

*«Женское искусство» в Украине.
Формирование женской субъектности
в изменяющейся культуре*

Тамара Злобина

Начав работу над этой статьей, я осознала невозможность говорить об определенном объекте исследования. Современное искусство, равно как и современная фемининность и феминизм – очень проблематичные понятия в украинском контексте, поскольку никакого осознанного, отрефлексированного дискурса женского искусства в Украине нет. Результаты Интернет-поисковиков по ключевой фразе «женское искусство» показывают ресурсы на тему женского искусства шить, готовить, хорошо выглядеть, и лишь дополнительные уточнения позволяют найти информацию о художницах или феминистских проектах. Кавычки в заглавии указывают на невозможность пользоваться данным понятием в этом культурном контексте без дополнительных определений.

В Украине все еще сильны иллюзии понимания искусства как сферы свободы, особого творческого гения, высокой культуры, элитарности, возвышенного и прекрасного и т.д.; любимой методологией отечественных критиков остается «исторически-описательный» метод и «анализ иконографии»; все еще существенно разделение на «искусство» и «современное искусство»¹; художественная среда дифференцирована и сепарирована, для нее характерно формирование локальных групп, разделенных на поколения, слабая коммуникация между художественными сообществами, отсутствие публичной дискуссии. Устаревшая форма институционализации через Академию искусств и Союз художников все еще работает, но совершенно не подходит для новых поколений художников². Результатом подобной ситуации является не только отсутствие критического дискурса о современном искусстве, но и преимущественно невнимательное отношение к истории визуального в Украине³.

В последние годы наблюдается интерес со стороны частного капитала к сфере актуального искусства. Наиболее заметный результат этой моды – организация фешенебельного *PinchukArtCenter* в центре Киева и последующий всплеск активности галерей, ориентирующихся на коммерческое искусство.

Безусловно, формирование отечественного артрынка – позитивный процесс, но одновременно он создает систему ложных ориентиров для молодых (популярность, узнаваемость, коммерческий успех), особо действенную при отсутствии хороших образовательных программ и фондов, поддерживающих некоммерческое, экспериментальное искусство⁴.

В этом контексте, на мой взгляд, наиболее интересным (и наименее ангажированным) является молодое украинское искусство, представленное поколением двадцатилетних, которые активно используют новые технические медиа и новые репрезентативные пространства (Интернет) и – таким образом – не зависят от институциональных проблем. Однако творчество этого поколения находится в своеобразном вакууме: «академические» художественные круги предпочитают не замечать подобные явления, а когда это невозможно – ограничиваются лейблами «эпатажности» и «детского экспериментаторства». Современное искусство украинского разлива, вторичное и ориентирующееся на западные или московские «тренды актуального искусства», также не готово понять/принять новые модели художественного функционирования и высказывания, характерные для «поколения-86»⁵. Показательно, что украинские гуманитарии (философы, культурологи и т.п.) вместо того, чтобы распознать в творчестве младшего поколения артикуляцию личностного опыта в изменяющейся⁶ культуре и, соответственно, постановку новых для украинского контекста проблем и поиск новых решений, ищут цитаты, которых там нет.

Вакуум такого рода показателен не только для сферы искусства. Новые модели женского и женственности появляются в изменяющихся культурах со скоростью, опережающей возможности гуманитарных наук. Под влиянием новых технологий коммуникации изменяется сама система репродукции знания: принцип «от дедов – к детям» больше не работает, молодые люди оказываются более компетентными в области «современного знания». И эту область «современного знания» следует отрефлексировать, поскольку воспроизводится оно не через семейные отношения, не через школы и даже не через университеты (а в украинском контексте через названные институции воспроизводится псевдовечное, совершенно нерелевантное современности знание), а через те повседневные практики популярной культуры и новые средства общения, которые воспринимаются научным сообществом лишь как культурный фон, интересный предмет исследования, но не как основной *regime of truth*⁷.

Эта статья – попытка создать концептуальное поле, в котором подобные творческие проекты не будут казаться студенческими экспериментами, а женское искусство – исключением, ограниченностью или манипуляцией «модной» тематикой. Ситуация растерянности, отсутствия ориентиров, знакомая украинским художникам⁸, может измениться только благодаря более тесному сотрудничеству/пересечению искусства и гуманитарных дисциплин, публичных дискуссий и обсуждений, выходящих за рамки узкоспециализированных кругов⁹.

Женский субъект в современном украинском контексте

Разговоры о конце феминизма в Украине кажутся несколько преждевременными не только в связи с популистскими манипуляциями на тему «не может быть никакого феминизма в стране, где женщина всегда пользовалась особым почтением и была берегиней домашнего очага», но и в связи с современной культурной ситуацией, порождающей новые гендерные модели. Ведь феминизм, как обобщил мой муж, – о том, «*як бути жінкою в сучасному світі і не загнутися*». Быть женщиной можно по-разному. Анализ украинского сегмента сети Интернет (а именно – наиболее популярного в Украине блогowego ресурса *livejournal.com*) демонстрирует новые идентичности, формирующиеся в украинском обществе. Не останавливаясь на личных дневниках (воистину неподъемный объем работы), я обращаюсь к более оформленному культурному продукту, который является результатом функционирования блоговой среды.

«*8. жіноча мережева проза*» – экспериментальный проект текстового лейбла «*Буква и Цифра*»¹⁰. Из возрастающего в геометрической прогрессии потока блоговой прозы издательство отобрало восемь женских голосов, которые по-разному и разными языками рассказывают о собственном опыте. Реакция профессиональной критики на издание была более чем прохладной. Мне не известны полноценные литературоведческие отзывы на книгу; литературовед феминистской направленности Вера Агеева в эфире радио Би-Би-Си отметила: «*Мені цю книжку показали студенти, я їм повірила, взяла її читати, тим більше, що вона справді дуже добре виглядає... Але це – письмо, це не проза, це письмо*»¹¹, продемонстрировав общую снисходительность традиционного литературоведения к новым явлениям в украинской культуре. Совершенно иначе восприняла эту книгу среда, позиционирующая себя как «молодая, модная и альтернативная». Мне импонирует позиция (хотя и разочаровывает банальная риторика) «цепного пса украинского авангарда» Анатолия Ульянова¹², который рассматривает издание женской сетевой прозы не как текст в некоем отологическом поле литературы, а как действие в культурной среде. В книге «*8. жіноча мережева проза*» можно распознать сразу несколько актуальных для новой украинской культуры нарративов – особенности сетевой (блоговой) коммуникации, особенности культуры молодых городских профессионалов (*уърріе*), формирование новых типов женской идентичности (например, феномен *single*).

В анализе моделей гендерной идентичности женщины в современной Украине я опираюсь на статью гендерной исследовательницы Оксаны Кись, которая выделила две основные современные модели – Берегиню и Барби¹³. Берегиня, эклектический конструкт, апеллирующий к мифу о женщине-матриархе, христианскому культу, отдельным фольклорным и литературным мотивам,

абсолютизирует материнские и опекунские функции украинки. За годы независимости именно этот конструкт стал официальной моделью женской идентичности в националистическом дискурсе. Тип Барби связан с коммерческим дискурсом рекламы и женских журналов, позиционирующих женщину как дорогое украшение, требующее соответствующего ухода (и владельца). Другие типы женской идентичности маргинализованы: карьеру Деловой Женщины рассматривают как следствие неудач в личной жизни, образ Феминистки вообще демонизирован. Отсутствие в популярном сознании альтернативных моделей женственности приводит к трудностям и внутренним конфликтам идентификации успешных женщин. Голоса, представленные в книге «*8. жіноча мережева проза*» (cytrusova, tani_flint, mc_yulka)¹⁴, артикулируют опыт тридцатилетней (или около того) женщины-*single* (из большого города, с высшим образованием и хорошим трудоустройством), о котором так смело начала говорить в постсоветском пространстве Анна Шадрина¹⁵. Позволю себе задаться вопросом: репрезентирует ли «*8. жіноча мережева проза*» что-то новое в мировом художественном контексте? Вряд ли. Является ли это издание важным для нового поколения украинских женщин? Безусловно, да. Хотя ни одна из авторов не позиционирует себя как феминистку, феминистский потенциал издания своеобразно подметил вышеупомянутый Анатолий Улянов: «В наше время образ женщины, который лепится в массовом сознании, самым омерзительным образом не имеет ничего общего с реальностью, в отсутствии существования которой вас так долго убеждали пелевины. Реальность же такова, парнишка, что пусть ты и прав, по-прежнему считая женский пол слабым и зависимым от тебя, алкоголя и много чего еще, но если тебе не нравится моя собака, то ты получишь шпилькой по своим не в меру крутым яйцам»¹⁶.

Драматичную коллизию формирования женского «я» в украинском обществе можно проследить, сопоставив два на первый взгляд совершенно не связанных между собой проекта – формирование имиджа украинских женщин-политиков и творчество молодой львовской художницы Грыци Эрдэ. Объединяет эти нарративы их обращение к моделям женского, существующим (навязываемым) в украинском обществе. Однако если женщины-политики, формируя публичный имидж, используют модели женственности, привлекательные (с их точки зрения) для электората, репродуцируя их на массы, то художница работает с моделями женственности иначе: она как непосредственный реципиент, получивший чрезмерную дозу гендерных стереотипов в процессе социализации, критикует доминирующие модели женственности, раскрывая их репрессивную сущность.

Для того чтобы определить, какие модели женственности используют украинские женщины-политики, я проанализировала материалы персональных интернет-сайтов таких политиков, как Юлия Тимошенко (глава оппозиционной партии «*Батьківщина*», экс-премьер-министр Украины); Наталья Витрен-

ко (лидер «Прогрессивной социалистической партии Украины»); Раиса Богатырева (руководитель парламентской фракции «Регионы Украины» в парламенте V созыва); Александра Кужель (была одной из ярких личностей партии «Трудовая Украина», директор аналитического центра «Академия», заместитель министра региональной политики и строительства). Следует также упомянуть деятельность Инны Богословской (партии «*Озиме покоління*» и «*Віче*»), женскую партию «Женщины за будущее» и организацию «Союз украинок»¹⁷. Перечень украинских женщин-политиков в качестве лидеров партий может показаться достаточно оптимистичным, но статистика демонстрирует несколько иные результаты: в украинском парламенте V созыва (2006) всего 8,2% женщин.

Пример Юлии Тимошенко – один из самых ярких и успешных примеров манипулирования женственностью. Архивные фото с персонального сайта показывают, как менялся образ от строгой деловой леди с темными волосами до милой, «женственной» женщины, заботливой, подчеркнута стильной – симбиоз Берегини и Барби. Смену имиджа Ю. Тимошенко можно объяснить попыткой привлечь электорат Западной Украины, где очень сильны патриархальные стереотипы. Особенно ярко стремление подчеркнуть собственную женственность проявилось во время работы на посту премьер-министра: на утверждение собственной кандидатуры в парламенте (февраль 2005) Юлия Тимошенко явилась в платье с кружевами, а через несколько месяцев после утверждения в должности снялась в эксклюзиве для журнала *ELLE* (май 2005). Свою женственность Юлия Тимошенко подчеркивает при помощи одежды; новости о ее личной жизни (за исключением венчания дочери) – большая редкость в украинских СМИ. После снятия с должности премьер-министра Ю. Тимошенко среди других своих масок успешно эксплуатирует традиционный для украинской культуры образ женщины-жертвы, обиженной, но честной, которая упорно борется за справедливость. Популизм в сочетании с «милым» образом дал впечатляющий результат – 22,27%, второе место на парламентских выборах 2006 года.

Противоположный образ создает Нагалья Витренко. Ее имидж, так же как и визуальная символика партии, очень напоминает советские агитматериалы. Сама же Витренко балансирует между образом честной советской труженицы, работающей матери, которой не чужды женские слабости, и образом настоящего товарища, верного соратника, «своего парня».

Раиса Богатырева и Александра Кужель склонны к другой модели – дорогой, стильной светской женщины. Раиса Богатырева появилась на политическом горизонте достаточно давно (депутат трех созывов, начиная с 1990 года, министр здравоохранения в 1999-2000 гг.), но ее имя стало известно только с 2004 года в связи с партией «Регионы Украины» и очень известно с 2006 года, когда она возглавила фракцию «Регионы Украины» в парламенте. Невозможно не заметить за эти последние три года стремительное улучшение внешности

Р. Богатыревой. Очень женственными выглядят как ее новый сайт, так и новый имидж. Примечательно, что в фотогалерее на сайте нет архивных фото (даже за период работы в предыдущих парламентах). Большинство фото – в образе деловой леди, профессионального политика, сдержанной красавицы (как и полагается главе фракции). Образ Р. Богатыревой явно пытаются эстетизировать и облагородить: простое сравнение портретного фото с сайта, подправленного в *Photoshop*’е, и «реального», репортажного фото ярко это демонстрирует.

Александра Кужель в июне 2007 года была признана одной из топ-10 светских леди Украины за пристрастие к светским вечеринкам и показам мод. Примечательно, что в СМИ новости о Кужель чаще бывают светского, чем профессионального характера. В то же время глава Аналитического Центра Академия, яркая личность в партии «Трудовая Украина», она несколько лет возглавляла Комитет вопросов развития предпринимательства и сейчас работает на ответственной должности, требующей профессионализма и трудолюбия – заместителя министра региональной политики и строительства. Это самостоятельный образ деловой леди в украинской политике, которая, на мой взгляд, естественна в своей женственности и не пытается ею манипулировать, а также осознает и публично артикулирует минусы своего *женского положения*¹⁸.

Показательной чертой украинского политического дискурса является отсутствие известных женщин-политиков в партиях националистической направленности. Правые партии (например «Наша Украина», которая заняла 3-е место на выборах 2006 года с 13,94% голосов) включают женщин в свои проходные списки по принципу украшения – например певицу Руслану (5-е место) и Оксану Билозир (19-е место). Отсюда парадокс современного политического дискурса Украины: с одной стороны, именно Западная Украина официально считается наиболее демократичной частью страны, с высоким уровнем развития гражданского общества, с другой – анализ политической активности женщин указывает на силу и действенность патриархальных установок именно на Западной Украине (женщины-лидеры, о которых говорилось выше, происходят из восточных и центральных регионов).

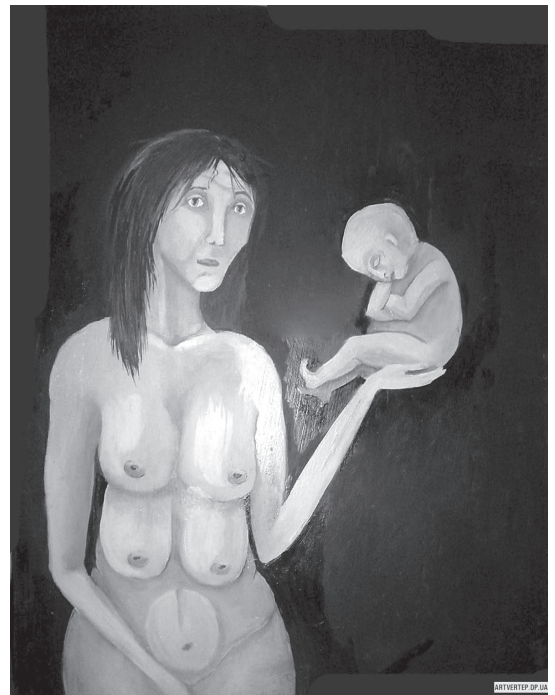
Характерным примером западноукраинской женской активности является «Союз украинок» (история организации начинается в первой четверти 20 века). Сферы деятельности «Союза» – воспитание, образование, культура, религия. Эта организация занимается распространением самой репрессивной женской ролевой модели – женщины-матери, Березини, а также иллюзий на тему исторической роли женщины в украинской культуре (равноправии и почтении к ней). Подчинение «Союза украинок» националистическим партиям, в частности, «Народному руху» (в котором в начале 1990-х годов принимало участие много женщин, в основном на второстепенных позициях, и которые со временем самоустранились в сферы «заботы о духовности»), демонстрирует противоположное – пока украинские мужчины занимаются настоящим мужс-

ким делом, дающим деньги и власть, украинские женщины воспитывают сыновей, которые будут защищать «нэньку-Украину».

Репрессивность патриархальной модели женственности, умноженной на крайний национализм и традиционную религиозность, ощутила на собственном опыте молодая художница Грыця Эрдэ в процессе гендерной социализации во Львове – региональном центре Западной Украины. Не случайно основные героини ее творческих серий – Богоматерь и Катерина – два мегаобраза, которые навязываются западноукраинской девочке с детства. Навязываются в определенном формате – в образе прекрасных юных дев.

Ранний проект Грыци Эрдэ «Самки и яйцекладки: женщины из культуры»¹⁹ рассказывают историю женщины в украинской культуре: женщине предлагается быть самкой, дополнив свою основную детородную (яйцекладную) функцию немногими доступными опциями – соблазнительницы и грешницы (Ева), жертвы (шевченковская Катерина), жертвенной матери (Богоматерь), берегини духовных ценностей (Маруся Чурай²⁰). Проект был растянут во времени на целый год – для путешествия по украинским городам с фиксацией всех отзывов и дискуссий (тур начался в марте в Харькове, продолжился в Ирпене (Киевская обл.), Дрогобыче, Львове, Тернополе) с целью послужить «лакмусовой бумагой» региональных ситуаций, поднимая ряд вопросов – от готовности воспринимать (понимать, объяснять) современное искусство до гендерной толерантности.

Наиболее яркий отзыв проект получил в Дрогобыче, небольшом городе Львовской области. Выставка была запрещена местными властями и вызвала большой скандал. Работа «Четырегрудая Дева Мария» была провозглашена аморальной, оскорбляющей национальные и христианские ценности. В результате организаторами проекта была собрана пресс-конференция, где могли высказаться все желающие. В этом месте и сходятся два вышеописанных примера: если примеры женщин-политиков демонстрируют более или менее успешные, но в любом случае приемлемые модели женственности, то творчество Грыци Эрдэ, и те жен-



ские модели, которые она создает, оказываются неприемлемыми. Картины Грыци – это отказ от «сладкой», эстетизированной женщины-объекта и указание на то, что стоит за навязанным образом независимо от того, навязан он национально-религиозной доктриной или гламурными журналами. В рамках и той, и другой идеологии женщина – всегда самка, не более чем яйцекладка, репродуктивная особь вида, желательна визуально привлекательная.

В Дрогобыче директор местной художественной школы посоветовал Грыци рисовать более привлекательно, и желательно – мужчин, поскольку ее женщины – просто кошмарны. Очень редко зрители понимают, что Грыци рисует женщин не ужасных, а нормальных, каких она сотнями видит на улицах, неформатное тело которых она любит и своеобразно эстетизирует. На пресловутой пресс-конференции и во многих последующих интервью Грыци советует любой «традиционной тетке», которую шокируют ее работы, прийти домой, раздеться перед зеркалом, посмотреть на свое тело и попробовать понять, что оно прекрасно просто потому, что естественно.

Голые, бритые наголо героини Грыци Эрдэ не апеллируют к стереотипным образам женственности, а создают новую модель женской телесности. И хотя творчество Грыци достаточно традиционно по форме (живопись), оно, на мой взгляд, является новаторским по содержанию, что требует специальной рефлексии и концептуализации. Успешные карьеры женщин-политиков, так же как и творчество блогеров и Грыци Эрдэ, являются, как мне кажется, небольшими шагами по созданию альтернативных типов женственности в Украине. Поэтому стоит следить за тем, какие именно модели создаются и как они преподносятся украинскому обществу, и оперативно реагировать на новшества изменяющейся культуры.

Женское искусство: неиспользованные возможности

Женское искусство в Украине оказалось заложником тех же стереотипов, которые в свое время приостановили волну феминизма 1990-х годов, обозначая феминизм как «западническое», не характерное для украинцев явление, привнесенное извне и даже навязанное. При желании можно найти не один опус, в котором популярно рассказывается, что феминизм не свойствен украинской женщине, поскольку она равна мужчине изначально. Популярный в 1990-х годах образ Берегини в 2000-х сменился на более интеллектуальный тип украинки – «испанки Востока»²¹, в который женщины охотно верят. В силу негативных стереотипов «женское – узкое», а «феминистское – плохое, сексуально неудовлетворенное» художницы, даже делая проекты на женские темы, очень редко называют их женскими. Замечание украинской писательницы-феминистки Оксаны Забужко о женскости в украинской литературе как «сниже-

нии ранга, презумпции вторичности – от нее надлежит оправдываться, прятать ее под корсет “мужественности”, в противном случае непременно будешь “разжалована” до уровня “дамской комнаты”»²² справедливо и в более широком контексте украинского искусства. Богатый опыт украинского феминистского литературоведения, концептуализирующего понятия женского/мужского и властных отношений между ними, можно успешно применить и к искусствам визуальным, с той лишь разницей, что в украинской литературной среде подобные темы артикулируются, а в художественной – нет.

Начиная разговор о женском искусстве в Украине, я с горечью должна признать шаткость собственной позиции. Кроме того, что у меня нет под рукой ни одной монографии (или хотя бы каталога ретроспективной выставки) на тему женского искусства, кроме того, что мне еще предстоит определиться, что именно я могу называть «женским искусством» (в скудном украинском контексте появляется желание собирать по крупицам все созданное женщинами или под их влиянием), думая об украинских художницах, я непременно наталкиваюсь и на постколониальную проблему идентификации. Была ли родившаяся в Полтаве Мария Башкирцева украинской художницей? Амазонками русского, украинского или европейского авангарда были Соня Терк-Делоне и Александра Экстер? Как говорить о творческой личности Эммы Андиевской, которая большую часть своей жизни провела в эмиграции? Как концептуализировать творчество Маргит Сельской, оппозиционное советскому режиму? Можно написать хорошую книгу на тему декоративных мотивов в работах таких украинских художниц, как Катерина Билокур, Параска Хома, Мария Прыймаченко, сестры Кульчицкие, София Караффа-Корбут, и еще лучшую – о деконструкции дискурсивного поля, в котором пребывало/пребывает творчество этих художниц. Женских имен в истории украинского искусства много, и я надеюсь, что когда-нибудь они дождутся исследования более достойного, чем типично искусствоведческие манипуляции на тему «женского образа в украинской графике конца 19 – начала 20 века» Ольги Лагутенко²³, или биографических сводок Виты Сусак²⁴ о женщинах в Парижской школе начала 20 века, в которых больше информации о личной жизни, чем о творчестве.

Артикуляция женской тематики в Украине во времена неизвестного здесь западного феминистского бума 1970-1980-х годов сводилась к прославлению работающей матери в советском дискурсе, или отважной и жертвенной «боевой подруги» в дискурсе диссидентском. Отождествление женщины-матери и родины, которое буйным цветом расцвело в 1990-х, имело результатом не только установление «женщины на фаллическом символе» (монумент Независимости на площади Независимости в Киеве), но и использование метафоры женского тела, попранного мужчиной, для концептуализации новой независимой Украины «на распутье». Отождествление собственного тела с символическим «телом» Украины характерно для литературного и литературоведческого

творчества Оксаны Забужко, дефлорировавшей феминизмом украинский гуманитарный контекст на протяжении 1990-х годов. В украинском визуальном искусстве того же времени не было личности масштаба вышеупомянутой писательницы, целостно и последовательно формирующей феминистский месседж собственным творчеством. Возможно, именно поэтому в украинском женском художественном дискурсе визуальные искусства занимают второстепенную, референтную позицию по отношению к украинской литературе.

В 2002 году, когда в России была совершена попытка артикуляции женского искусства в историческом контексте²⁵, наиболее заметным проектом, затрагивающим женскую проблематику в украинском искусстве, оказался проект Оксаны Чепэлык «FEMALE ID» в киевской Галерее Марата Гельмана²⁶, навеянный литературоведческой эссеистикой той же О. Забужко. «Распятие от двух Оксан» повествует об Украине как коллективной женщине, которая выступает не только субъектом отношений между полами, но и субъектом (объектом?) истории 1960-90-х, проиллюстрированной документальной хроникой. Ассоциативный ряд базируется на подчеркивании общности между «женщиной» и постколониальной Украиной, которая стоит «на грани», их периферийным, маргинальным, полярным относительно центра положением. Проект, созданный из фильма Оксаны Чепэлык «Хроники от Фортинбраса», – фотораскадровки сцен из фильма, инсталляции предметов, использовавшихся во время съемок, и выстроенные специально для проекта медиаинсталляции, – подает новейшую историю Украины через метафорический образ прекрасной женщины (двух Оксан?), которая стала предметом тоталитарного (суть «мужского»), безжалостного и бессмысленного перформанса двух уродливых карликов (России и советской Украины?). Как сказано в пресс-релизе, проект создан в рамках «жесткого феминистского дискурса». На самом деле проект эти рамки сужает. «Забужко-центричный» феминизм, сыграв положительную роль в 1990-х годах, оказывается нерелевантным началу нового тысячелетия своей узконациональной ориентированностью и надоевшим трагизмом. Оксана Забужко, став в результате известной успешной украинской публичной персоной, не смогла собственным примером предложить украинским женщинам новую гендерную модель. На этом поприще на сегодняшний день более успешной оказывается скандально известная молодая украинская писательница Ирена Карпа, которую пророчат в иронические преемницы демонизированной себя О. Забужко, несмотря на отрицание феминизма как такового самой молодой писательницей.

Мне приходится пользоваться примерами из литературной сферы в силу немногочисленности женских проектов в украинском визуальном искусстве. Одним из немногих позиционированных именно как «женские» был кураторский проект Леси Островской «Нежность», осуществленный в 2003 году в киевском Центре современного искусства. Четыре художницы – Маргарита Зи-

нец и Алевтина Кахидзе из Украины, Богна Бурска из Польши, Николета Маркович из Сербии – создали четыре женские реплики на тему женщины и женского как культурного феномена. Проект декларировал несколько феминистских целей – проследить, как воспринимают женщину в странах Восточной Европы, как она сама себя осознает, какие культурные штампы навязываются женщинам и готовы ли они им противостоять. В частности, Леся Островская отметила, что трудно убедить саму женщину, что она является легитимным культурным субъектом и имеет право на полноценную артикуляцию «великих» понятий. Понятие «нежность» несет в себе массу значений, но в сочетании с понятием «женщины» в постсоветском пространстве вызывает определенные ассоциации – «женская нежность», «нежность и красота», «материнская нежность и ласка». Сама банальность подобных ассоциаций делает их «природными» и «нормальными». Художницы и куратор выставки, объединив усилия, пытались по-новому артикулировать понятие «нежности» и избежать ловушки одного значения²⁷.

Удалось ли художницам избежать этой ловушки, если ее не удалось избежать зрителям? Дмитрий Десятерик, пораженный фотографиями Богны Бурской, сопоставляющей изображения ампутированных конечностей и красивых цветов, в рецензии на выставку прямо заявляет: «возможно, это излишне категорично, однако похоже, нежность как таковая у молодых артисток (и не только у них) к числу *необходимых* качеств не относится» (выделено мною – Т.З.)²⁸.

Наименее понятой среди работ художниц оказалась инсталляция Алевтины Кахидзе «Глаза у моего мужа, как у Жанны Самари». Даже женщина-куратор выставки считает работу А. Кахидзе «авторerefлексивной, сентиментальной и нарциссичной», идеализирующей частную жизнь художницы. Используя в качестве объекта и материала для творчества внешность своего мужа, сопоставляя репродукцию знаменитого портрета Жанны Самари кисти Огюста Ренуара и фото супруга, попеременно меняя видеопроекцию двух пар глаз, Алевтина Кахидзе делает феминистский жест, используя мужчину как объект. В результате «сентиментальная» инсталляция превращается, на мой взгляд, в деликатную, почти нежную деконструкцию гендерных стереотипов. Используя материал из личной жизни, но не свое тело/опыт, а фото мужа, Алевтина Кахидзе затрагивает интересный, по моему мнению, вопрос: кто может быть партнером художницы, женщины-профессионалки, феминистки? Такой мужчина должен обладать повышенной гендерной чувствительностью и толерантностью, являться носителем альтернативного типа мужественности. А альтернативные типы мужественности в Украине артикулируются еще реже, чем альтернативные типы женственности.

Женский автопортрет: мы давно здесь

Наиболее известной женщиной в современном (актуальном) искусстве Украины является Маша Шубина. Художница сформировала собственный узнаваемый стиль, ограничив тему работ до автопортрета (эгоизма, самолюбования). Сравнив автопортретные фото и срисованные с них картины, нельзя не заметить приукрашивание художницей самой себя, похожее на приукрашивание «официальных» фото на сайте Раисы Богатыревой. В большинстве «дрим-тимовских» выставок киевских галерей единственной женщиной-участницей оказывается именно Маша Шубина (другие любимицы кураторов – Леся Хоменко, Жанна Кадырова и Ксения Гнилицкая – пока еще не рассматриваются как самостоятельные личности и определяются или как «молодняк», или как «рэповки» (участницы группы «Р.Э.П.»). Соблазнительно было бы интерпретировать творчество М. Шубиной как феминистскую попытку артикуляции женственности в искусстве, самодостаточную реплику на тему собственного «я» и сравнить работы художницы с полотнами, скажем, Артемизии Джентилески, которая изображала исключительно собственное тело (часто – обнаженное) в разнообразных мифологических сюжетах. Однако, на мой взгляд, Шубина-трюмо, Шубина-айпод, Шубина-ноутбук, Шубина-смерть, изображающие гламурную Машу и части ее тела, всего лишь продают обычный объект визуального удовольствия мужчинам-кураторам, мужчинам-коллегам, мужчинам-покупателям²⁹. При всем желании девушку на картинах М. Шубиной не получается воспринимать как субъект, откровенно рассказывающий о собственной сексуальности.

Как ни странно, субъектами выглядят дорогие красотки на эротичных фото Виты Кин³⁰, чья незамысловатая выставка с прямолинейным названием «My beautiful friends» открылась в июле 2007 года в киевской галерее «Fine Art». На всех фото – подруги фотографа, такие же как и она жены богатых мужей, девушки, выгодно продавшие свою внешность. Красавицы настолько откровенно и честно демонстрируют собственное достояние, с таким удовольствием балуются перед камерой, что понемногу начинаешь верить – модели самодостаточны в своем эротизме. В конце концов, главный приз они уже выиграли, почему бы теперь не сыграть ради собственного удовольствия? В отличие от эротичной фотографии, сделанной мужчиной, на которой женщина обезличивается, превращается в нечто вроде пластилина, распластанного ради красивой композиции, взгляд женщины на женщину оставляет последней пространство для проявления собственной индивидуальности. Барышни на фото Виты Кин, на мой взгляд, безусловно субъектны, активны в своей сексуальности, и что бы они ни делали, действуют именно они: вуайеристичному мужскому взгляду остается только принять правила игры.

Автопортрет – очень распространенный мотив в женском искусстве (достаточно вспомнить хрестоматийные примеры Синди Шерман или Софонисбы Ангишолы). Если художницы Ренессанса, изображая себя с кистями и палитрой, как бы заявляли: мы есть, мы здесь, мы занимаемся живописью профессионально, то современные художницы работают с автопортретом иначе, часто используя собственное тело для изображения не себя самой, а определенных культурных феноменов. Возвращаясь к украинскому контексту, хотелось бы высказать предостережение против «стереотипного» феминистского подхода, истолковывающего любое обращение к женскому телу как капитуляцию перед патриархальным устоем по типу «раз изображено женское тело – значит, оно изображено как объект мужского желания». По моим наблюдениям, современные украинские художницы интересно используют свое тело как наиболее доступное средство выражения. Говорить через женское о других вещах (например, о культурном фетишизме) – негласный девиз Елены Карасюк³¹. И хотя она часто рисует женщин, портретно похожих на себя, эти образы стоит воспринимать не лично, а абстрактно – как некое абстрактное женское. Инсталляция «Для вас, домохозяйки» Л. Карасюк в рамках выставки «Бес(с)мыслица», может быть истолкована очень широко. Женщина-куратор выставки иронизирует, намеренно не подчеркивая феминистский критицизм работ: «Вышивка – основное занятие нормальной украинской женщины. Елена Карасюк предлагает хозяйкам создать особенные, оригинальные вещи, соединив традиционные украинские мотивы с такими модными тенденциями современного искусства, как тело, фетиш, женское, религия... Искусство макияжа и ухода за собственным телом тоже не оставило художницу безразличной, став органической частью экспозиции. Мы видим уникальный пример, когда современное искусство создает полезные объекты, которые учат женщину быть ухоженной, искусной, покорной, покорятся мужскому миру»³². Инсталляция состоит из пяти принтов разного размера, сделанных по подобию образцов для вышивки крестиком, и двух «манекенных» голов из папье-маше. Женские образы (например, тело девушки, заполненное мотивом вышивки, или портрет с вышивальным узором вместо лица), апеллируют не только к объективации женского, приписыванию ей пассивной роли рукодельницы, но и к изменению статуса самого вышивания (любого традиционного ремесла) в современной культуре. Вышивка, как и образ «женщины», остается неким культурным фетишем, который пытаются использовать так же, как и в старину. Однако связь со старым символическим содержанием утеряна. Современные вышивки, даже использующие традиционный орнамент, нельзя воспринимать как народное творчество: вышивальщицам предлагается изображать культурные суррогаты, купленные в магазине.

Использует собственный образ для разговора о современной украинской культуре и Алена Капица в работе «Весна, или весенние скидки». Сама художница объясняет изображение так: «На эту картинку меня вдохновила интерес-

ная реакция одного моего знакомого на картину Боттичелли “Рождение Венеры” – “О, это та тетка, что на рекламе того-то и того-то...”. Это из серии Моны Лизы на презервативах и Моцарта на трусах. Не то чтоб меня это смущает или подавляет, скорее веселит. И если уж пошла такая пьянка, то почему бы и мне не воспользоваться безумными скидками на благородную классику и не сплестать, небрежно панкую, вон с той рыжеволосой телкой?!»³³.

Может показаться, что современные молодые художницы ничего не смыслят в феминизме и идут на поводу у патриархальной культуры, но на самом деле они деконструируют множество сексистских мифов, даже не ставя перед собой таких целей, просто рефлексировав на тему культуры, в которой живут. Женщина, использованная женщиной как объект изображения, становится субъектом, артикулирующим полновесные философские категории. Женщине предписано говорить телесным способом – пожалуйста! Богоматери и Катерины Грыци Эрдэ только этим и занимаются. Доведенная до крайности женская телесность превращается в карикатуру на мужское восприятие женского тела, гиперболизация женского становится ироничной репликой на тему места женского в культуре (показательный пример – серия женских образов Елены Миросединой³⁴). Собственное тело, изображенное художницами, проходит стадию де-персонализации и превращается в действенную полисмысловую метафору, а не в немую аллегорическую Любви-Красоты.

Двузначно можно истолковать работу Зумки «Белая мад»³⁵. С одной стороны, мы видим обольстительный образ самой художницы, с чем-то вроде клейма «*тут був жора*» на плече. Надпись мигает, напоминая неоновую рекламу больших городов. Используя материал из личной жизни (свое тело, имя мужа), художница как бы поет гимн подчинению – вот, Он пришел, покорила, присвоила и таким образом легитимизировала меня в культуре как замужнюю женщину, правильную, неопасную своей непредсказуемой сексуальностью. Отсылку к религиозной иконографии также можно истолковать как самоограничение жен-





щины в украинской культуре, ориентирующейся на патриархальные догмы христианской религии. Женщина изображена как Святыня – с нимбом над головой, в синей цветовой гамме, характерной для изображения невинности (синий является неперменным атрибутом облачения Девы Марии; популярные в академическом искусстве 18-19 веков сюжеты наподобие «Невинность прогоняет Амура» также обычно выдержаны в бело-синих тонах). И – как святыня – она объективирована, безличностна, нема. Однако нотки кислотно-салатного и мертвенно-голубого разрушают схему «святости-правильности» – так же, как и красная, тревожно мигающая надпись, которая напоминает традицию писать свои имена (метить территорию) на заборах, деревьях, храмах, утверждая таким образом собственное присутствие.

В качестве возможного вывода можно сделать заключение, что творчество нового поколения украинских художниц (от двадцати до тридцати) доказывает, что женщины в Украине *уже являются* субъектами (они живут, действуют, добиваются успеха), но *еще не мыслят* себя субъектами – ведь их этому никто никогда не учил. И если сами активные, разрушающие традиционные устои женщины не готовы себя такими помыслить, то и культура, в которой они живут и работают, не готова их такими принять, постоянно подозревая в неудачах в личной жизни, недопонимая, недооценивая их творчество. Я понимаю нежелание молодых художниц декларировать феминизм и женскость собственных работ, поскольку их творчество и их гендерные модели пошли значительно дальше, чем то, что в Украине понимают под «феминистичным» и «женским» в литератур-

ной или литературоведческой академической среде. Но нельзя недооценивать неразвитость собственного контекста – ведь именно благодаря этой неразвитости, трагическому упущению художниц 1990-х годов, не артикулирующих женскую проблематику, хорошие и интересные новые работы, таящие в себе огромный потенциал, оказываются в критическом вакууме. Работая над этой статьей, я обнаружила большие белые пятна в области женского искусства, да и искусства вообще в Украине; отсюда возникает желание опубликовать эту статью в чем-то типа «Википедии», обозначив гиперлинками-заготовками все эти лакуны в надежде, что и они когда-нибудь заполнятся.

-
- ¹ Здесь используется в основном термин «актуальное искусство», который был позаимствован киевскими художниками у московских интеллектуалов без лишних рефлексий; в то же время, некоторые украинские художники использовали непереуслышанное «contemporary art», как бы указывая на чуждость нового искусства традиционной («правильной», «исконной») национальной визуальной культуре.
 - ² Например, уличная акция группы «Галерея Р.Э.П.» – галерея-палатка, поставленная около входа в Национальный художественный музей в Киеве во время помпезного открытия выставки Н. Пиросмани, символизировала отсутствие выставочных площадок для молодого, экспериментального искусства. Информационную статью о практиках группы «Р.Э.П.» можно найти здесь: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/rep>.
 - ³ Демонстрирует эту невнимательность, например, недавнее издание на тему женского в искусстве: *Тіло чи особистість? Жіноча тілесність у вибраній малій українській прозі та графіці кінця XIX – початку XX століття* (К.: Грані-Т, 2007), 192 с., в котором неплохая вступительная статья Людмилы Таран о литературной части сборника сопровождается ничем не аргументированным визуальным рядом и типично «дремучей» искусствоведческой «запиской» Ольги Лагутенко.
 - ⁴ В 1990-х годах эту роль исполнял Киевский Центр Современного Искусства, основанный Фондом Сороса, переживающий сейчас концептуальный и финансовый кризис ситуации постгранта.
 - ⁵ Странное стечение обстоятельств – наиболее яркие представители этого поколения Грыця Эрдэ (художница, писательница, видеомейкер – <http://grycja.livejournal.com>), Владик Волочай (поэт, графитчик – <http://vladik-kohne.livejournal.com>), Фил Бананов (фотограф, светский лев – <http://philbananov.livejournal.com>), родились именно в год Чернобыльской трагедии.
 - ⁶ Стадии «дикого капитализма» и «дикой демократии» уже почти позади, а сейчас Украина вступает в стадию «дикого гражданского общества», «дикого гендера» и «дикого публичного пространства» – если пользоваться такой метафорикой. В то же время, я не склонна рассматривать ситуацию «дикости» как негативную; наобо-

рот, с моей точки зрения, Украина похожа на огромный творческий культурный котел, в котором происходит взаимодействие между традиционными элементами этнической культуры, глобальной масскультурой, восточными и западными влияниями, формируются новые идентичности, новые модели гендера, коммуникации и художественной деятельности. И наиболее чувствительной, готовой принимать и анализировать новое, на мой взгляд, оказывается именно молодежь, склонная оценивать явления на основе собственного опыта, а не критических текстов, написанных в другое время, в другой культуре и другом пространстве.

- ⁷ Хочу поблагодарить Елену Гапову за вопрос, заданный на конференции: «На обломках империи: границы гендера как границы нации», который обратил мое внимание на эту проблему. Пристальный интерес к поколениям объясняется существенными отличиями в мироощущении личностей с разницей в возрасте в два-три года, что кажется мне интересным культурным феноменом.
- ⁸ Сборная выставка группы «Р.Э.П.» в 2005 году в киевском Центре современного искусства так и называлась – «Растерянные» (<http://www.cca.kiev.ua/newsite/ua/index.php?p=project&id=13>).
- ⁹ Единственная известная мне попытка интердисциплинарного исследования на тему женского искусства в Украине (Улюра Г. «Феміністські мистецькі проекти в пострадянській Україні (до питання легітимації гендерного дискурсу)», *Пошуки гендерної паритетності: український контекст* (Ніжин: Melanik, 2007), с. 161-168.) осталась незамеченной в художественной среде, да и не имела шансов быть замеченной.
- ¹⁰ Больше о лейбле на официальном сайте: <http://www.b-c.com.ua/editions.htm>.
- ¹¹ Обсуждение финалистов конкурса «Книга года» на радио Би-Би-Си – http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2006/12/061202_book_interact5_kk.shtml.
- ¹² Рецензия Анатолия Ульянова: http://www.proza.com.ua/events/8_kolbasnyx_docherej.shtml.
- ¹³ Кісь Оксана. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. Цитата из: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm>.
- ¹⁴ Больше информации в ЖЖ-сообществе, посвященном изданию «8. Жіноча мережева проза»: http://community.livejournal.com/de_vish_nik/?skip=20.
- ¹⁵ Шадринна Анна. «Одинокая и счастливая: вранье или новая реальность?» Цитата из: <http://inf.by/fc/22/?mode=print>.
- ¹⁶ Цитата из: <http://www.b-c.com.ua/editions.htm>.

- ¹⁷ Были использованы персональные сайты Юлии Тимошенко – <http://www.tymoshenko.com.ua>; Натальи Витренко – <http://www.vitrenko.org>; Раисы Богатыревой – <http://www.bogatyrova.org.ua>; Инны Богословской – <http://www.inna.com.ua>; сайт Аналитического Центра Академия – <http://www.academia.org.ua>; а также материалы сайта ТаблоID о нарядах женщин-политиков – http://tabloid.com.ua/list/section_6.htm.
- ¹⁸ На вопрос о необходимости квотирования для женщин в политике А. Кужель ответила: «Женщины в Украине голосуют против женщин, и это наша беда. В Швеции во власти более 50 процентов женщин, и я спрашивала у них, почему так? Оказалось, потому, что они приучили народ к мысли – женщина должна продвигаться. Что касается нас, то пока мы не приучим общество к тому, что женщина может претендовать на пост наравне с мужчинами, женщин во власти практически не будет. Прорваться смогут лишь единицы, которые, тем самым, подчеркнут, что они – исключение из правила. Мне позволили утвердиться две вещи: я была профессиональна и порядочна, но, если бы хоть где-то оступилась, мне бы этого не простили никогда». Интервью полностью – <http://bayki.com/tales/65>.
- ¹⁹ Больше информации о проекте – <http://svynoferma.com/samky.php>.
- ²⁰ Маруся Чурай – украинская народная поэтесса эпохи казачества, героиня одноименной поэмы украинского советского/постсоветского классика Лины Костенко. – Прим. ред.
- ²¹ Цитата из популярного среди западноукраинских интеллектуалов опуса Леопольда фон Захер-Мазоха *Женские образы из Галиции*, которую можно найти в <http://bursch.netfirms.com/reading/zakher.htm>.
- ²² Цитата из: Філоненко Софія. «Термін “жіноча проза” як проблема літературознавства» – http://www.bdpu.org/personnels/s_filonen/termin.doc.
- ²³ *Тіло чи особистість? Жіноча тілесність у вибраній малій українській прозі та графіці кінця XIX – початку XX століття* (К.: Грані-Т, 2007).
- ²⁴ Сусак Віта. «Cherchez les femmes a l’Ecole de Paris». Цитата из: <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/susak.htm>.
- ²⁵ Выставку «Искусство женского рода. Женщины-художницы России XV – XX веков» в Третьяковской галерее можно по праву считать этапной для осмысления понятия женского творчества в России. Подробнее: <http://www.owl.ru/content/womplus/p27016.shtml>.
- ²⁶ Подробнее о проекте: <http://www.guelman.kiev.ua/gallery/galleryprojects/female-id>.

- ²⁷ Подробнее о проекте: <http://www.polinst.kiev.ua/ua/podii.htm?year=2003&id=115>.
- ²⁸ Десятерик Дмитрий, рецензия для газеты *День*, 22 июля 2003: <http://www.day.kiev.ua/22639>.
- ²⁹ Немного о проектах Маши Шубиной: <http://www.museum.ru/N24173>.
- ³⁰ Подробнее о выставке: http://community.livejournal.com/kyiv_afisha/720971.html,
<http://www.timeout.ua/text/display/78288>.
- ³¹ Работы художницы: <http://lenadread.livejournal.com>.
- ³² Подробнее о проекте: http://kut.org.ua/art_a0060.php.
- ³³ Работы художницы: http://svynoferma.com/material/19/mat19_03.html.
- ³⁴ Работы художницы: http://svynoferma.com/material/18/mat18_01.html,
<http://www.mirosedina.com/index.php?id=23>.
- ³⁵ Посмотреть работу можно: <http://zumka.livejournal.com/211784.html>.