. Уже под утро, когда все уходило, она начинала работать. Когда рассветало, она, поработав еще пару часов, внезапно заявляла: «Кажется, я немножечко устала» и наконец ложилась⁶⁶.

Из этих записей становится очевидно, что поведенческая модель Ларисы Резун-Звездочетовой была привычной для большинства советских людей⁶⁷, тот факт, что за все хозяйственные и бытовые вопросы в семье отвечает жена, не подвергался серьезным сомнениям, однако иностранец, человек из другой культуры, зафиксировал этот факт как необычный, экстраординарный. Скорее всего, Соломона поразило именно то, что художники круга Фурманного не были в массе своей типичными «советскими» людьми: принадлежность к богеме, твор-

⁶⁴ Соломон Э. *The Irony Tower*. Советские художники во времена гласности. М., 2013. С. 214.

⁶⁵ Здравомыслова Е., Темкина А. Указ. соч. С. 80.

⁶⁶ Соломон Э. Указ. соч. С. 376.

⁶⁷ Здесь следует обратить внимание также на возраст, социальное происхождение и образование исследуемых персонажей. Вполне возможно, что для разных поколений и социальных групп стоит вводить дополнительные, более четкие градации. Однако в этом исследовании воплотить их, увы, вряд ли возможно.

ческий образ жизни, построение карьеры внутри художественной семьи, интернациональные либеральные идеи не согласовались в его мышлении с патриархатной парадигмой повседневной семейной жизни. Именно Соломон, один из первых критиков-архивариусов этого периода, обратил внимание на этот факт в качестве общей проблемы между ленинградской и московской художественной сценой.

Присутствие женщин в медиадискурсе Московской концептуальной школы также представляется мне асимметричным: несмотря на значительное количество художниц, через этап «фиксации дискурса» прошли только несколько имен, более того (здесь следует вспомнить Линду Нохлин) – почти все «зафиксированные» художницы были женами действующих членов круга. Эту асимметрию легко проследить, обратившись к публикациям МКШ, таким как «Сборники МАНИ», «Поездки за город», «Эти странные семидесятые» и «Переломные восьмидесятые» Г. Кизевальтера, монографии Е. Деготь «Московский концептуализм» и другие. Среди большого количества групп, с точки зрения постоянного присутствия в них женщин, можно выделить только группы «Тотарт» и «Коллективные действия». При этом в круге МКШ было довольно много художниц, активно работавших с конца 1970-х до конца 1980-х: Ирина Нахова, Наталья Абалакова, Елена Елагина, Надежда Столповская, Мария Константинова, Вера Митурич-Хлебникова, Сабина Хэнсен, Лариса Звездочетова, Мария Чуйкова и др.

На этом основании можно сделать вывод о том, что возможности полной творческой реализации женщин-художниц часто мешали объективные социальные причины, такие как консервативные представления общества о женщине, ее «истинном месте и роли», постоянная необходимость совмещать творческую работу, зарабатывание денег и ведение семейного хозяйства и в том числе символическое отсутствие женщины в качестве равного соавтора и участника процесса создания дискурса. Косвенным подтверждением этому факту может также служить и то, что известными эти художницы стали уже в 1990-х, во многом благодаря регулярному участию в женских выставках.

Впервые несколько советских художниц объединились для проведения женской выставки в 1990 году в рамках проекта «Работница». Инициаторами проекта были И. Нахова и А. Альчук, художницами, принявшими участие в выставке, – В. Митурич-Хлебникова, И. Нахова, А. Альчук, Е. Шаховская, Е. Елагина, М. Константинова. Советский термин «работница» отсылал одновременно к символике трудового равноправия и вышедшей из него «работающей матери». Сегодня одна из участниц и художница Вера Митурич-Хлебникова вспоминает о семейной жизни в 1980-х как о времени, когда совмещать творчество и семью было почти невозможно:

На бытовом уровне это (*неравенство*) тоже считывалось, потому что женщина не была вровень с мужчиной. Если что-то делалось вместе, то женщина считалась скорее помощницей, а не равноценным партнером, соавтором. Наверное, это тоже не повсеместное правило, и из него есть исключения. Зарплата Андрея⁶⁸ в Литературном музее была гораздо меньше того, что нужно было нам троим. И поэтому иногда получалось, что зарабатывать на семью было моей обязанностью, а с маленьким ребенком это было довольно трудно. Поэтому этот момент, когда я буду заниматься своим искусством, тем, что интересно лично мне, я долго откладывала, практически до первой выставки «Работница» (1990), нашей дочери тогда было 13 лет⁶⁹.

Соорганизатор «Работницы» Ирина Нахова называет ее «первой феминистской выставкой»:

⁶⁸ Андрея Монастырского – художника, основателя группы «Коллективные действия», мужа Веры Митурич-Хлебниковой в 1980-х годах.

⁶⁹ Интервью с Верой Митурич-Хлебниковой. Октябрь 2016.

Это была самая первая феминистская выставка в СССР. Которая изначально формулировалась как феминистская, она стала возможной только тогда, когда феминистский дискурс стал доступен. Это было уже после перестройки, после того, как железный занавес стал приподниматься, и после того, как обмен идеями, мыслями, стал более доступен. Я к тому времени уже несколько раз съездила за границу, в 1988 году мы работали вместе с художниками в Западном Берлине, в Советском Союзе этот дискурс тоже постепенно начал осознаваться как важный и необходимый, поскольку до перестройки он просто отсутствовал. <...> Маша Константинова, Лена Шаховская и Аня Альчук – безусловно разделяли феминистские убеждения⁷⁰.

Своим названием выставка «Работница» пыталась сделать то, что противоречит словам, сказанным ранее Константином Звездочетовым, – вернуть женщине советский проект реального равноправия.

Однако на мой сегодняшний взгляд, художницы, принявшие участие в «Работнице», были объединены не столько феминистскими идеями, сколько иным принципом (уже упоминаемым в работе ранее) – дружеским общением и общей средой МКШ, и даже более узко – семейным кругом группы «Коллективные действия». «Семейственность», отмеченная не только Линдой Нохлин, в данном случае практически буквализируется тем, что практически все участницы являлись женами сооснователей группы «Коллективные действия». Сейчас представить себе группу, состоящую исключительно из жен друзей, очень сложно. На мой взгляд, имеет значение, что даже одна из первых московских феминистских выставок объединяла художниц не столько профеминистских взглядов, сколько очерчивала безопасный круг давно знакомых между собой подруг-единомышленниц. Даже сегодня участницы этой выставки расходятся во мнениях относительно феминистских коннотаций «Работницы» и феминизма вообще.

На мой взгляд, эти расхождения были связаны, помимо прочего, с привычной политикой репрезентации женщин в советском искусстве, которая предполагала описание женского как вторичного, а феминизма – как явления совершенно неактуального для советской ситуации. С этим фактом можно связать также и то, что большинство художниц неофициального круга, несмотря на многократное участие в феминистских выставках 1990-х, сегодня комментируют эти события отнюдь не в терминах феминистской солидарности. Политическая позиция многих художниц, сформированная в ситуации отсутствия женщины как актора в публичном дискурсе, так и осталась непроявленной.

Очевидно, что непопулярность феминизма среди женщин-художниц 1980-х объяснялась не только отношением к «женскому» как второстепенному в культуре вообще и в среде МКШ в частности, но и новыми образами женственности в эпоху перестройки. Если посмотреть советские СМИ начала 1980-х, можно заметить, что культивируемая в них женская гендерная модель обращалась к неопатриархальным тенденциям, где женщина должна быть прежде всего замужем⁷¹, а уж после могла быть и сильной, и счастливой, и успешной. Популярным в медиа доперестроечной эпохи становится образ женщины-матери, которая активно пользуется всеми достижениями современной индустрии красоты, исполняет роль музы, вдохновительницы и хранительницы (в прессе появляется новый образ – «берегиня»⁷²) домашнего очага.

⁷⁰ Интервью с Ириной Наховой. Октябрь 2016.

⁷¹ Этот вопрос до сих пор вызывает споры: по мнению некоторых исследователей (А. Роткирх, С. Чуйкина, Р. Черепанова), в советском обществе вплоть до конца 1980-х в качестве «женской социальной несостоятельности» обсуждалось не столько положение незамужней или разведенной женщины, сколько положение бездетной. См. *Черпанова Р. С.* Быт и битие. Советский интеллигент вобретении пола, возраста и личной жизни // *Российская повседневность в зеркале гендерных отношений: Сб. статей / Под ред. Н. Л. Пушкаревой.* М., 2013.

⁷² «Женщина все чаще помещается в контекст природы, показывается в гармонии с Землей, Вселенной. Для этого пери-

От гендерной модели 1950–1960-х годов этот образ отличался ориентацией на более высокое потребление товаров и услуг, стремлением к самореализации в домашней сфере вместо производственной, более свободным эмоциональным поведением. Разумеется, распространение этих стереотипных этакратических моделей препятствовало усвоению альтернативных, неконвенциональных моделей женского поведения и усложняло восприятие их в массовой культуре. Однако стоит заметить, что на протяжении 1980-х, после перестройки, появлялись и иные тенденции репрезентации женщины в СМИ: женщины-профессионалы новых культурно-производственных сфер (компьютерной, торговой, международных отношений), а также бизнесвумен или женщины-частные предпринимательницы.

Таким образом, вплоть до 1990-х на московской художественной сцене не возникало ни феминистских произведений, ни феминистских объединений, ни феминистских выставок, несмотря на то что женщин-художниц в неофициальной культуре насчитывалось несколько десятков. Многие исследователи называют феминистский взгляд нехарактерной позицией для советских художниц. Часто это объясняют тем, что расцвет так называемого русского феминистского искусства пришелся уже на 1990-е годы, следовательно, был спровоцирован интересом к «западной» феминистской проблематике и стал ее своеобразной калькой на постсоветской почве:

феминистику стали обсуждать, когда Виктор и Маргарита Тупицыны приехали из Америки и начали эту тему активно продвигать. Анна Альчук заразилась идеей феминизма и стала делать собственные феминистские выставки, то есть это был дискурс, привезенный из Америки в наш круг⁷³. У нас его не существовало. К тому же объявленная советской властью свобода женщин, равенство их с мужчинами и эта государственная эмансипация была в нашем кругу признаком официоза, против которого мы были настроены⁷⁴.

Подводя итог раздела, могу сказать, что отсутствие прямого интереса к западному феминизму и феминистскому искусству в советской культуре было связано прежде всего с отсутствием доступа к актуальной западной информации. Однако среди причин этого можно назвать еще две не менее важные. Первое – это раздвоенность советской культуры, в которой небольшая часть населения находилась в постоянном страхе реальных репрессий и оттого из общей сферы под названием «права человека» не выделялся такой пласт, как «права женщины». Вторая причина – расхождение в самой неофициальной культуре декларативного либерализма по отношению к женщине с консервативными (усвоенными в родительских семьях) бытовыми привычками и представлениями о женской роли. Оттого исследования женского творчества в контексте неофициального искусства СССР представляются мне перспективными только через парадигму западной феминистской методологии.

ода характерны многочисленные фотографии женщин зоологов, биологов, геологов, ботаников, зоотехников, океанологов, обработчиков драгоценных и полудрагоценных камней, ювелиров. Причем, сам трудовой процесс, как правило, не снимается. Женщина изображается на фоне природы, в окружении зверей, птиц, понять ее профессиональную принадлежность можно только по подписи к фотографии... Довольно часто представлены фотографии женщин, занимающихся народными промыслами (гжель, хохлома и так далее), которые символизируют женщину как хранительницу традиций, берегиню. С ней связываются надежды на возрождение элементов из забытого прошлого» (цит по: *Захарова Н. В.* Визуальные женские образы: опыт исследования советской визуальной культуры: Дисс. ... канд. социол. наук. М., 2005. С. 134).

⁷³ В 1988 году Виктор и Маргарита Тупицыны брали интервью у художницы Светланы Копыстьянкой и на вопрос о феминизме получили следующий ответ: «Если в женщине зреет желание что-то высказать и если это наталкивается на подавление, я думаю, от этого следует просто молча уходить. Социальная проблема есть, но я не в силах ее решить. А потом – один в поле не воин» (цит. по: *Тупицын В.* «Другое» искусства: Беседы с художниками, критиками, философами, 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997. С. 181–189).

⁷⁴ Интервью с Марией Чуйковой. Октябрь 2016.

История и иконография «женского» в СССР

Органоморфность

Для поэтапного исследования категории «женского» в неофициальном искусстве следует обратиться к его истокам – послевоенному «второму авангарду» и творчеству Лианозовской группы. В 1960-х случаи соавторства между творческими парами были почти исключены, отсюда можно сделать вывод о том, что наследование традиции первого русского авангарда проявлялось в предельном творческом индивидуализме. В семейных творческих парах Оскара Рабина и Валентины Кропивницкой, Владимира Немухина и Лидии Мастерковой, Генриха Сапгира и Риммы Сапгир-Заневской не прослеживается обращений к соавторству, совместной работе.

В среде женщин, активно работавших в неофициальном искусстве в 1960-х, особенно выделялась художница Лидия Мастеркова. Ее творчество интересно тем, что оно легко помещается в контекст западного дискурса о женском искусстве, который даже на Западе сформировался несколько позже. Ее работа с текстилем, как художественная, так и бытовая, абстрактные, биологические формы в живописи и графике, продолжительная разработка графических серий – все это позволяет рассматривать ее в контексте современных гендерных исследований искусства.

В не меньшей степени, чем хорошее художественное образование (она училась у М. Перуцкого и Р. Фалька), на ее биографию и место в неофициальной среде повлиял факт ее гражданского брака с художником Владимиром Немухиным. Современные критики характеризуют творчество Мастерковой как очень яркое и самобытное, но поскольку сегодня ее работы менее известны (по сравнению с Немухиным), Андрей Ерофеев связывает этот факт с гендерной дискриминацией:

По негласному правилу во главе семейных союзов художников непременно стоит мужчина. Его творчеству уделяется преимущественное внимание исследователей. Жена или подруга выступает «на подпевках». Ее произведения подаются как дополнения и расширения созданного мужем. Проблема не сводится к восстановлению политкорректного баланса. Подчиненная роль женского творчества в тандеме искажает подчас самую суть творческого вклада жены и ведет к его ложной интерпретации⁷⁵.

В абстрактных композициях Мастерковой преобладала вертикальная организация пространства и строгая центрированность относительно верха и низа. Формы, похожие на анатомические, – постоянный мотив живописи и графики Мастерковой. Колорит «абстрактных композиций» (1963, 1964, 1966, 1969) от темно-бордовых, зеленых, синих цветов к кадмиево-красному напоминает сегодняшнему зрителю видео полостных операций и «внутреннем мире человека» как месте, в котором «свет» полностью отсутствует. Телесно-тканевые и мышечные ассоциации с этими работами присутствуют и в более поздних вещах, когда в пространство картины вводится реальная ткань. Этой тканью была церковная парча, собранная Мастерковой в заброшенных храмах, именно она стала символом отвергнутого мистического пространства и забытого наследия, социального другого, истории и исключенности из нее.

⁷⁵ Ерофеев А. От лирической абстракции к визионерскому искусству: Опыт реконструкции творческого пути Лидии Мастерковой // Лидия Мастеркова. Лирическая абстракция. М., 2015. С. 7.

Нитки, сшивающие эту парчу с холстом, символизируют попытку художницы соединить, сшить разорванную культурную связь.

Полагаю также, что вертикальные «тканевые» складки, иногда закручивающиеся к центру, можно связать не столько с мышцами или стенами пещер, сколько с метафорой женской телесности.

В морских глубинах царит ночь: женщина – это *Mare tenebrarum* («сумрачное море»), внушавшее страх древним мореплавателям; и в недрах земли тоже царит ночь. Эта ночь, грозящая поглотить человека, ночь, представляющая собой обратную сторону плодovitости, вселяет в него ужас. Он стремится к небу, к свету, к залитым солнцем вершинам, к чистому и прозрачному, как кристалл, холоду лазури; а под ногами у него влажная, теплая, темная, готовая вобрать его в себя бездна; множество легенд повествуют о героях, навеки канувших после того, как однажды попали в материнский сумрак – в пещеру, в пропасть, в ад⁷⁶.

Образ пещеры, встречающийся в абстрактной графике Мастерковой, у Фрейда и Лакана прочно связан с женской сексуальностью, а искусствовед Люси Липпард считает, что так называемая «органоморфность» – одно из основных свойств «женского искусства». Здесь уместно будет упомянуть также пластические серии Джорджии О'Киф рубежа 1920-х, где художница еще только начинает подступать к «органоморфности», работая с абстрактной композицией. Интерес к изогнутой, плавной мышечной форме также проявляется у Мастерковой в серии скульптур из древесных коряг, которые художница изготавливала на протяжении 1960-х. Эти работы, к сожалению, не сохранились.

Удивительное сходство можно обнаружить, если сопоставить живопись Мастерковой с некоторыми композициями Джуди Чикаго для инсталляции «Званный ужин» (1974–1979). Эти композиции пластически балансируют на грани абстракции, декоративного орнамента и физиологичности:

Расписные фарфоровые вувьвы, всякий раз немного отличные от соседних, располагаются на салфетках с вышитыми символическими узорами и именами владельцев. Чикаго принципиально использует только те материалы, которые ассоциируются с ручным женским трудом (вышивка), с женским телом и со сферой домашнего (фарфор)⁷⁷.

Также можно отметить формальное сходство композиций Мастерковой со скульптурной серией Ханны Уилке «*Melancholy Mama*» (1975) или «*Pink Champagne*» (1975) и серией ассамбляжей «*Gum Sculptures in Boxes*» (1975). В этих работах, также центрированных по вертикали, состоящих из множества латексных, похожих на кожу, лепестков, Уилке обращалась к женскому телу как к призыву к тактильности, сексуальности. Несмотря на то, что Уилке считала себя феминисткой, посыл многих ее работ расходился с западной феминистской повесткой того времени. Выступая с критикой некоторых позиций современного ей феминизма, художница заявляла, что он ограничивал женщину в наслаждении собственным телом.

Обращение к традиционным женским занятиям в художественном контексте можно трактовать несколькими способами. Если для Чикаго и Уилке это намеренный жест, помещающий искусство в подразумеваемый художницами феминистский контекст, что равноценно политическому заявлению, то у Мастерковой все иначе. Обращение к живописной абстракции в начале 1960-х в СССР было прежде всего политическим жестом, закреплявшим утраченную институциональную преимущество с первым русским авангардом.

⁷⁶ Бовуар С. де. Второй Пол. СПб., 1997. С. 544.

⁷⁷ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб., 2007. С. 199.

Мастеркова, с одной стороны, ищет основы собственной идентичности в революционном, резком и радикальном искусстве первой волны модернизма, с другой – смягчает эту резкость и маскулинность мягкостью материала или иногда «анатомичностью» форм. Важно заметить, что саму работу с материалом художница осуществляет исключительно абстрактными методами:

У меня есть даже где-то текст: я пишу, что я выстраиваю эти круги и одновременно цифры – единицы. Это абстракция, вещественной сути для меня там нет. Пусть назовут эстетизмом, как хотят⁷⁸.

Индивидуальное самопозиционирование Мастерковой отсылает к более ранним гендерным моделям – например, к писательницам русского символизма (З. Гиппиус, Л. Зиновьева-Аннибал). Это и конкуренция с мужчинами в творчестве, и либеральные взгляды на брак и семью, совмещенные при этом с высокими этическими нормами, схожими с дворянским кодексом чести:

А может быть во мне больше заложено всего. Я вот живу одна уже 40 лет. А все живут семейные. И жен своих бросают. Как в нашей группе это получилось... Как Кропивницкий это сделал. Это мои товарищи, я не хочу их судить. Но это случилось...⁷⁹

Осознанно или нет, Мастеркова также обращается к истории своей родословной, семейной идентичности (ее мать была портнихой, отец ювелиром), оттого золотая парча видится символическим соединением образов отца и матери. Более того, известно, что и сама Лидия Мастеркова в 1950-е годы увлекалась шитьем и моделированием одежды и зарабатывала тем, что создавала одежду на заказ. При этом в своих работах с тканью художница часто использует деконструированный образ полотна – ткани разорваны на части, разделены, отрывочны, стежки наложены грубо, демонстративно, крупно, фактурно. Разорванная церковная парча была перевернутым символом мистического присутствия, поднимала тему отвергнутости: криволинейные формы, отторжение традиции, разорванность. В «Композиции» (1967) Мастеркова использует заплата – сниженный вид шитья, отсылающий к вынужденному, подневольному повседневному женскому труду, прочно связанному с воспоминаниями о тяжелом советском послевоенном быте. В этой работе Мастеркова образно сожалеет о тщетности попыток соединить несоединимое. Плавность, мягкость линий в ее работах как бы пытается восполнить недостаток культурной традиции, идущей от символизма.

К сожалению, и поколенческий, и мировоззренческий разрыв между советскими неофициальными художниками 1960-х и 1970-х помешал распространению влияния творчества Мастерковой на позднейшее неофициальное искусство. Художница эмигрировала в конце 1975 года, не оставив в Москве учеников или последователей, более того, в силу выражено индивидуалистских стратегий, свойственных художникам 1960-х годов, первую половину 1970-х художница провела довольно обособленно, не входя в многочисленные новые творческие объединения.

Тактильная игра

Римма Герловиная начала работать в начале 1970-х в Москве. Будучи непрофессиональным художником, она живо интересовалась словом. Первые работы художницы были связаны с визуальной поэзией и созданием книг, предназначенных для чтения вслух. Слово для Риммы

⁷⁸ Плунгян Н. Космос звучит непрерывно. Интервью с Лидией Мастерковой. 2006 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Kosmos-zvuchit-bespreyuvno> (дата обращения 12.11.20).

⁷⁹ Ерофеев А. Интервью с Лидией Мастерковой // Лидия Мастеркова. Лирическая абстракция. М., 2015. С. 56.

Герловиной имеет объем, оно не только печатное, письменное, устное или мысленное, оно одновременно вмещает в себя все четыре ипостаси, как четыре грани куба. Отсюда, возможно, первые кубики – интерактивные объекты, олицетворяющие эту игру слова со своим собственным смыслом:

Потенция слова велика не только в его смысловом обращении, но и в его визуальной оболочке, через синкретичное формотворчество можно синтезировать некий концептуальный органон или комплекс, соединяющий в себе принципы литературы, искусства, мифологии, религии, философии, музыки⁸⁰.

Сравнивая работы Герловиной с женским искусством второй половины XX века, можно заметить, что она, осознанно или нет, продолжает тенденции западного модернизма. Ее работы во многом тяготеют к прямому взаимодействию со зрителем: перформансу, интерактивности, тактильности. Игровой аспект скульптуры восходит к началу века и воплощался в творчестве многих художниц-модернисток, таких как Доротея Таннинг, Луиз Буржуа, Джуди Чикаго, Ева Хессе и Мерет Оппенгейм. Об этом пишет в своей диссертации исследователь Олег Пигулевский, отмечая приоритетный для этих художниц интерес к тактильности:

Смещение проблематики от оптического центра в сторону расширения поля визуального восприятия завершается интересом к тактильному касанию материальной реальности, замыканием проблематики вокруг сопряженности субъективности тела и плоти мира, моделированием чувства «дикого бытия» (Мерло-Понти)⁸¹.

Художницы западного модернизма приходят к тактильной (часто текстильной) скульптуре поэтапно и сознательно, от живописи и графики, исследователи связывают это с преодолением ограничений «большого» материала в сторону упрощенных, повседневных женских техник, отказа от строгой формы и структуры. Эта тактильность дает зрителю возможность не только увидеть, но и дотронуться до скрытого, телесного, «сопережить» с ним совместный телесный контакт, разделить телесный опыт.

Для Риммы Герловиной, которая не считает себя феминисткой, тактильность, на мой взгляд, проистекает из первичного интереса к книге, как объекту на стыке слова и формы – *тактильному слову*. Тактильность в работах Герловиной интерактивная и даже немного игривая, сродни детским загадкам, она не подразумевает какого-либо явного политического или социального контекста. Даже текстильные «обложки» своих кубиков сама художница связывает исключительно с тем, что первые бумажные версии оказались недолговечными и для дальнейшей игры был необходим более прочный материал⁸². В 1974 году Герловина сделала серию трехмерных кубиков-клеток, являющихся иллюстрацией ловушек человеческого сознания: «Птичка видит, что мир находится в клетке» (1974), «Сизый, лети, голубок» (1974), «Заключенный» (1974). С этого времени клетка становится частым пластическо-сюжетным приемом в работах Герловиной – объект «Икона» (1974), «Рабинович» (1975), «Три поколения» (1975), «Дом» (1976), кубопоэма «Рай, чистилище, ад» (1976), объект «Мания» (1986), фотоперформанс «Птица» (1989). Очевидно, что «концептуальный» интерес к строгому разграничению, расчерчиванию пространства в кубиках, клетках или таблицах, можно связать с популярной в эту эпоху в среде московской интеллигенции философией структурализма. Что

⁸⁰ Герловиной В., Герловиной Р. Концепты. Вологда, 2012. С. 10.

⁸¹ Пигулевский О. В. Функционализм и минимализм в современной культуре. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Ростов-на-Дону, 2008. С. 114.

⁸² Информация получена из личной переписки с Р. и В. Герловиными.

касается пространственно-стилевого решения приведенных работ, то можно привести слова из работы Розалинды Краусс «Решетки»:

Соотношения в поле эстетики решетка объявляет особым миром, привилегированным по отношению к природным объектам. Решетка провозглашает самоценность и самоцельность художественного пространства⁸³.

Таким образом, решетка является для Риммы Герловиной первичной пространственной формой, прообразом мирового порядка, где даже за кажущимся хаосом скрывается структура.

В своих кубиках она на почве интереса к средневековым универсалиям смешивает гендерные и возрастные категории – женское, детское, мужское, обнаруживая главный смысл в самой игре. Темы и сюжеты, затронутые Герловиной, так или иначе перекликаются с общими культурно-философскими проблемами, которые ставили западные художницы 1970-х. На мой взгляд, проблематика гендерной игры, использованная Герловиной, созвучна оформленной примерно в то же время философской концепции «перформативного гендера»⁸⁴ Джудит Батлер⁸⁵.

Материнство

В западном искусстве обращение к теме материнства объединяло женское бытие зрительниц и художницы, часто осмысливалось его болезненное, физиологичное, трагичное. В проекте «Post-Partum Document» (1973–1979) художница Мэри Келли в течение 6 лет фиксировала взаимодействие со своим сыном от момента зачатия до его становления «самостоятельным автором». В серии коллажей и объектов Келли использовала современную ей психоаналитическую литературу, совмещая ее с предметами материального быта: отпечатками детских ладошек, подгузниками, первыми рисунками, одеждой. Момент отделения ребенка от матери художница попыталась подвергнуть современному анализу – в некоторые коллажи Келли включала собственные записи дневникового характера. В этом проекте материнство показано художницей как процесс постоянного анализа, могущий быть представленным в концептуальном искусстве: безэмоционально, аналитически и отстраненно.

В советском искусстве «материнство» являлось популярным идеологическим сюжетом, расположенным на стыке двух официальных дискурсов – частного (эмоциональность, нежность, умиление, повседневность, взаимодействие матери и ребенка) и общественного («дети – цветы жизни», «дети – наше будущее» и так далее). Работы (в том числе автопортретного характера) на тему материнства можно найти у многих советских художниц, состоявших в МОСХе. В советском искусстве с 1930-х годов существует тренд на мажорное, радостное изображение матери и ребенка, что говорит о превалировании идеологической доминанты в решении этой темы. Речь здесь идет об условно «выставочных» работах, тогда как известно, что в работах личного, семейно-портретного характера существовали более разнообразные отражения этой тематики⁸⁶. Во многом поэтому обращение к теме материнства нельзя назвать

⁸³ Краусс Р. Решетки. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С. 20.

⁸⁴ В своей перформативной теории гендерной идентичности Батлер не связывает гендер с природными телесными особенностями мужчин и женщин. По ее мнению, гендер образуется в результате многократных перформативных действий, которые осуществляются в определенном культурном контексте.

⁸⁵ Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory // Theatre Journal. Vol. 40. № 4 (Dec., 1988). P. 519–531.

⁸⁶ В качестве примера отношения к «теме материнства» – рассказ художницы Татьяны Назаренко: «Вот история того, как я писала диплом. Я взяла тему материнства. Совершенно точно знала, что хотела: в юрте две женщины – молодая и старая – у колыбели с ребенком. Освещенные фигуры, черный фон. Идея „Поклонения волхвов“. А. М. Грицай [руководитель мастерской. – Н. Ш.] говорил: „Таня, вы не знаете жизни, не знаете счастья материнства. Невозможен при решении такой темы

характерным для советских неофициальных художниц. По сообщению Натальи Абалаковой, «выставочные залы всевозможных официальных объединений были полны сюжетов о материнстве, детстве, счастливой семье. Это было частью тоталитарной пропаганды»⁸⁷.

Интересным в этом разрезе представляется объект Риммы Герловиной «Беременная» (1986). Материнство в этой работе изымает женское тело, отнимает его у самого себя, редуцирует его до красной вертикали с глазом и чревом, не имеющей ни собственной опоры, ни опоры извне – образа отца. Это одноглазая мать-природа, в чреве которой происходит последовательный процесс становления человека. Второй, духовный глаз ее скрыт под первым, что обозначает одновременно последовательность познания и его невозможность. Композиция работы напоминает наручные часы – объект человеческой манипуляции, индивидуального использования, конечный объект, произведенный исключительно с одной целью – быть использованным. Объект пробуждает почти сюрреалистические коннотации – «женщина-часы». Апелляция к часам в «Беременной» очень любопытна: если сюрреалисты сравнивали женскую фигуру, вызывающую сексуальное желание и визуальное наслаждение, с песочными часами, то Герловина структуралистски вычеркивает эти качества, оставляя сухой остаток – контур тела беременной женщины с утрированным животом и полным отсутствием остальных частей тела. Также можно прочесть эту метафору и как «женщина – это часы природы», воспроизводящие жизнь цикл за циклом, оборот за оборотом, как механическая рожаящая машина.

Другой важный пример, который хочется привести в качестве исключения, – две работы группы «Тотарт», посвященные теме беременности и материнства. В фотоперформансах «Явление беременной Натальи народу» (1981) и «Наше лучшее произведение» (1981) художники фиксировали внимание на вопросе взаимодействия женщины с собственным телом. Женское тело, как было упомянуто выше, приобретает субъектность (самость) в моменты утраты контроля и пограничных (истерических) состояний – болезнь, беременность, экстаз. Эстетические и физические изменения тела беременной женщины позволяют ей выскользнуть на время из ситуации постоянной объективации. В главе, посвященной беременности и родам, в книге «Второй пол» Симона де Бовуар говорит о том, что женское тело в процессе беременности начинает символически воплощать идею рода, жизни, вечности. Работу «Явление беременной Натальи народу», таким образом, можно трактовать как воплощение идеи родов и рождения как акта творения, творчества, чистого искусства, этот мотив в дальнейшем воплотился в работе «Наше лучшее произведение», под которым художники подразумевали рождение дочери. Разумеется, не стоит выпускать из внимания и более очевидную ассоциацию «Явления беременной Натальи народу» с картиной «Явление Христа народу» А. А. Иванова. «Тотарт» кадрировали свою версию «явления», сосредотачиваясь только на центральной фигуре на фоне пейзажа, и символически заместили фигуру Христа фигурой беременной женщины, матери.

Идентичность. Женская история

Другой аспект темы материнства – это обращение художниц к собственным корням, автобиографии, женской линии рода, женской коллективной памяти. В западном искусстве позднего модернизма известно множество работ, освещавших тему женского опыта предыдущих поколений и передачи его от матери к дочери, эта тема называется сегодня «глобальной женской историей» (herstory). Такие художницы, как Луиз Буржуа, Ханна Уилке, Мэрилин Минтер, Марина Абрамович или Нан Голдин часто в своих работах обращались к матерям, бабушкам или сестрам – значимым женским фигурам, связанным с передачей семейного опыта.

черный фон. Мрак – отрицание. У вас много натуральных материалов – следуйте натуре“. Я послушалась – получилась работа, которую я бы не так сделала, если б меня не убедили» (цит. по: *Лебедева В.* Татьяна Назаренко. М., 1991. С. 144).

⁸⁷ Интервью с Натальей Абалаковой. Октябрь 2016.

Почти все они так или иначе ориентировались в истории женщин в искусстве и проводили различные параллели. Во многом это происходило потому, что в непрерывной истории искусства западные художницы XX века осознавали себя частью мирового процесса, имели представления об искусстве предшественников и видели работы последователей, их взгляд был перспективен и непрерывен, открыт прошлому и будущему.

В СССР недостаток реальной коллективной памяти и инструментов ее осознания также проявлялся в том, что советские художницы нечасто работали с темой семейной идентичности, воспринятой через женскую линию рода (мамы, бабушки), женской истории. На мой взгляд, до конца 1980-х это происходило во многом из-за отсутствия недостаточно оформившейся изнутри проблематики. К истории быта или семьи обращались многие художники, но одновременно с этим существовала тенденция к неперсонифицированному домашнему – своеобразной истории без субъекта. К изображению домашней повседневности обращались преимущественно художники МОСХа – Виктор Попков, Дмитрий Жилинский и художницы – Татьяна Назаренко, Ольга Булгакова, Наталья Нестерова. Картину Назаренко «Утро. Бабушка и Николка» (1972) можно охарактеризовать как жанровое автобиографическое полотно – бабушка на ней присматривает за спящим младенцем, пока молодая мать, Татьяна Назаренко, которую зритель видит через распахнутое окно, развешивает во дворе белье.

Традиционно образ бабушки на картинах репрезентирует иное время – прошлое. Тройственность поколений есть признак временного спектра (прошлое, настоящее, будущее), отражающего *историческое сознание*. На картине «Утро. Бабушка и Николка» один персонаж имеет крайне важное значение, по меньшей мере, во временном аспекте, – это пожилая женщина. К ней не стоит относиться лишь с прозаической точки зрения: бабушка помогает молодой женщине в ее повседневных хлопотах о подрастающем поколении. Историко-философский и тривиальный подходы здесь слиты воедино⁸⁸.

Действительно, символизация и «кодирование», соединение в бытовом жанре символических и социально-бытовых аспектов отличает многие работы Назаренко, в некотором смысле сближая ее творчество с творчеством западных коллег.

Однако любопытно было бы сравнить эту работу с другим портретом бабушки Татьяны Назаренко – «Портрет А. С. Абрамовой» (1976). Второй портрет более индивидуален, на нем изображена уже не столько «бабушка», сколько личность с биографией и характером. Значимость ее личной истории подчеркивается крупным планом, более развернутой позой модели по отношению к зрителю, изображенной в интерьере, но не за работой. Интерьер лишь подчеркивает масштаб персоны: икона и возрожденческая репродукция на заднем плане, раскрытая книга и погашенная свеча, в окне машет рукой ребенок. Это настоящий парадный портрет, в нем читается опыт, сила, решительность, достоинство, воля и жесткость, одновременно с мягкостью и скромностью. Таким образом, в первой картине, несмотря на автобиографичность, роль бабушки была сведена лишь к функции осуществления заботы, и эта забота прочитывается как вытеснение личности. Вторая картина индивидуализировала героиню – придала значимость и даже значительность ее личным качествам и персональной истории.

Работы, посвященные рефлексии женской коллективной памяти, осмысляющие на уровне социального анализа, обращенные к образам прошлого – матерям, бабушкам, художницам и другим, появляются в российском искусстве уже в постсоветский период. Художница Вера Митурич-Хлебникова с 1990 года создает работы, связанные с темой семейной женской

⁸⁸ Хемби Э. Домашняя сфера и повседневность в искусстве Татьяны Назаренко // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме: Сб. статей / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. М., 2009. С. 145.

линии, с домашним архивом и судьбой своей бабушки – художницы Веры Хлебниковой. Рассказывая об опыте собственного взаимодействия с кругом московского концептуализма, она делится тем, что семейная традиция отношения к искусству была для нее крайне значимой:

Ко всей компании, именуемой концептуальным кругом, которая до сих пор остается дружеской для меня, я была в качестве примкнувшего, так как разорвать семейную ситуацию и начать с нуля на нашем товарищеском поприще было бы для меня совершенно невозможно. Может быть, это ответ одновременно и на другие вопросы, но в этом окружении моя позиция где-то с краю⁸⁹.

В 1999 году Митурич-Хлебникова выпускает книгу «Доро», которая представляет собой руинированное («Спешила дописать письмо – сегодня будет okazия передать тебе – ткнула, что ли, не те клавиши и все разрушилось! Чужие тексты переберу, а свой оставлю как есть, не могу заново писать»⁹⁰) письмо неизвестной женщины бывшему возлюбленному, с которым та не виделась около 20 лет. В эту книгу художница монтажным способом включает массу документов из домашнего архива петербургской ветви семьи Митуричей, бережно сохраняя и семейные истории, и странное, причудливое собрание случайных фактов. В изначальном варианте книга представляла собой объект-инсталляцию.

Приоритет женского коллективного опыта над личной любовной историей проявляется в этой книге-объекте в переработке компьютерного символьного текста (квадратиков), в раскрашивании их как схем для вышивки, отсылку к исторической памяти поколений женщин:

Изначально книга была рукописной и имела 5 экземпляров. Клеточки же, на которые распадается текст, изначально были полем для рисования, как образцы для рукоделия более чем столетней давности, которые есть у меня в архиве. Эти клеточки я заполняла картинками, в рукописной книге они были очень красивые и цветные. На выставке «Искусство женского рода» в Третьяковской галерее эта рукописная книга должна была быть выставлена в виде коллажа из отдельных листов, составленных в длинную линию, чтобы все это можно было и прочитать, и посмотреть. Но в Третьяковке не нашлось экспозиционного пространства и способа их выставить, поэтому моя работа вошла только в каталог, а в залах так и не появилась⁹¹.

На сегодняшний день Вера Митурич-Хлебникова собирает книгу-коллаж, посвященную бабушке – художнице Вере Хлебниковой:

В основе этой линии моя личная персональная ситуация. Я все время думаю о бабушке, о которой я уже много лет собираю книжку. Эта книга тоже собрана по типу коллажа, она состоит из бабушкиных писем, воспоминаний. Ее собственное осознание себя художником произошло очень рано, самые первые ее работы датируются двенадцатилетним возрастом, и это изумительные акварели. При этом сохранилось очень мало работ, потому что ее жизнь сложилась очень тяжело. И эта миссия не была ею полностью осуществлена, ее женская доля была такой. Может быть этот Вашингтонский музей женщин существует именно для таких, как она – прекрасный художник, который прошел бы незамеченным, если бы не получил такой специфической отдельной рамки, если бы не был помещен в какую-то нишу, чтобы существовать в искусстве. Бабушка просто не могла реализоваться, можно

⁸⁹ Интервью с Верой Митурич-Хлебниковой. Октябрь 2016.

⁹⁰ Хлебникова В. Доро. СПб., 2002. С. 141.

⁹¹ Интервью с Верой Митурич-Хлебниковой. Октябрь 2016.

перечислять эти причины – почему – а можно и не перечислять, их легко можно понять, представить⁹².

В 1990-е годы, названные исследователями «гендерным десятилетием»⁹³, многие художницы начали работать с широким кругом феминистских тем, в том числе темой семейной идентичности. В это время в России складываются первые феминистские активистские сообщества, формируется академический феминистский проект, проходят конференции и круглые столы, посвященные гендеру. Выставки, проходившие под общим названием «женских», касались самых различных аспектов культуры. Уже в 1990 году было положено начало долгосрочным выставочным проектам Натальи Каменецкой, воплощенным в выставках «Женственность и власть» (1990), «0 Аркан» (1992), «Границы гендера» (1999), которые были посвящены теме власти, магии и мифологии, современным исследованиям гендера. Выставки петербургских кураторов Олеси Туркиной и Виктора Мазина «Женщина в искусстве» (1989), «Умелые ручки» (1990), «Painting and petting» (1991) – истории женского искусства, традиционным женским рукодельным техникам, сексуальности и так далее. В 2000 году в Третьяковской галерее прошла большая итоговая выставка десятилетия «Искусство женского рода», собравшая воедино множество работ женщин-художниц, от анонимных золотошвеек XV века до перформанссток конца 1990-х.

Продолжая исследование линии семейной идентичности, хочу обратиться к инсталляции «Моя мама тоже хотела быть сильной» (2000) художницы Нины Котел, которая также экспонировалась на выставке «Искусство женского рода». Инсталляция состояла из фотографий из семейных архивов художниц ее круга – Елизаветы Морозовой, Анны Альчук, Нины Зарецкой. На них были запечатлены их матери на заре советской эпохи, занимавшиеся активными видами спорта.

Женщины на этих снимках выходят из прорубей, водят мотоциклы, стреляют и катаются на лыжах. Перед нами – артефакты сталинского времени, демонстрирующие рамки репрезентации женского образа, отражающие представление о нормативном гендере той эпохи. В это время декларировалось, что каждая женщина могла реализовывать свой потенциал в любых видах деятельности – от материнства до профессионального спорта. Однако ни одна из фотографий не принадлежит миру «пропаганды и передовиц» – это часть настоящего семейного архива, реального женского прошлого.

Фотографии «советских матерей» были совмещены с домашним видео, на котором Нина Котел делает гимнастические упражнения под популярный в начале 1990-х видеокурс модели Синди Кроуфорд. Сама Котел говорит о своей работе так:

В начале XX века женщины хотели быть равны мужчинам и для этого старались заниматься физкультурой и спортом, они хотели быть сильными наравне с мужчинами, именно это отражается в названии инсталляции «Моя мама тоже хотела быть сильной». А сейчас женщины занимаются гимнастикой, фитнесом и шейпингом для того, чтобы быть товаром для мужчин⁹⁴.

Работа Нины Котел демонстрирует конфликт, который заключается в трагическом изменении женского гендерного контракта, неготовность самих женщин к этим переменам. Советский спорт, по мнению художницы, был личной инвестицией в себя, способом построения большой карьеры – в этом состояло одно из главных достижений советского феминизма. Фит-

⁹² Интервью с Верой Митурич-Хлебниковой. Октябрь 2016.

⁹³ *Здравомыслова О. М.* Переосмысливая опыт: Российские гендерные исследования на пути к публичной социологии. Цит. по: *Общественные движения в России / Под ред. Романова П. В., Ярской-Смирновой Е. Р. М., 2009. С. 164–178.*

⁹⁴ Интервью с Ниной Котел. Октябрь 2016.

нес же, как новый вид спорта, демонстрируется с обратным знаком – как инвестиция собственного тела в символический круг рынка товаров и услуг.

Наиболее известными работами Нины Котел являются графические или живописные серии с так называемыми «портретами вещей». Художница работает карандашом по белой бумаге, свет в ее работах яркий – пристальный, позволяющий в подробностях рассмотреть, узнать обыденный, незаметный в своей повседневности предмет обихода в многократном увеличении и необычном «портретном» ракурсе. Драматургия маленького предмета, почти абстрактного в своем многократном увеличении, занимает центральное место в творчестве Нины Котел. Несмотря на то, что сама художница не считает себя феминисткой (хотя к идеям феминизма относится вполне благожелательно), посыл работы «Моя мама тоже хотела быть сильной» вполне может быть прочитан в контексте феминистского дискурса.

Сама художница относится к феминизму противоречиво:

Часто художники, получая образование, дальше не знают, что с ним делать, ведь очень трудно найти себя, определиться. Искать нужно все время: все время учиться, увлекаться. А есть люди, которые сразу хотят участвовать, сразу хотят что-то значить, а для этого нужно тщательно исследовать среду, понимать, что в ней уже сделано. И, на мой взгляд, феминизм часто является прикрытием для вторичных и некачественных работ, так как на феминистской платформе многие места еще не заняты. В сегодняшнем феминизме есть какая-то хитрость, когда через примыкание к какому-то движению или подражанию модной тенденции художник пытается выстроить карьеру, хотя, надо сказать, что это пытаются делать не только женщины⁹⁵.

Феминистское искусство связано в понимании Нины Котел с двумя кажущимися сегодня аксиологически противоположными аспектами: активизмом и конъюнктурой. Однако для художников старшего поколения активистские стратегии имеют негативные ассоциации с добровольно-принудительным коммунистическим активизмом, который и породил конъюнктуру в советском обществе. Важно заметить, что критика феминизма Ниной Котел осуществляется на уровне взаимодействия: художница не считает, что феминизм не совместим с советской культурой и историей, а критикует его уже с позиции человека, знакомого и взаимодействующего с современным феминистским дискурсом.

Феминизм. Телесность

В СССР первой художницей, начавшей работать с западным феминистским контекстом и пытавшейся перенести его, необходимым образом трансформировав, на советскую и постсоветскую почву, была Анна Альчук. «В 1986 году Анна познакомилась и подружилась с писателями и художниками круга московского концептуализма – Андреем Монастырским, Павлом Пепперштейном, Владимиром Сорокиным, Дмитрием Приговым и другими. Это было сообщество единомышленников. Из чудовищного в литературном и художественном отношении советского опыта концептуалисты вынесли важный урок: никакого «открытого чувства», никакого пафоса, связанного с выражением, никакой лирики. Выражение допускалось лишь в пародийной или иронической форме, с обязательным сохранением дистанции. Обязательной в работах художников этой школы была рефлексия над социальной функцией языка, оригинальный вариант деконструкции тоталитарной идеологии»⁹⁶. Знакомство с западным феминизмом

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Рыклин М. Оборваны корни [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/oborvany_korni_24953 (дата обращения 12.11.20).

нистским дискурсом, по словам мужа Анны Альчук, философа Михаила Рыклина, произвело на поэтессу настолько сильное впечатление, что на несколько лет в середине 1990-х годов Альчук почти прекратила поэтическую деятельность и сосредоточилась на визуальном искусстве, организации женских выставок и художественно-феминистской критике.

Одна из первых художественных серий Анны Альчук (совместная работа с фотографом и участником «Коллективных действий» Георгием Кизевальтером) – фотоперформанс «Двойная игра» (1995). В ходе перформанса мужчина и женщина (Анна Альчук и Алексей Гараджа) фотографировались в одинаковой одежде и интерьерах, одних и тех же позах, идентичных мизансценах. Серия из 16 пар снимков представляла образцы предельной женственности и предельной мужественности и раскрывала, по мнению Альчук, «насколько понятие пола искусственно и социально, и эстетически». Работу над этой серией можно сравнить прежде всего с фотографиями Синди Шерман, в которых женщина являлась главным и единственным героем и автором снимков с целью устранения из них мужского взгляда. В серии Альчук, которая неоднократно упоминала об особенном (отличном от западного) пути русского феминизма, мужской взгляд не устранялся, мужчина-фотограф и женщина-автор и модель составляли новый символический ряд⁹⁷. В серии «Двойная игра» формирование стереотипов мужественности и женственности предстало «общим делом», в котором наравне участвуют как мужчины, так и женщины. Художница во многих критических текстах упоминала о том, что работа над «Двойной игрой» продемонстрировала глубину ее собственных стереотипных представлений о мужественности и женственности:

В таких случаях немало узнаешь о собственном бессознательном, о том насколько глубоко оно обусловлено гендерными стереотипами и предрассудками. Я определяла мизансцены, обстановку, костюмы, в которых действовали наши персонажи. Только когда проект был готов, стало очевидно, что для меня естественным казалось представить женскую часть как исключительно пассивную, а мужскую как активную⁹⁸.

Необходимо подчеркнуть, что Альчук – одна из первых художниц, прямо использующих понятие «гендера», она работала в рамках гендерного и феминистского дискурса. Второе, не менее важное качество «Двойной игры» заключается в том, что художница не только представила визуальный образ, но и критически подошла к его расшифровке, тем более критически, что описала собственные ошибки, промахи и проанализировала собственную подверженность стереотипам, не стыдясь быть в этом обвиненной. Таким образом, творчество Анны Альчук концептуализировало и воплощало в 1990-х годах новую для постсоветского пространства практику «женского письма» – как письма о письме, искусстве, как методике самоанализа для женщины-художницы.

Ирония

В социальном поле советского неофициального искусства «женское» вплоть до конца 1980-х годов являлось исключенным из поля репрезентации по отношению к преобладающему дискурсу, оттого многие женские работы вынуждены были камуфлироваться иронией. Художница Мария Чуйкова говорит о своем главном проекте:

⁹⁷ Хотя в интервью Наталье Шарандак для проекта «Художницы и феминистский дискурс» Анна Альчук упоминает о том, что фотограф Кизевальтер хотел от собственных моделей «чего-то более порнографического».

⁹⁸ Альчук А. Сопротивление маскулинности. Тактика и стратегия противостояния маскулинной культуре в рамках одного долговременного художественного проекта // Гендерные исследования. 1995. № 14. С. 246–258.

Вера Хлебникова, например, вязала – это сознательный ход, так как же как моя готовка. Я осмысляю этот процесс иронически, поскольку он предписан женскому полу. Внутри «Медгерменевтики» я тоже готовила, хотя и не выделяла особенно собственную линию. Все считали нас абсолютно сумасшедшими русскими, которые мало того что делают дикие инсталляции, так они еще устраивают странные ужины. Все это считалось артистическим проявлением группы⁹⁹.

Ирония, разумеется, использовалась в женских работах не только с целью замаскировать собственную уязвимость, но и как личный взгляд автора на вещи. Однако если обратиться к множеству женских работ начала 1990-х, общим местом в них будет постоянное использование иронии, пародии, травестики.

Западные художницы-феминистки, безусловно, не менее часто обращались к иронии. Например, сюжет «женщина на кухне» использовался в работе Марты Рослер «Семиотика кухни» (1975) – видео, во время которого художница перечисляла кухонную утварь в алфавитном порядке. «Семиотика кухни», по мнению Давида Риффа,

пародирует кулинарное шоу. Контекст этого жанра – американские предместья, мир несчастных «степфордских жен», доведенных до валиума и самоубийства в гараже строгим гендерным разделением труда, при котором муж и жена должны соответствовать идеалам «кормильца семьи» и «хозяйки дома». Одна из стереотипных американских «образцовых матерей» – Джулия Чайлд (Julia Child), домохозяйка-гурман, которая вела кулинарное шоу вплоть до самой своей смерти в 2004 году¹⁰⁰.

В работе Рослер, несмотря на ироничность посылки и «приземленность», «прозаичность» орудий, в воинственных жестах домохозяйки чувствовалась явная агрессия, недовольство, назревший конфликт. Однако по мнению Давида Риффа, разрешение конфликта посредством искусства возможно только с помощью юмора и иронии. Чуть дальше в той же статье Рифф дает негативную оценку феминистской агрессивности и серьезности в искусстве:

К сожалению, феминистское искусство по большей части страшно серьезно и не обладает свойственным Рослер нью-йоркско-еврейским чувством юмора, хотя и оно тоже – составляющая игры, нового кулинарного¹⁰¹.

Таким образом из обзора Риффа следует, что существует «правильное и неправильное феминистское искусство», «хорошее и плохое». Это умозаключение удивительно рифмуется с другой работой Рослер «Жизненная статистика гражданина, полученная простым путем» (1977), где мужчины в белых халатах тщательно измеряют тело художницы (вес, рост, размер тех или иных частей) и соотносят это с идеалом, объясняя ей правильность/соответствие норме или неправильность, неидеальность некоторых параметров.

Однако разница между иронией в работах Рослер и Чуйковой очевидна: если для Чуйковой ирония является прямой, то есть домохозяйка представляется как сниженный, смешной, нелепый и безопасный (неострый) вариант художницы, то для Рослер ирония обратна: домохозяйка – это скрытая социальная угроза обществу, художница осознает ее и предупреждает об этом зрителя, не воспринимающего ситуацию всерьез, не замечающего повсеместности этой социальной проблемы.

⁹⁹ Интервью с Марией Чуйковой. Октябрь 2016.

¹⁰⁰ Рифф Д. Марта Рослер. Семиотика кухни [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://os.colta.ru/mediathek/details/2288/> (дата обращения 06.08.2008).

¹⁰¹ Там же.

Объединение в рамках дискурса

Большинство постсоветских художниц придерживались одиночных стратегий творчества, только в середине 1990-х годов в женском искусстве складываются различные временные и постоянные групповые объединения. Группа «Фабрика найденных одежд» была создана в программных рамках феминистского гендерного проекта в Петербурге в 1995 году Натальей Першиной-Якиманской и Ольгой Егоровой. Первый перформанс группы – «Памяти бедной Лизы» (1995) можно назвать скорее антифеминистским, так как апеллировал он к образу романтической героини, отчаявшейся от любви. Однако прямое и обращение к историческому женскому опыту, и воплощение замысла на практике вписывает его в рамки феминистского искусства. В дальнейших работах ФНО постепенно исследовали женскую микроисторию.

Предметы одежды, оказавшиеся в их «Утопическом магазине» имели трагические или тривиальные судьбы, раскрывающие тему женского опыта и сопричастности художниц к нему: тему близости в противовес отчуждению. Художницы не только работали в традиционных «женских техниках», но и указывали (и продолжают указывать) имена исполнительниц вышивок и аппликаций в атрибуциях как важный элемент произведения. Этим простым и характерным для постмодернистского искусства приемом группа как бы преодолевает историческую несправедливость «анонимного рукоделия». Ведь под рукоделием, по Нохлин, подразумевалась любительская, несерьезная, ремесленная и дилетантская творческая деятельность. Рукоделие, хотя и отнимало множество свободного времени у женщины, требовало не только сноровки и таланта, но и долгого и кропотливого обучения, не считалось заслуживающей внимания, по-настоящему творческой работой.

Важность личного опыта, личной истории перерабатывается в интересе группы к истории женского искусства. В 2001 году ФНО провели перформанс-инсталляцию «107 страхов. Посвящение Луиз Буржуа» во время открытия большой ретроспективной выставки художницы в Эрмитаже. Здесь также важно упомянуть, что и сама Буржуа много работала с рукоделием и текстилем в контексте темы семейной идентичности. Художница часто использовала в своих инсталляциях шпалеры и вышивки, реставрацией которых занималась фирма ее родителей и лично ее мать. Кроме того, многие ее скульптуры выполнены из текстиля, по сути, – набивные куклы, в серии инсталляций «Клетки» (Cells) 1990-х годов неоднократно использовались готовые женские платья предыдущих эпох, белье и предметы обихода. Свою мать, которой была посвящена масса работ, Буржуа представляла в образе огромной паучихи «Маман» (2000), бесконечно ткущей паутину, вышивательницей шпалер, бережно и заботливо защищающей свои яйца и дом.

Женское искусство представляется художницами ФНО отнюдь не монолитным, но во многом связанным общим опытом, отсюда их желание выстроить некую историческую шкалу, которую до сего момента не выстраивали другие художницы. Работа на границе перформанса и инсталляции состояла из платьев, на которых были вышиты внутренние органы (как иллюстрация выражения «внутренний мир»): как оммаж скрытому, подсознательному и хтоническому внутреннему миру Буржуа, соединенному с внешним миром женской одежды, демонстрируемой на дефиле.

Перформанс был выстроен как дефиле, однако участники этого дефиле были не обычные модели: молодые девушки, пожилые женщины, беременные, инвалиды, звезды петербургской сцены, поэты, трансвеститы и матросы. Они

несли внутренние органы, сделанные в виде реальной еды, приготовленной поварами Эрмитажа¹⁰².

Одежда, текстиль, таким образом, являлся для художниц ФНО одним из связующих звеньев между женщинами разных эпох: сохраняющая тепло тела, историю его обладательниц и их время, буквально отражающая их внутренний мир. Замену «холста на платье» в творчестве ФНО также можно прочесть как феминистский синоним творчества без творчества: самой первой и примитивной формой самовыражения считается самовыражение через одежду. В современной культуре бытует стереотип о том, что это исключительно «женское качество». Снятие с искусства производства, ношения и украшения одежды доэстетического, бытового штампа примитивного, ремесленного, вторичного, слишком простого или слишком «женского» творчества много лет занимает группу «Фабрика найденных одежд».

Подводя итог, скажу, что расширение границ неофициального художественного круга на рубеже 1980–1990-х годов повлекло за собой образование новых социальных общностей с различными интересами и стратегиями их репрезентации. Однако феминистский дискурс как одна из репрезентационных стратегий одновременно становился и демаркационной линией: многие художницы соглашаясь на участие в феминистских выставках, опасались быть односторонне представленными в «узком гендерном ключе»¹⁰³. Под односторонностью в данном случае подразумевалось прочтение их работ не только как феминистских, но и как «женских» вообще. Сегодня часть опрошенных мною художниц отмечает, что участие в женских выставках было для них приятным времяпрепровождением в компании интересных людей, а вовсе не феминистским объединением. Оттого многие коннотации, считываемые в работах тех лет, являются гендерными лишь в определенном контексте: сегодня мы знаем, что работа выставлялась на женской выставке, была сделана специально для нее и так далее, и если работу поместить в иные условия, она вполне может считываться совершенно иначе.

¹⁰² Фабрика найденных одежд 1995–2013. Каталог выставки / Сост. Першина-Якиманская Н., Подгорская Н. М.. 2013. С. 34.

¹⁰³ Альчук А. Что «чрезвычайно портит имидж» или «скрытый» феминизм // Гендерные исследования. 2007. № 16. С. 93–115.

ГЛАВА 2

Мужское? История изучения

Изучение маскулинности началось в конце 1980-х на волне неоконсервативных поворотов в культурных исследованиях, однако довольно быстро стало одним из приоритетных направлений в исследованиях гендера. Понятие маскулинности, по аналогии с феминностью, было выработано как понятие, обозначающее «социально сконструированные ожидания, касающиеся поведения, представлений, переживаний, стиля социального взаимодействия, соответствующего мужчинам, представленные в определенной культуре и субкультуре в определенное время»¹⁰⁴. Позже, в рамках расширения и уточнения понятийного аппарата, исследователи пришли к выводу, что маскулинностей существует множество и все они социально сконструированы:

Дальнейшие исследования мужчин связаны с признанием того, что маскулинности социально конструируются, производятся и воспроизводятся; они рассматриваются как изменчивые во времени и пространстве, в разных обществах, ситуациях и стадиях жизненного курса¹⁰⁵.

В то же время частные проявления маскулинности стремятся к общему знаменателю – так называемой гегемонной маскулинности:

Гегемонная маскулинность – конфигурация гендерных практик, приписываемых мужчинам, обладающим наивысшим социальным престижем; социальный механизм, с помощью которого определенные категории мужчин занимают позицию власти и благополучия. Основная характеристика гегемонии – консенсус в отношении господства¹⁰⁶.

Тем не менее альтернативные способы реализации маскулинности, направленные на антисоответствие (соответствие со знаком минус) гегемонной модели остаются не только возможными, но иногда и более престижными в различных социальных структурах (культура денди, молодежные субкультуры вроде эмо или квир).

Альтернативные антигегемонные гендерные стратегии чаще свойственны встроенным в социальную иерархию (социально благополучным) индивидам, представляющим альтернативную культуру (антикультуру). Для мужчин с низкой социальной значимостью (занимающих нижние ступени социальной иерархии) гегемонная маскулинность чаще всего является практически единственным образцом для подражания, однако соответствие ей является трудно выполнимым. В таких ситуациях образуется гибридная модель поддержания образа гегемонной маскулинности, компенсирующая реальное отсутствие необходимых личностных (психологических и физиологических) характеристик.

В условиях, когда альтернативные стратегии антигегемонной маскулинности практически уголовно наказуемы, а сама гегемонная маскулинность недоступна большинству, компенсационная «остаточная» маскулинность является наиболее распространенной моделью поведения мужчин. Именно она проявляет себя в деструктивном поведении мужчин по отношению к самим себе (алкоголизм) и своей семье (домашнее насилие). Повсеместное распространение

¹⁰⁴ Берд Ш. Теоретизируя маскулинности. Современные тенденции в социальных науках // Наслаждение быть мужчиной: западные теории маскулинности и постсоветские практики / Под ред. Берд Ш., Жеребкина С. СПб., 2008. С. 8.

¹⁰⁵ Connel R., Hearn J., Kimmel M. Introduction // Handbook of Studies on Men and Masculinities. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005. P. 1–12.

¹⁰⁶ Здравомыслова Е. А., Темкина А. А. 12 лекций по гендерной социологии. СПб., 2015. С. 417.

компенсационной модели в СССР брежневской эпохи привело к обсуждению «кризиса маскулинности» в советской прессе 1970-х.

Кризис маскулинности в СССР

Термин «кризис маскулинности», характеризующий проблему перелома гендерного порядка в значительной части городского и сельского населения эпохи застоя, был введен в 2000-х годах исследователями – А. Темкиной, Е. Здравомысловой, И. Тартаковской, С. Ушакиным, И. Коном. На протяжении 1960–1980-х годов советскими учеными чаще применялись такие понятия, как «депопуляция», «демографический кризис», проблематизировалась «социальная гигиена мужчин», «безотцовщина», «сокращение разрыва между продолжительностью жизни женщин и мужчин», «повышенная смертность мужчин» и так далее, то есть анализировались следствия кризиса, а не его причины. В 1969 году в Литературной газете вышла статья Б. Урланиса «Берегите мужчин», впервые поставившая в широкой прессе проблему виктимизации советских мужчин. Социолог и демограф Урланис назвал три главные причины кризисного состояния мужской идентичности: алкоголизм, курение, высокий травматизм на производстве. В статье, вышедшей десять лет спустя и называвшейся «И снова берегите мужчин», к вышеперечисленным трем пунктам Урланис прибавил также ожирение (неправильное питание). В борьбе с алкоголизмом и курением был активно использован и плакат, как самое распространенное в СССР средство наглядной агитации. С конца шестидесятых тиражи этих плакатов стабильно растут, к концу 1970-х в плакатном нарративе закрепляется публичное признание того факта, что алкоголизм и преступность – взаимосвязанные социальные явления¹⁰⁷. Только в 1980-х впервые появляются плакаты, посвященные профилактике алкоголизма и курения среди подростков.

Статья Урланиса заканчивалась призывом к советским женщинам «беречь своих мужчин», таким образом предлагая взять на себя еще одну дополнительную нагрузку по обеспечению дополнительной заботы – поиск альтернативных форм семейного или индивидуального досуга, охранительное поведение по отношению к мужчине, освобождение его от хозяйственных дел. Необходимо учесть тот факт, что в позднем СССР бытовую работу по дому при одинаковой продолжительности рабочей недели обоих супругов вели преимущественно женщины¹⁰⁸. Таким образом, в этой статье и дальнейших попытках социальных трансформаций мужской

¹⁰⁷ Известно, что одним из инструментов кампании по деалкоголизации в СССР стало открытие в 1970-х годов наркологических центров. Этот шаг стал публичным признанием алкоголизма как социальной проблемы на государственном уровне. Алкоголизм впервые получил социальную огласку в прессе не как осуждаемое социально деструктивное поведение, но как болезнь, требующая комплексного лечения. В наркологических центрах действовали программы реабилитации больных алкоголизмом, причины и последствия заболевания пытались исследовать как психофизиологические. Однако если вновь обращаться к плакату, как средству иллюстрации повседневной проблематики, то слово «алкоголизм» (болезнь) повсеместно в языке плаката замещается «пьянством» (как акцентуация личного выбора индивида в пользу деструктивного поведения). Это может говорить о том, что, во-первых, визуальные средства пропаганды не успевали за изменениями положений государственного дискурса, во-вторых, о том, что практика лечения алкоголизма все же не была широко распространенной.

¹⁰⁸ В условиях, когда большая часть домашних дел ложится на женщину, груз семейных обязанностей, возрастающий в результате рождения ребенка, становится еще более тяжелым. Данные таганрогского обследования свидетельствуют, что совокупная трудовая нагрузка работающих матерей (т. е. их общая занятость на работе и дома) соответствует в среднем 12–13-часовому рабочему дню. Таким образом, сочетание производственных и семейно-бытовых обязанностей женщин становится социальной проблемой. Занятые многочисленными домашними делами работающие семейные женщины не располагают достаточными возможностями и для полного восстановления своих физических сил, и для общекультурного и профессионального роста. К тому же чрезмерная занятость домашними делами мешает работающей женщине-матери осуществлять свою чисто воспитательную функцию по отношению к ребенку. По данным исследований бюджетов времени, женщины-работницы, проживающие в крупных городах, затрачивают на занятия с детьми времени почти в 5 раз меньше, чем на домашний труд, и в 1,8 раз меньше, чем на приготовление пищи. Если же при этом учесть, что в общем фонде времени женщин, расходуемого на занятия с детьми, больше половины уделяется уходу за ними (кормление, стирка и прочее), то проблема недостатка времени у работающих женщин на воспитание детей обозначится еще ярче (Груздева Е. Б., Чертихина Э. С. Труд и быт советских женщин. М.: Политиздат, 1983. С. 134).

идентичности транслировался не столько новый способ решения социальных проблем, сколько патриархатный паттерн: усиление отчуждения мужчины от хозяйственно-бытовой деятельности и закрепление гендерного контракта «работающая мать».

В городском советском обществе женщина обеспечивала большинство процессов, связанных с бесперебойной жизнедеятельностью семьи – покупки, приготовление пищи, уход за детьми и стариками, распределение семейного бюджета, организация досуга, уборка и систематизация быта. Сравнительно меньшая реализация мужчин в семейной жизни была опосредована двумя факторами. Во-первых, достижения в семейной сфере (быть хорошим отцом, хозяином, помогать жене выполнять домашнюю работу) в рамках гегемонной маскулинности являлись менее престижными, чем успехи в профессиональной среде. Во-вторых, тотальное вовлечение женщины во все сферы бытовой организации жизни семьи практически не оставляло мужчине места в этой сфере. Псевдопрестиж положения работающей матери закреплялся прессой:

Идеологический язык опосредованно сделал женщину ответственной не только за повседневные практики организации домашней жизни, но и за соразмерность этой жизни высоким общественным идеалам. <...> И, наконец, язык акцентировал женское, а не мужское место в городской жизни <...> и в практиках модернизации¹⁰⁹.

В современной науке «кризис маскулинности» в СССР описывается как явление структурное и многоплановое, обусловленное кризисом привычного гендерного порядка последней трети XX века. В качестве социальной первопричины кризиса чаще всего называются ограниченные возможности самореализации советского человека и неэффективность советских социальных лифтов. Однако не менее важным являлось то, что в течение XX века во всем мире значительно трансформировались социальные роли мужчин и женщин, иногда тяжело отражаясь на психологическом состоянии индивидов, вызывая фрустрацию. И мужчины, и женщины оказались в ситуации, в которой каждый должен был выбрать наиболее подходящие индивидуальные и групповые типы взаимодействий полов, одновременно пересматривая собственное положение в социуме, учась соотносить собственные гендерные стратегии с меняющейся реальностью, а не с усвоенным, но отжившим образцом.

Типы маскулинных сценариев в СССР

Исследователи советской повседневности и советского гендера, такие как Наталья Пушкарёва, Наталья Лебина, Игорь Кон, Сергей Ушакин, Анна Темкина и Елена Здравомыслова, группируют системы образов, транслируемых государственной пропагандой, в так называемые «каноны маскулинности»:

Неоднозначность канонов маскулинности и их несоответствие как официальным советским, так и традиционным русским стандартам уже в конце 1960-х годов вызывает у людей ощущение некоего кризиса, который ученые пытались осмыслить в социально-медицинских или социально-психологических терминах¹¹⁰.

¹⁰⁹ Стяжкина Е. В. Женская и мужская повседневность в условиях смены гендерных контрактов второй половины XX века. Мещанка и бездуховный обыватель. Гендерные аспекты истории советской повседневности (середина 1960-х – середина 1980-х гг.) // Российская повседневность в зеркале гендерных отношений: Сб. статей / Под ред. Н. Л. Пушкаревой. М., 2013. С. 652.

¹¹⁰ Кон И. С. Мужчина в меняющемся мире. М., 2009. С. 146.

Для того чтобы понять, о каких «стандартах» идет речь, следует описать несколько наиболее распространенных в СССР эпохи застоя типов маскулинных гендерных контрактов. Термин «гендерный контракт» используется для обозначения доминирующих в обществе типов гендерных практик и репрезентаций.

«Герой» – представитель гегемонного типа маскулинности¹¹¹. В идеальном сценарии «герой» – это несколько ретроспективный идеологизированный образ, связанный с образом отца, старого солдата. Характерные черты этого сценария – это служение родине, сочетание отношений субординации и эгалитарного товарищества, догматизм и консервативность, часто описываемые как верность принципам, героизм и готовность пожертвовать собой, защищая государство-отечество от внешнего врага. Также характерной чертой этого типа, в силу постоянной реализации героической программы, является пренебрежение погружением в воспитание детей и семейную жизнь. Мифологизированный «Герой» обязательно в качестве «главы семьи» появляется только тогда, когда от него требуется соблюдение социального ритуала (свадьбы, похороны, дни рождения членов семьи, вступление детей в партию, конфликтные ситуации). Семья является для этого типа дистанцированным объектом защиты.

Разумеется, в повседневной жизни не многие мужчины могли соответствовать данному культурному стереотипу, оттого в качестве психологической компенсации большинством мужчин использовалась стратегия «маскулинности соучастников»¹¹², широко распространенная в том числе в западном мире:

Большинство мужчин ориентируется на гегемонные образцы, но не могут их реализовывать. Повседневные практики предполагают постоянный компромисс с женщинами, а не прямую доминацию и выражение власти¹¹³.

Компенсационная маскулинность соучастников была шире распространена в дружки-корпоративных «гомосоциальных сообществах, внутренняя солидарность которых способствует подкреплению и воспроизводству чувства „нормальности“»¹¹⁴, таких, например, как мужские сообщества соседей по гаражному кооперативу, люберецких качалок, или профессионально-дружеских сообществ лиц «мужских профессий» – милиционеры, военные, заводские рабочие и даже художники.

Второй тип советской маскулинности, развивающийся в том числе по типу компенсационной – это «мужик», иерархически он стоит ниже «героя» и не претендует на роль идеологического лидера, но статистически это самый распространенный тип. Тип «мужика» чуть менее идеологизирован, чем тип советского героя. Подтверждение этому можно найти в позднесоветском кинематографе, где «мужик» наделяется индивидуальными чертами – такими как небезупречная биография – например, у героя В. Шукшина в фильме «Калина красная».

Компенсационную стратегию этого маскулинного сценария можно называть обывательской:

¹¹¹ «Гегемонистическая маскулинность не является каким-то определенным, фиксированным типом поведения – скорее это стратегия, направленная на достижение доминантной позиции в социуме, подверженная корректировке всякий раз, когда меняются соответствующие социальные условия» (цит. по: *Тартаковская И. Н.* Мужчины на рынке труда // Социологический журнал. 2002. № 3. С. 112–125).

¹¹² Так, мужчина, в силу практических обстоятельств не способный исполнять роль кормильца жены и детей, тем не менее может выступать в защиту этой роли и даже считать себя таковым, воспроизводя тем самым гендерный порядок (цит. по: *Мещеркина Е.* Бытие мужского сознания: опыт реконструкции маскулинной идентичности среднего и рабочего класса // О муже(Н)ственности: Сб. статей / Сост. С. Ушакин. М., 2002. С. 271).

¹¹³ *Connell R.* Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics. Stanford: Stanford Univ. Press, 1987. Цит. по: Здравомыслова Е. А., Темкина А. А. 12 лекций по гендерной социологии. СПб., 2015. С. 425.

¹¹⁴ *Мещеркина Е.* Бытие мужского сознания: опыт реконструкции маскулинной идентичности среднего и рабочего класса // О муже(Н)ственности: Сб. статей / Сост. С. Ушакин. М., 2002. С. 271.

Главным (и единственным) оставшимся критерием мужественности (этой сценарной группы. – О. А.) служит отличие от женщин: эта «остаточная» маскулинность определяется скорее через отрицание, чем наличие сущностно необходимых черт: мужчина – это не женщина¹¹⁵.

С точки зрения социологии, практики реализации мужского гендера в СССР были сильно депривированы этакратическим государственным строем, в котором одним из немногих реальных способов реализации собственной маскулинности (за вычетом вышеназванных) была контркультура. Исследователи А. Темкина, Е. Здравомыслова и Ж. Чернова выделяют также третий тип маскулинности, называемый романтиком (у Темкиной и Здравомысловой – физиком¹¹⁶). Тяготением к романтическому типу маскулинности выделяется прежде всего советская интеллигенция, туда же можно отнести поколение шестидесятников-нонконформистов.

Романтический сценарий является альтернативным гегемонной маскулинности, поскольку базируется в советской ситуации «не на прямом оппонировании официальному дискурсу, а на латентном сопротивлении»¹¹⁷. Под латентным сопротивлением подразумевается дистанцирование от города, как символа публичности, неучастие в праздновании официальных советских праздников, отрицание официальной культуры и попытка создания альтернативной – именно на этом выросла советская неподцензурная культура.

Одновременно романтический тип маскулинности является гегемонным в группе людей, живущих за рамками официальной культуры. Как и в официальной культуре, у гегемонной маскулинности романтика существует компенсационная стратегия – пересмешника. Она проявляется в избегающем и пассивном поведении мужчин в сфере социального взаимодействия с официальной культурой, инфантильными, игровыми стратегиями поведения в сообществе «своих» и ироническим отношением к гегемонной маскулинности романтика.

Проблематизация маскулинности в МКШ

Именно в этот компенсационный романтический сценарий мне кажется логичным поместить сообщество неофициальных московских художников поколения 1970–1980-х годов. Большинство из них на постоянной основе или в форме частичной занятости сотрудничали в качестве рядовых иллюстраторов (без серьезных карьерных притязаний) в различных издательствах или в иных гуманитарных сферах: работали переводчиками, музейными сотрудниками, библиотекарями.

Столкновения с государственной властью часто оказывались для них «травматичными»: в 1978 году было возбуждено уголовное дело против карикатуриста Вячеслава Сысоева, обвиненного в производстве и распространении порнографии. В мае 1984 года участников группы «Мухоморы» Свена Гундлаха, Константина Звездочетова, Владимира и Сергея Мироненко, признанных ранее негодными к военной службе, отправили служить в армию. В 1985-м после перформанса «Золотой воскресник» Анатолий Жигалов был принудительно помещен в психиатрическую лечебницу. В мемуарах художника Никиты Алексеева зафиксирована и практика обысков на квартирах художников и вызовов их в КГБ¹¹⁸. Однако художественные практики круга МКШ уже не считались самими художниками нонконформистскими (в отличие, например, от выступлений художников-шестидесятников), оттого описанные выше прецеденты были относительно мягкими мерами по принудительной нормализации.

¹¹⁵ Тартаковская И. Н. Мужчины на рынке труда // Социологический журнал. 2002. № 3. С. 112–125.

¹¹⁶ Здравомыслова Е., Темкина А. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе // О муже(N)ственности: Сб. статей / Сост. С. Ушакин. М., 2002. С. 432–452.

¹¹⁷ Кон И. С. Указ. соч. С. 141.

¹¹⁸ Алексеев Н. Ряды памяти. М., 2008. С. 512.

С 1985 года круг МКШ начинает выпускать «Сборники МАНИ», являвшиеся главным художественным самиздатом эпохи вплоть до 1990-х годов. Один из сборников под названием «Комнаты» (1987) представлял собой тематический журнал, посвященный творчеству и условиям жизни современных советских художников. В выпуске рассматривались работы Ильи Кабакова, Ирины Наховой, публиковались фотографии Сабины Хэнсен, а также серия фоторабот Георгия Кизевальтера «15 комнат», подробно обсуждались проблемы взаимосвязи искусства и быта.

Название «Комнаты» обусловлено не только и не столько разбором одноименных инсталляций художников, сколько попыткой очертить внутренний мир каждого из них через описание и фотографию его личного пространства. В этом названии можно прочесть также и дополнительный культурный смысл, остающийся за скобками для многих, – разговор идет именно о комнатах (не квартирах, не домах, не мастерских), что, безусловно, говорит сегодняшнему читателю о весьма скромных условиях жизни большинства неофициальных художников.

Методом свободных ассоциаций хочется косвенно связать «комнатную проблематику» МКШ с философским эссе Вирджинии Вульф «Своя комната» (1928). В нем писательница поднимает важную проблему начала XX века: невозможность широкого круга женщин индустриального мира заниматься творчеством в силу бытовой неустроенности жилищ, в которых у женщины отсутствует личное пространство для интеллектуальной и творческой работы (кухня и спальня не являются таковыми):

Если женщина собралась стать писательницей, ей необходимы деньги и своя комната¹¹⁹.

В сборнике «Комнаты» эту же проблему, но 70 лет спустя, обсуждают мужчины-художники:

В других же случаях комната в виде кабинета, например, так называемого «кабинета отца», знаменитая архетипическая ситуация, это куда нельзя входить детям, где происходит сакральное действие – таинство отцовской работы – или он, что еще более таинственно, беседует с пришедшим гостем. Туда нельзя входить, мешать и так далее. То есть вся квартира выступает как не сакральное пространство, кухня там, ну вот когда читаешь Пастернака и вдруг видишь, что кабинет отца есть сакральное. В нашем же понимании, где кухня плавно переходит в спальню и рабочий стол, который сам представляет собой кухонное сооружение, проблема выступает еще более любопытно, поскольку мы не имеем сакрального помещения с четкой границей, а мы имеем сакральную точку¹²⁰.

Наличие собственного личного пространства характеризуется художниками как высшая ценность, которой многие из них лишены, отсюда практики его использования характеризуются как сакральные (будь то чтение, рисование, производство текста или просто отдых). Это говорит о смещенных ориентирах личных границ советского человека, а также о попытке концептуалистов определить границы собственной личности в мире через очерчивание личного пространства. Подчеркну, что личное пространство в гегемонном романтическом сценарии, некоторые черты которого разделяют художники круга, является обязательным условием свободного творчества.

Отсюда же, на мой взгляд, выходят практики метафизического присвоения общественных мест или символов в работах А. Монастырского, таких как «ВДНХ – столица мира» (1986),

¹¹⁹ Вульф В. Своя комната. М., 2019. С. 5.

¹²⁰ Бакиштейн И., Кабаков И., Монастырский А. Триалог о комнатах // Комнаты. М., 2005. С. 221.

«Каширское шоссе» (1986) и других, в которых происходит перекраивание «советского сакрального» в «личное сакральное».

Возвращаясь к комнатам, отмечу, что собственная мастерская при этом не всегда была вожаденной сверхзадачей для большинства художников, так как процесс ее получения также был сопряжен с непременным и неприятным взаимодействием с официальной культурой и МОСХом. Илья Кабаков, одна из центральных фигур сообщества МКШ в 1970-е, в своих текстах подробно описывает счастливую случайность в получении большой мастерской в центре города. Случайность эта была тем более радостна, что практически избавила художника от взаимодействия с МОСХовским начальством. В большинстве случаев сам Кабаков придерживается избегающей социальной стратегии:

И поэтому наша позиция и в эстетическом, и в экзистенциальном, и в бытовом отношении – это позиция Колобка... Я от бабушки ушел, я от дедушки ушел и так далее. Мы стараемся уйти от чего только можно¹²¹

¹²¹ *Монастырский А.* Комнаты. Вступительный диалог // *Комнаты.* М., 2005. С. 168.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.