

Содержание

Введение	7
ГЛАВА 1	
Женское или феминистское? Художницы неофициального искусства СССР в контексте феминистского дискурса ...	28
ГЛАВА 2	
Мужское? История изучения	71
ГЛАВА 3	
Творческие пары. Гендерная проблематика в советском неофициальном искусстве	111
ПРИЛОЖЕНИЕ	167
Интервью с Иосифом Бакштейном	169
Интервью с Ириной Наховой	175
Интервью с Верой Митурич-Хлебниковой	183
Интервью с Ниной Котел	195
Интервью с Никитой Алексеевым	207
Интервью с Еленой Елагиной и Игорем Макаревичем	221
Интервью с Франциско Инфанте	234
Интервью с Андреем Монастырским	251
Интервью с группой «ТОТАРТ»	259
Интервью с Георгием Кизевальтером	265
Интервью с Марией Чуйковой	281
Примечания	289
Указатель	298

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 осмыслялись 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 считается 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 «пурианизме». 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 общемировую 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. Елагиной, Н. Абаляковой, 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, «Полистика 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. Потресова, 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», «Артхроника», «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 Людвиг», 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. Ярской-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 Лоллобриджида, «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. Исапова, 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 уравнило 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 обиход 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. Стайн-нем²), 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 неравенство 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 вызвало 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.

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 кинематографа* для мужского главного героя, как правило, выступал 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 тела²³.

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 Берджера²⁴ «Способы видения»**, вышедшем в Лондоне в 1972 году, автор анализировал распространенную в западной

* Исследованием американского кинематографа 1950-х в русле психоанализа занималась Лора Малви в работе «Нарративный кинематограф и визуальное удовольствие». Об этом подробнее в гл. 3.

** 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».

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»*. Политика зрения (видения) в работе Берджера, в свою очередь, базировалась на концепции «глаза власти»**, 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

* 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.

** «Дисциплина делает возможным функционирование власти через отношения, власти, 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).

гендерной асимметрии в искусстве, например, о запрете посещения художницами анатомических классов в академиях вплоть до конца XIX века:

Само собой разумеется, что формальная академическая программа ведет новичка естественным путем от копирования рисунков и гравюр через рисование гипсовых копий знаменитых скульптур к рисованию живой модели. Лишить ученицу этой последней стадии обучения означало, в сущности, лишить ее возможности создавать значительные произведения искусства, разве что дама проявит недюжинную оригинальность или просто — как это и происходило с большинством женщин, обучавшихся искусству, — удовлетворится «малыми» жанрами живописи: портретом, жанровыми сценками, пейзажем или натюрмортом. Их положение было сходно с положением студента-медика, которому запретили бы анатомизировать или даже просто наблюдать нагое человеческое тело²⁵.

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

искусства* Джорджа Дики²⁶ 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 изгое²⁷.

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 в рамках этой статьи я не имею возможности подробно углубиться в такого рода исследование, могу указать на несколько поразительно характерных черт,

* 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*).

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-мужчинами²⁸.

Работа Линды Нохлин, подвергшая 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 не 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 жены²⁹.

В 1976 вышла книга искусствоведа и куратора Люси Липпард «Из центра: эссе о феминистском искусстве»³⁰, 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.

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** 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

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

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 власти»³¹.

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 коробки*. Таким образом, обнаженная (однако

* На описанном снимке изображен художник Петер Вайбель.

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 искусствоведами*, 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 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

* 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.

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 жизни* 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

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

прием обнажал эффект «деланности» 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 формальными средствами. Этот момент стоит принять во внимание. Именно таким способом формируется образ женщины в кинематографе³².

Шерман уклонилась от радикальных попыток перформанс-сток 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 травестийные, 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.³³

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».