

Жить при феминизме: и/или образная реальность

Наталия Каменецкая

“Who am I. This is the modern question. Find yourself, an old topic and postulate.”

Из доклада М. Штранк

*«О Субъектах, Звездах и Шоколаде»**

«Как известно, женщина *воспринимается* как не-мужское, как *возможность* нечто утверждать посредством отрицания».

Из доклада О. Туркиной и В. Мазина

*«Лов перелетных означающих 2: Мужское и Женское».***

Неназываемое

«Белое неназываемое» – так однажды обозначили Олеся Туркина и Виктор Мазин женское имя, вернее, его непоправимое отсутствие при сотворении человека по имени Адам.¹

Эта неназванность – пробел столь же невероятный и пугающий, как белая пустота, чреватый фантомной болью несуществовавшего. Поскольку и далее имена раздавал «Адам», феминизм, возможно, единственно успешная попытка пересмотреть гендерные приоритеты именовании и обозначить пустоту.

Как-то еще в мои школьные 70-е я посмотрела фильм *Yellow Submarine*.² До сих пор вспоминается композиция *Nowhere Man* с ее анимационным персонажем (*sitting in his Nowhere Land*).³ Гендерная неназываемость удваивается, делая и меня «человеком из ниоткуда», когда я, проживая и проплывая, образно говоря, в желтой подводной лодке уже несуществующей страны (вновь пробел!), представляю «СССР» в пункте «место рождения». Я – женщина, художница, феминистка, обладающая и менее значимыми в данном контексте характеристиками – родилась в тоталитарном государстве. Мое детство начиналось во времена тоталитарной хрущевской кукурузы («оттепели»), обучение, становление

* Конференция “Феномен пола в культуре”, РГГУ, 15 – 17 января 1998 г.

** Доклад «Лов перелетных означающих 2: Мужское и Женское», там же.

и взросление проходили при тоталитарном режиме «застоя», а опыт гендерных испытаний – на безлимитном посттоталитарном пространстве. И тоталитаризма, и феминизма в моей личной и профессиональной биографии изрядно.

Мне, казалось бы, очевидно, что тоталитаризм как государственное устройство исключает феминизм.⁴ В то же время, как понимает его большинство, феминизм тоталитарен в пределах вовлеченности в «мужской» дискурс власти. Тема власти, несомненно, входит в проблематику женского движения, должна входить, – даже если лозунг «взять власть в свои руки» сегодня не стоит на повестке дня. Этот момент мне не представляется ни сложным, ни даже двусмысленным. Тогда почему при попытке осмысления слияния этих на самом деле неоспоримых факторов проживаемой нами судьбы, тоталитаризма и феминизма, множится и плывет сознание? – и не только мое.

Вехи жизни многих моих «однолодочниц»-художниц, которые принимали участие в общих гендерных проектах, в приведенных выше пунктах совпадают. На заданный этим художницам вопрос, как бы они описали тоталитарный феминизм, ни одна не ответила сразу. Некоторые из опрошенных обещали подумать и продолжить обсуждение по электронной почте, большинство считали, что тоталитаризм и феминизм несовместимы. Подобную позицию артикулирует художница Александра Дементьева: «Термин “Тоталитарный феминизм” мне кажется абсурдным. В историческом смысле как государственная или общественная формация он никогда не существовал, а если бы это произошло, то это был бы уже не «феминизм», как мы это понимаем».

Но как *мы* это понимаем? Пока плывешь на большой субмарине из «когда-то» в «куда-то», меняются пейзажи, угол зрения, точка отсчета. После распада СССР постсоветское пространство вместе с художницами и художниками вышло за географические пределы бывшей страны. Александра Дементьева, отрицающая тоталитарный феминизм как государственную формацию, и многие другие родом из СССР сегодня – граждане мира, и имена их звучат иначе. Когда я составляла творческие биографии для современного раздела каталога *Искусство женского рода* (в 2001 году), в пунктах «живет» и «работает» художницы порой указывали более одного государства (не говоря уже о городах). Процесс стирания границ в заученных оппозициях нашего существования, в том числе тоталитаризм-демократия, продолжается.

До какой же степени я сама – продукт всего вышеперечисленного? Если феминизм, названный тоталитарным, с трудом поддаваясь определениям, находит воплощение в неких конкретных сущностях, то возникает вопрос: а почему бы не моей? Этот вопрос могли бы задать многие женщины, «рожденные в СССР», – и феминистки, и любая самоосознающая себя женщина. В статье «Существует ли постсоветский феминизм?»⁵ я писала, что в России феминизм все еще подобен пресловутой черной кошке в черной комнате, и мы ее все время ищем. Добавлю: и догадываемся, где она прячется (в пустоте?). И мы сами, и

государственная, и общественная формации проецируем, репродуцируем, шлифуем тоталитарной идеологией мифологические образы, которые и формируют, возможно, самую достоверную образную реальность. И шитые белыми нитками эскапады Маши Арбатовой в тоталитарном стиле «как бы феминизма» порой шокируют, но удивления не вызывают.

Маша Наймушина, художник⁶ и куратор поколения, чьи юные годы пришлись на первую половину 90-х (период первоначального накопления капитала, оксфордского образования и т.д.): «Тоталитарный феминизм. Когда термины, указывающие на явления античеловечные и страшные, такие как фашизм и тоталитаризм, используются для характеристики явлений в целом довольно безобидных, не оказывающих всеподавляющего воздействия на личность и общество и не несущих угрозы общественным устоям, а в общем даже легко игнорируемых как маргинальные, интереснее выявлять не значение термина «тоталитарный феминизм», а состояние общества, данный термин породившего как гиперэмоциональную и неадекватную реакцию на свой собственный страх. Чего боялся человек, который впервые произнес это словосочетание? По-моему, все и так понятно.

В словарях случаются употребления данного термина в значении «феминизма, зарожденного внутри или после тоталитарных обществ» и т.п., но мы это значение не рассматриваем – как логическую ошибку, так как термин «тоталитарный» имеет свое внятное сложившееся значение и не может быть использован как указание на происхождение, а исключительно на качество».

Чего боится человек

Впервые со времен проекта “*Sex & Gender/Феномен пола в культуре*» обращаюсь к материалам конференции 1998 года.⁷ Основным лейтмотивом той конференции был страх, особенно прозвучавший в мужских выступлениях – перед «новой» для России женственностью с феминистскими параметрами, которые для них оказались смешаны с древними страшилками подсознания. Темы истерии, страха, будущего рождения или не-рождения так или иначе были затронуты всеми докладчиками. Например, любопытная провокация А. Ананьина «Третий пол или гибель полов? (Психоаналитический взгляд в будущее)». Докладчик выказал сомнение в последствиях современной научной политики, а именно – в будущей сохранности пола (мужского). Мир, опасался Ананьин, достанется клонирующим себя женщинам. Здесь рассказчик даже апеллировал к художественным произведениям и фильмам в жанре фэнтези.⁸ Выступавший был загнан в угол профессиональной критикой. Тем не менее, Ананьин

в своем докладе выразил предельно паническое состояние растерянного патриархатного сознания перед фактом утечки контроля за размножением полов, число которых возрастает в современном культурном пространстве, в то время как в реальности, возможно, происходит обратный процесс. Вдруг мир уже принадлежит женщинам?

Конференция, всколыхнувшая столь интенсивный слой страха и женофобии, была заявлена как гендерная, не феминистская. И все же, несмотря на ярко выраженную в названии всеядность половой, гендерной и дисциплинарной ориентации, мероприятие в просторечии называли феминистским. Между тем описываемое событие не ставило перед участниками политических задач, в цели конференции не входила пропаганда каких-либо идеологий или движений, феминизма в том числе. Однако, несмотря на отсутствие в названии соответствующего термина, конференция получилась феминистской отчасти по духу, отчасти по характеру дискуссий, что отразилось в темах и содержании выступлений, а также в использовании феминистских теорий. На этом мероприятии я, наконец, уяснила, что, хотя в наших проектах порой принимали участие представители обоих полов, женщины все равно всегда присутствовали в большинстве, именно они в российском обществе всегда являлись индикатором «гендерности» проблем. В то же время этот зачастую горделивый мотив, который можно было бы назвать своего рода феминистским «позитивом», оттенил более глубинную, выпестованную и симптоматичную тему страха, которую я упомянула выше.

Трепет и паника вокруг пустоты, прозвучавшие так отчетливо в 1998 году, по сей день сопутствуют несомненно пугающему тандему агрессивно-энергичных терминов – например, термину тоталитарный феминизм. Тоталитаризм в России большинство уважает (как силу и порядок), над феминизмом – посмеиваются (спасибо Маше Арбатовой в том числе). В этом контексте на вопрос «чего же боится человек?», можно было бы ответить следующее – мощной стихии неподконтрольного женского, того, что сладкозвучно воспевала классическая поэзия и запечатлели в умиленных образах передвижники. Однако ни умиление, ни сладость его не обманули. Сокрушительно женская мощь (демонстрация силы?), предстающая в 20 столетии с невиданным прежде творческим размахом в произведениях женщин-художников русского авангарда, взращенная под спудом тоталитарной культуры и означенная феминизмом постмодернистского формата – такая образная реальность заполняет культурный пробел, предвещая новый порядок.

Пустившись в рассуждения о тоталитарном происхождении моих/наших представлений о феминизме, я обратилась к Виктору Мазину, коллеге по первым гендерным выставкам,⁹ основателю Музея сновидений Фрейда. Я задала вопрос, существует ли тоталитарный феминизм? Виктор ответил: «Фиг его знает, Наташа! Думаю, что может существовать, если берет на вооружение мужскую стратегию агрессивной борьбы за гомогенную поверхность».

МАРЬЯ. Сон как аргумент

Матрена сморкается в фартук и ходит, громко скрипя валенками. Уносит под ватником самого большого хоря. Чтобы в теплой бытовке, заперевшись на швабру, заправить его себе в просторную, пахнущую селедкой вагину:

— Ишь, черт прыткой...

Страшно, страшно, господа.

В. Сорокин. Морфофобия.10

Пожалуй, пришла пора и мне рассказать свой сон.

Интенсивное погружение в феминизм, женский активизм и гендерную проблематику в искусстве привело в волнение некие глубинные уровни моего женского бессознательного, вошедшего в резонанс с коллективным. И где-то в 1990-м году – не помню, до или после выставки «ZEN: женщина как объект и субъект в искусстве» – мне приснилась Марья. Огромная женщина звалась этим именем по умолчанию. Плотно, по-бабьи повязанная платком, в валенках и с ведром, веской походкой она вошла в некую избу и уселась на скамью. Появлению Марьи предшествовало видение голубоглазой «сказочной» принцессы, излучавшей золотое свечение непонятной природы, однако Марья принцессу вытеснила. Сказочная красавица обитала в некоем пограничном пространстве ни бодрствования, ни сна, вызывая при этом чувство иррационального ужаса, встреча же с Марьей произошла в бутафорском интерьере русской избы. Однако огромная баба, Марья, в отличие от «сказочной» принцессы, вызвала во мне доверие, весь ее образ сулил надежную, исконную и материнскую защиту, за которой я к ней и обратилась. И услышала пророчество, сулящее фатальные неприятности (позднее я припомнила народное суеверие про бабу с пустыми ведрами). В тот период я придавала большое значение увиденным во сне сюжетам и образам. Становление постсоветского феминизма, в котором и я принимала участие, проходило в ситуации сноса незыблемых прежде структур и возведения новых иерархий. То было время каких-то энергетических разломов и мистических откровений. Виденный мной во сне персонаж, Марья, моим снам не принадлежал, она (Марья) явилась откуда-то извне и в то же время была странно знакома, как будто мы встречались и в сем мире. Это сновидение мне было не суждено забыть. Немногим позже писатель Владимир Сорокин передал мне рассказ для первого номера *Идиомы*, над которым мы с Ириной Сандомирской тогда работали.¹¹ Читая рассказ, я с изумлением узнавала свой сон, а в женском персонаже Матрене – Марью.

«Красномордые бабы в ватниках, подпоясанных грязными белыми передниками, валко ходят вдоль рядов клеток, набитых хорьками...».¹² У Сорокина Матрена – все та же огромная баба с ведрами, уверена, и в платке. И ведра были

не пусты, в них она разносила мороженые вагины, корм для хорьков, которые символизировали мужские детородные органы или были таковыми. Я была потрясена невероятным для меня совпадением – разумеется, не случайным. В ту пору в модном лексиконе укоренилось слово «архетип», и Марья в моем толковании сновидения и была архетипом, женским гением данной местности. Баба мощная и безлика, слишком низко повязан платок, с ведрами – вместилищем жалкой мужественности или пустоты, или чего-то, чем распоряжается только она. Устрашающий архетип громоздкой женственности, воплощенный в тоталитарном образе российского феминизма, каковым он должен был представляться одержимому страхом «хорю».

Женственность, власть, образная реальность и гомогенная территория

Тем не менее мужчина назвал женщину женщиной, а себя самого – человеком. Он назвал свое искусство Искусством, а женское – борьбой за власть.

И. Сандомирская,

Выставка: «Женственность и Власть».¹³

Образная реальность! С трудом удается сочетать метаязык образов с векторной логикой – весь мой личный опыт соучастия в гендерных исследованиях, особенно в сфере искусства, происходит из разных времен и смыслов. С точки зрения субъекта творчества, природа того, что мы называем реальностью, не столь принципиальна, а восприятие образа происходит непосредственно. И хотя вектор времени при этом не столь важен, в своем рассказе я все же стараюсь придерживаться хотя бы субъективной хронологии. В период работы над ранними гендерными проектами я общалась с американскими художницами, участвовавшими в женском движении 60 – 80-х. Помню, одна из них создавала очень милые и изящные объекты из раковин и прочих морских останков, раскрашивала, оформляла и – снабжала зубатыми челюстями. То была, пожалуй, несколько прямолинейная (для искусства) цитата из классики психоанализа как попытка визуализации мужского страха перед женщиной. Для меня же первым устрашающим образом, который я осознала и смогла связать с негативными реакциями тех или иных советских людей на «женское» и «феминизм», стала Марья.

Мои гендерные исследования в сфере искусства, о которых я упоминала выше, реализовывались как творческие изобразительно-дискурсивные проекты, по преимуществу женские. В выставочном пространстве создавалось тематическое мини-поле женской культуры, одновременно цельное и мозаичное, поскольку пространство и тема объединяли индивидуальные и разнящиеся

произведения. Такой проект, обычно в сопровождении авторских текстов и коллективных дискуссий, являлся, пожалуй, не столько исследованием, сколько производством отдельного фрагмента образной реальности с неярко выраженным феминистским уклоном, мгновенно, тем не менее, изменяющим действительность. Менялась и моя личная действительность, ограничивающая мою персональную реализацию в качестве художницы. Американские коллеги-художницы отмечали подобный же поглощающий эффект общественной деятельности на феминистском поприще; рано или поздно им приходилось отойти от участия в женском движении, чтобы вновь обратиться к собственному творчеству. Так, известная и чрезвычайно одаренная художница Джойс Козлофф (*Joyce Kozloff*)¹⁴ как-то сказала мне, что общественная феминистская деятельность не оставляет времени для искусства. После феминистского вторжения в патриархатное поле культуры ничто не остается прежним, в том числе и личное. Тем не менее, в музеях появляются собрания женского искусства.

О музеях. Вот территория, являющаяся испокон веков мужской. Следовательно, претендуя на собственный музей, художница покушается на мужское, то есть производит, несомненно, агрессивное действие, которое можно назвать и борьбой за власть. Поэтому вопрос об учреждении каких-либо значимых институций женского искусства в России вызывает на удивление протестную реакцию не только у патриархатного сообщества коллекционеров, критиков, кураторов, министров и чиновников, поделивших доходную сферу постсоветской культуры. Протестуют порой и феминистки, не желающие этому сообществу уподобляться, – чтобы не прослыть тоталитарными. Особенно, если неотожествление – удобный ангажемент.¹⁵

Последние два года я работаю над проектом с рабочим названием *История женской культуры на постсоветском пространстве. 1989–2009 годы*, где одной из самых трудоемких задач оказалось составление хронологии.¹⁶ Выставка-ретроспектива и каталог, составляющие проекта, также строятся на принципе последовательности событий, зачастую обратной. Воспроизведение событий в хронологии постоянно вынуждает пересматривать когда-то очевидные смыслы, отсылает назад. Над выставочным проектом *Искусство женского рода* я работала с 1999 по 2002 год.¹⁷ Современный раздел занимал чуть менее десятой части в одноименном каталоге, хронология которого охватывала пять веков истории женского искусства в России. Точнее, история эта создавалась по мере формирования выставки. Так вот, по экспозиции современного искусства уже можно было бы говорить и о феминизме, но именно эта часть выставки подверглась особо жесткой цензуре. Практически все произведения с обнаженным женским телом заменили другими работами, в том числе с изображениями мужчин, как это случилось, например, с новым тогда проектом Анны Альчук: вместо серии *Фигуры закона-2* художница выставила уже экспонировавшуюся ранее *Девичью игрушку*. При этом общеизвестно, что западным белым мужчи-

нам с незапамятных времен разрешено изображать *и выставлять* обнаженную натуру, преимущественно женскую (еще в студенческие годы в ответ на вопрос, почему натурщица обнажена полностью, а натурщик обыкновенно в набедренной повязке, преподаватели объясняли, что раздетый мужчина «более голый»). Поэтому в музеях, в запасниках и каталогах чрезвычайно много изображений женского тела, когда авторами являются мужчины. Именно эта сложившаяся в истории искусств гендерная несправедливость побудила художницу Таню Антошину к созданию серии *Музей Женщины* – фотопостановкам по сюжетам известных произведений искусства, в которых изображены одетые женщины и мужчины без одежд. Антошина воспроизводит композицию отобранного шедевра подробно, но не буквально. Воплощая ключевой замысел проекта, Антошина пародийно меняет местами мужские и женские роли, создавая тем самым свой собственный музей, *Музей Женщины*. В большинстве работ этого музея именно мужчина является обнаженным, в то время как женщины одеты.

Домохозяйка не говорит

Это платье может ответить вам на три вопроса, касающиеся вашей судьбы, но вы не должны спрашивать о них вслух.

Наталья Першина-Якиманская.

*Пальто Дневник бабушки.*¹⁸

Кураторы из ГТГ знали свою публику и оказались правы: выставочный проект *Искусство женского рода* вызвал агрессивную реакцию посетителей и бранные записи в книгу отзывов. Нападкам подверглись даже на первый взгляд безобидные произведения, не соответствовавшие привычным стереотипам женственности. Хочу привести следующий пример.

Одна из коллег стала свидетельницей обмена негодующими репликами между несколькими женщинами, которых не устроила инсталляция *ФНО (Фабрика Найденных Одежд)*, авторы Глюкля и Цапля¹⁹). На выставке в отдельном блоке Цапля представила две видеоработы, одна из которых называлась *Белье. Методические рекомендации по приручению и наблюдению*. Глюкля же показала инсталляцию – собственную композицию из нескольких объектов *ФНО Некоторые виды одежды. Платья*,²⁰ именно этот проект так ошеломил посетительниц выставки. Неискушенные женщины отказались признать право художниц на жест, откровенно равный мужскому, – сделать демонстративно женственный атрибут одежды, то есть платье, объектом *собственного женского* высказывания. Объекты, развешанные на выставке – платья, белье, пальто с письменами и прочими «говорящими» деталями – показались зрительницам неаккуратными,

плохо выглаженными, не соответствующими высокому статусу художественного произведения.

Между тем мужчине дозволено лепить свой творческий имидж любыми средствами – в том числе, надевая женское платье. В подобном случае жест гендерного уравнения добродушно приравнивается к карнавальному. Например, победное шествие по Олимпу российской попсы Верки Сердючки замедлило отнюдь не гендерные стереотипы, а всего лишь постимперские амбиции; художник Владислав Мамышев-Монро успешно начал свою карьеру, изображая Мэрилин Монро. Иными словами, художнице женского рода предосудительно манифестировать женское, прибегая к мужскому языку публичности. Это мысль, а также тема выставочной развески женской одежды заставляют меня вернуться в 1991 год, к выставке *Женственность и Власть (Ъ)*,²¹ которая явилась проекцией темы власти по Лакану (как его прочитала Ирина Сандомирская). На выставке были собраны работы художниц – живопись и объекты («женственность»). Приглашенный дизайнер выставки Олег Кулик предложил повесить все произведения на плечики, в маскулинном жесте *власти* приравняв женское искусство к интимному содержимому дамского гардероба. «Экспозиция – для картины, и ничто не может, не должно мешать интимному процессу общения с ней. А здесь не так – экспозиция не работает на картину. С картиной здесь обращаются властно, грубо. Картины развешены, как платья в гардеробе», – писала Людмила Бредихина.²² Иными словами, картина, созданная женщиной, участием в феминистской выставке претупает пределы дозволенного. И с ней поступают по-мужски, что и сделал Кулик. «Мужчина делает историю, пользуясь своими слабостями – маниями, фобиями и прочей патологией, – говорил Кулик. – Женщине слабость запрещена, она должна быть во всеоружии своей силы, застегнутой на все пуговицы. Распахивая перед зрителем святая святых, свой гардероб, женственность добровольно показывает свои слабости и тем самым отказывается от насилия как принципа взаимодействия».

Десять лет спустя Наталья Першина-Якиманская (Глюкля) собственноручно развесила на выставке *Искусство женского рода* не картины маслом, а платья-объекты, перефразы содержимого все того же женского гардероба. Проект *ФНО* притянул к себе пристальное внимание домохозяек, но был раскритикован. «Платья, произведенные на свет Натальей Першиной-Якиманской, действительно являются одеждой: в них совершают выходы в общество и перформансы. Эти платья, таким образом, – не только декоративные фантазии, они отвечают функции ритуального костюма. Ритуальный костюм можно назвать облачением. В существительном *облачение* под *облачиться* скрыто *облечь*, вызывающее к действию слова *могущество* и *власть*».²³

В сентябре 2009 года, во время презентации грядущей выставки-ретроспективы, художница Мария Чуйкова проводила один из своих знаменитых перформансов в образе домохозяйки. Она принесла гладильную доску, участники

презентации – мятое белье, и в течение всего мероприятия художница молча гладила. Когда я прямо в зале предложила Чуйковой подойти к микрофону и рассказать о своем творчестве, она, пребывая в образе, отрицательно покачала головой, замахала руками, отказываясь от слов. «Разве ты не знаешь, что домохозяйка молчит? Ей текст не полагается», – пояснила Мария свой отказ после окончания действия.

Амазонки по Бенедикту, или феминизм, которого не было

Даже критики-современники благоговели перед этими женщинами. Бенедикт Лившиц назвал их подлинными амазонками, скифскими всадницами. Он имел в виду одно из самых ранних исторических упоминаний о женщинах на территории России...

Джо Анна Айзек. ²⁴

Попытка исследования образной реальности феминизма с тоталитарными корнями приводит к тому, что и без того непросто закольцованная цепочка проектов и ассоциаций оборачивается матрешкой: моя очередная история прячется в истории рассказанной. Чтобы как-то придерживаться исторической последовательности, надо бы определиться с приоритетами и вспомнить, с одной стороны, ложь о том, что СССР – первая в мире страна, где женщинам дали свободу и власть управлять государством, с другой, – образную реальность в СССР создавало и женское творчество. Другими словами, женское творчество происходит в пустоте, но не на пустом месте. Большое значение для современного женского творчества в России имеют художницы русского авангарда, которых в начале 20 века поэт-футурист назвал «амазонками» и «скифскими наездницами». ³²

Итак, 1913 год, Любовь Попова, картина *Натурищица. Стоящая фигура*. Эта картина из времен ученичества, когда Любовь Попова вместе с Надеждой Удальцовой искали в Париже Пикассо, затем встретили Татлина. В произведении изображена женская фигура: одежда, тело, лицо; все едино, мощно, как бы вылитое из металла и сплавлено с окружающей средой. Пожалуй, ни одна из художниц русского авангарда не прошла мимо практик трансформации архаического женского божества («амазонок», «скифских наездниц») в кубистические формы. Это и Наталья Гончарова (*Божество плодородия*, 1909–1910), и Надежда Удальцова (*Автопортрет с палитрой (Мое изображение)*, 1915), и Варвара Степанова (*Женская фигура*, 1920). В произведениях Ольги Розановой в разбитом зеркале мира появляется и женский взгляд – *Парикмахерская*, 1915; в картине *Рабочая шкатулка* (1915) это взгляд через замочную скважину. Говорят ли при этом амазонки русского авангарда как женщины? Маркируют ли свое творчество как женское? Многие изобразительные полотна произведений

художниц русского авангарда содержат фрагменты слов, возможно, и текстов – чаще нечитаемых.

Историк искусства Джо Анна Айзек отмечает, что в своем сравнении Бенедикт Лившиц еще при жизни художниц прибегает к мифологизации русского женского, в том числе к мифу о сильной русской женщине. Все мы знаем, что к мифу следует относиться с осторожностью, тем не менее, как считает Айзек, «не исключено, что этот миф давал русским женщинам больше возможности для действия, нежели ослабляющие позиции женщины западные мифологии «слабого пола», «ангела домашнего очага» или «*femme fatale*»». В судьбах русских женщин-художниц последние мифологемы играли роковую роль.²⁵

В 2001 году Людмила Бредихина писала, что «сравнение художниц русского авангарда с амазонками хромает, если вчитывать в него минимальный мужеборческий смысл. «Амазонки» русского авангарда сумели осуществить проект удивительной свободы в творчестве, социальной и приватной жизни в конвенциональных рамках «нормального» союза женщины и мужчины».²⁶ Одновременно не так давно Маргарита Тупицына поведала мне в частной беседе, что если она еще в начале 80-х использовала определение Лившица с целью акцентации феминистской составляющей творчества женщин русского авангарда, но теперь не согласна с современными про-феминистскими интерпретациями этого определения, поскольку исторические амазонки (скифские всадницы) стремились уподобиться мужчинам (концепт тождества) и не определяли себя в терминах различия – то есть как женщин. И действительно, Александра Корсакова, художница и современница «амазонок» (по возрасту чуть моложе), незадолго до своей кончины вспоминала, что «мужчины, женщины – в то время в творческой среде не это имело значение, все они были заряжены революцией, были – художниками» (выделено мной – Н. К).

В конце 20 века «амазонки» – имя нарицательное для женщин русского авангарда. Под этим названием прошла выставка в музее Гуггенхайма (1999-2000), затем вариация примерно под тем же названием экспонировалась в Государственной Третьяковской галерее, каталог *Amazons of the avant-garde* был специально издан на русском. Выставка «амазонок» в Москве состоялась почти одновременно с выставкой *Искусство женского рода*. И оба проекта, беспрецедентные в России по масштабу репрезентации произведений авторов-женщин, были соотнесены во времени и пространстве сперва неожиданно для организаторов, а затем намеренно. Потому что эти великие художницы хотя и создавали искусство «по-мужски», но сумели, на мой взгляд, создать образную реальность нового женского: их «локомотив истории» проложил дорогу «тоталитарному андрогену» сталинской эпохи, а затем вдохновил феминистское движение в искусстве второй половины 20 века (на Западе). «Они вносили в окружающую их среду тот воинственный пыл, без которого оказались бы не-

мыслимы дальнейшие успехи русского авангарда», – написал Бенедикт Лившиц в книге *Полтораглазый стрелец*.

Зададим вопрос о том, как повлияла мифологема сильной русской женщины на судьбы «амазонок авангарда»? Гончарова, затем Экстер после 1917 года оказались в эмиграции; голод и разруха преждевременно уносят жизни Розановой и Поповой; Удальцова и Степанова прожили долгие и драматические годы в забвении...

Материнская жертва

Рядком шестилетнего сына
Нарядная матка ведёт..
И по сердцу эта картина
Всем любящим русский народ!

*Николай Некрасов,
Есть женщины в русских селеньях*

Квази-феминистское созидание новой женщины, обобщающее усилия женского авангардизма, тоталитарной воли и архаичного образа – каков результат? «Новая андрогинность», «дурная андрогинность», «тоталитарный андроген»? – однотипные интерпретации образа женщины из светлого будущего недавнего прошлого встречаются в разных текстах исследовательниц гендерного тоталитарного дискурса. Не слишком ли просто? Ведь мы по-прежнему знаем, что кошка в пустой комнате существует, появляется она и смутно, и явно, на тонкой границе различения сумерек и сумрака, – принцесса, Марья и другие, в том числе и ипостаси Бабы Яги, о которых пишет Наталья Малаховская.

Очевидно, что образные истоки женской мощи нисходят к древним культам, и в контуре палеонтологической Венеры с ее маленькой головой и непомерным туловищем просматривается то ли пирамида, то ли конус. Эта формально намечающаяся тоталитарность и нейтрализуется, и подчеркивается избыточной округлостью – апелляцией к плодородию, материнскому, природному. Не оттого ли питерский киберфеминизм трансформировался в киберматеризм, что логотипом сайта Кибер-Фемин-Клуба изначально был образ палеолитической Венеры?..

Действительно, русская женщина в представлении поколений моих соотечественников – существо могучее, неустрашимое и в то же время бесконечно жертвенное. Об этом свидетельствуют художественные, вербальные, документальные образы, литературные пассажи, анекдоты, и, конечно, некрасовское «Коня на скаку остановит». А строки того же автора «и через час принесла торопливо гробик ребенку и ужин отцу» поразили когда-то мое подростковое воображение настолько, что сейчас я думаю, а не здесь ли истоки *моего* феминизма? Ведь из

дальнейшего повествования следует, что эта вопиющая женская жертва была выброшена на улицу, и это ее покорная тень порой мелькает на затемненной периферии жизни мужчины, от лица которого ведется слезливое повествование. Примечательно, что еще недавно нарядная «матка» приносит свою материнскую жертву – и себя, и жизнь ребенка, – чтобы напитать Отца. И откуда же вслед возникает образ тоталитарной женщины, непременно феминистки? Ведь мощная женщина, существующая вне параметров материнства, а следовательно, и без возможности материнской жертвы, чаще становилась объектом анекдотов – смех тоже нейтрализует потенциальную угрозу и блокирует чуждую силу, оставляя за скобками территорию страха. Просматривая героические женские образы периода расцвета тоталитарного формотворчества, начинаю прозревать, что вот они, настоящие истоки страха и женофобии человека того времени: ведь именно этим человеком обязана и готова пожертвовать тоталитарная мать «во имя жизни на земле».

«Родина-мать»,²⁷ икона советской эпохи – разгневанная женщина, посылающая на смертный бой сыновей. А также Рабочий и Колхозница²⁸ как два в одном. Или женщина, императивно призывающая: «Не болтай»; женщины в кадрах документальной хроники, заклинающие убить врага; женские образы в сталинском метрополитене, с которых начинались гендерные исследования Анны Альчук. Вот, пожалуй, суммарный облик тоталитарного феминизма, образ-метафора патриотического происхождения. Ну и, разумеется, Александра Михайловна Коллонтай.

Но вернусь к докладу Ананьева, точнее, к теме страха перед будущим, когда мужчина может не понадобиться. Рассуждая о тоталитарных истоках всего с нами сущего, наш советский «феминизм» в умах можно было бы рассматривать как один из феноменов великого эксперимента, проводимого в гигантской лаборатории «СССР». В горниле науки и фантастики создавался новый, советский человек будущего, и как минимум три поколения были рождены, чтоб сказку сделать былью. Для воплощения этой затеи кроилась новая утопическая реальность «всех времен и народов». Вспомнив ахматовское «Эта женщина больна, эта женщина одна»,²⁹ можно сказать, что в тоталитарной действительности материнская жертва не приносилась, а взималась, – палачи сами приходили за детьми, чтобы приготовить место для будущего, человека.

Революция в искусстве, несомненно, предшествовала действию, а план монументальной пропаганды был разработан в самом начале первой советской перестройки и вскоре приведен в исполнение. «При таком положении дел неудивительно, что наиболее раскрепощенные женские образы встречаются в работах агитационного характера конца 20-х – начала 30-х годов, и в первую очередь – в связи с событиями первой пятилетки. Для того, чтобы повысить эффективность пропаганды, наиболее радикальные художники приобщились к созданию фотографий, фотомонтажей и плакатов, многие из которых вос-

певают работниц, выполняющих задания первой сталинской пятилетки. Хотя выходившие массовыми тиражами плакаты, а также журнальные и газетные репрезентации подчеркивали равенство мужчин и женщин, они тем не менее вполне соответствовали условию, сформулированному Элен Сиксу: «Когда женщину просят поучаствовать в такой репрезентации, ее, конечно же, просят участвовать в репрезентации мужского желания».³⁰

Тоталитарное тело феминизма: женщина и звезда

«Предлагаемый нами образ – женщина, которой свойственна стихийность, пассионарность, дерзкие поведенческие практики, эксперимент с привычными ролевыми функциями. Нашей героине присуще почти физиологическое стремление действовать, и тем самым изменять “среду своего обитания».

*Е. Ковылина.*³¹

«Читайте, девушки, и кусайтесь!»³² – призыв Лены Ковылиной в газете *Каменное молоко* (2006) относился к творческим и мыслящим женщинам, тем, «кто способен и стремится высказаться». В этом феминистском издании авторы собирались говорить о проблемах женщин, которые живут в городе и ежедневно сталкиваются с мужской властью. Выпущено два номера.

Подобные феминистские издания с планкой «выше среднего» на посттоталитарном пространстве долго не живут. Возможно, в Питере с этим полегче, а более в России – нигде. Журнал *Идиома* в наши дни – уже раритет; он был издан всего один раз, в Нью-Йорке. *Идиома* №2, *Музей желаний*, в Москве середины 90-х поддержки не сыскал, как, впрочем, и феминизм (творческий и мыслящий). Западным фондам, которые финансировали женские инициативы в России, творческая художественная феминистская идея была не нужна (другое дело – ликбез для домохозяек), как и российским культурным институциям. Женская творческая альтернатива в виде самостоятельного художественного дискурса не нужна и сегодня. Правда, и авторская документация женских желаний в художественных практиках начала 90-х, и иные свидетельства феминистского активизма посттоталитарных художниц, наконец, опубликованы – 15 лет спустя, в ретроспекции. Пожалуй, миф так и остается до сих пор одной из единичных зон авторизации независимого творческого и мыслящего женского.

Все чаще встречаю статных женщин с «Рублевки», которые по-некрасовски, наряду с мужчинами стремятся к деньгам и власти, пряча недюжинные аппетиты за умильными улыбочками и прикрываясь мускулистыми спинами молодчиков-блюстителей женской нравственности, морали и крепких семейных уз. Коня на скаку остановят. Феминизм же, которым издавна живет и дышит наша образная

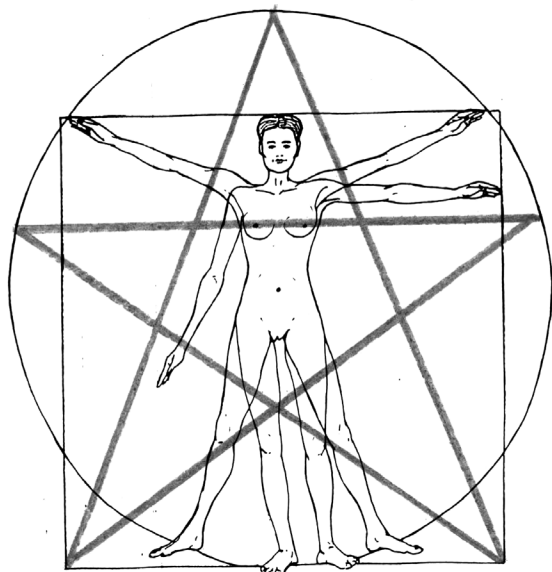
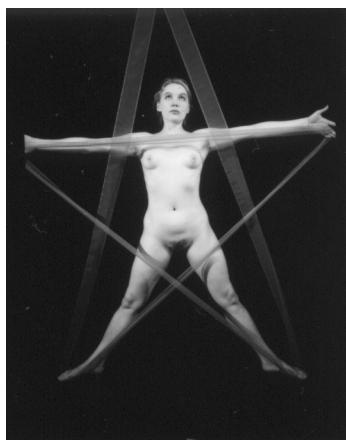
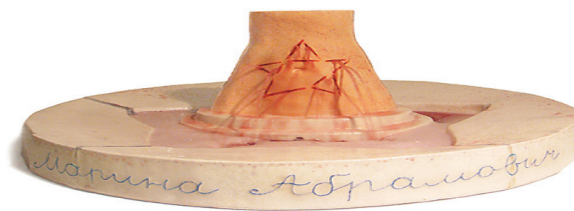


Рисунок Е. Ковылиной из сборника проекта Л. Кашук
Русская Феминистка, 1999.

реальность, укореняется где-то там, за бортом. В тех далеких краях победившей постдемократии регулярно выпускаются феминистские издания, и элитарные, и художественные, случаются и музеи женского искусства, и рубиновые звезды на тоталитарно-женском теле сияют конвенциональным ID-удостоверением подлинности – в специально отведенных для этого нишах. В 1974 году югославская художница Марина Абрамович показывала перформанс, где она с живым питоном на голове ложится в центре горячей пятиконечной звезды. В другом перформансе Абрамович уже не ложится на звезду, но процарапывает ее бритвой на животе; звезда кровоточит. В 1999 году Лена Ковылина выставляет в проекте *Русская феминистка* рисунок *Женщина свободна*, который затем трансформирует – женскую фигуру вписывает в пятиконечную звезду. В 2001 году Анна Альчук в проекте *Фигуры закона-2* делает фото постановку *Перформансистка*, сюжет которой повторяет рисунок Ковылиной: здесь художница как бы распята на пятиконечной звезде. В 2008 году Таня Антошина делает проект «мои любимые художники», один из сюже-



Анна Альчук, *Перформансистка*.
Из проекта *Фигуры закона-2*,
2001



Таня Антошина, *Звезда*.

Из проекта *Мои любимые художники*, 2008.

тов посвящая Марине Абрамович, а именно – керамическую скульптуру *Звезда*. Скульптура изображает торс, в который вписана выцарапанная и кровоточащая 5-конечная звезда. Из скульптуры должен бить фонтан красного вина...

-
- 1 Доклад «Лов перелетных означающих 2: Мужское и Женское», Конференция «Феномен пола в культуре», РГГУ, 15 – 17 января 1998 г.
 - 2 Музыкальный мультипликационный фильм по мотивам творчества *The Beatles*, снят в 1968 г.
 - 3 *Nowhere Man*, **песня** *The Beatles* (Lennon/McCartney), записана в 1965 г.
 - 4 Конечно, феминизм в СССР, по мере дряхления власти, вызревал «подспудно» и неформально, в тех или иных группах инакомыслящей советской интеллигенции. В академических изданиях несколько считанных раз появились статьи с гендерной тематикой, среди авторов – Татьяна Клименкова, Светлана Айвазова, Ольга Воронина. Авторы будущей «женской» прозы уже писали свои лучшие произведения (Марина Палей и др.) на вакансиях дворников, истопников и других свободных профессий. И, разумеется, в этом небольшом альтернативном мире двух столиц знали Ольгу Липовскую. Первые феминистские собрания открыто созываются уже во время «перестройки». Но к чему лукавить, в 80-х и тоталитаризм, и феминизм были уже/еще не те.
 - 5 *Гендерные исследования*, №16 (2/2007), с. 25-37.
 - 6 Профессиональное самоопределение М. Наймушиной, в которое я не сочла нужным вмешиваться. Поскольку указания на гендерные стереотипы профессиональных окончатий обсуждаются почти на всех наших дискуссионных мероприятиях, я обычно обозначаю художников женского рода художницами, если таковые не возражают.
 - 7 По материалам конференции издан одноименный сборник, Издательский центр РГГУ, М. 1998

- 8 Не разнообразны сюжеты этих мужских фантазий. Пара образчиков «сильного» пола по разным причинам проспала века в замороженном состоянии, проснувшись в стерильном мире «новых амазонок». Неженским особям грозит стать жертвами экспериментов, а возможно, и гибель. Ведь оказавшиеся у власти женщины помнят, что именно мужчины развязали ту роковую войну, что едва не погубила землю; поэтому «амазонки» справедливо опасаются повторения истории. Дети в женском мире выращиваются в колбах или искусственных утробах. Возращаются эти клоны коллективно – отсылка к одной из тоталитарных утопий, обобществлению детей. И т. д. и т. п.
- 9 В. Мазин вместе с О. Туркиной – куратор первых гендерных выставок в СССР конца 1980-х – 1990-х годов.
- 10 В. Сорокин, «Морфофобия», *Первый субботник*, 1979-1984.
- 11 Материалы этого варианта *Идиомы* полностью утрачены. Существующий журнал *Идиома/Хересиз* был собран заново и, по сути, абсолютно другой.
- 12 В. Сорокин, «Морфофобия», *Первый субботник*, 1979-1984.
- 13 *Декоративное искусство*, №2, с. 22, 1991.
- 14 Д. Козлофф – одна из основательниц феминистского журнала искусства и политики *Heresies*.
- 15 Дебаты по созданию в России музея женского искусства состоялись во время международной конференции «Женское искусство как проект будущего», 15–18 апреля 2009 г., на круглом столе в Московском музее современного искусства. Конференция проходила в рамках проекта *История женской культуры на постсоветском пространстве. 1989–2009 годы*.
- 16 Со-куратор – Оксана Саркисян. Информация на сайте http://www.mmoma.ru/exhibitions/petrovka/masterskaya_zhenskogo_tvorchestva/
- 17 Совместно с Н. Юрасовской, куратором раздела *Современное искусство*.
- 18 «Автоэпиграф к инсталляции Н. Першиной-Якиманской «Фабрика найденных одежд», *Искусство женского рода*, (М. 2002), с. 286.
- 19 Арт-псевдоним художниц, авторов проекта *ФНО*. Цапля – Ольга Егорова, Глюкля – Наталья Першина-Якиманская.
- 20 В тот раз художницы захотели представить работы по отдельности, хотя и в одном блоке.
- 21 «Женственность и Власть(Ъ)», *Идиома* (ЦДРИ, 1991).

- 22 «Между двух несвобод», *Декоративное искусство*, №2, 1991, с. 22-23.
- 23 «Некоторые виды одежд». Из аннотации к работам Н. Першиной-Якиманской в проекте *Фабрика найденных одежд* для каталога *Искусство женского рода*.
- 24 «Отблески сопротивления: женщины-художницы по обе стороны мира. Художницы авангарда», *Heresies/Идиома*, №26.
- 25 Jo Anna Isaak, «Reflections of Resistance Women Artists on Both Sides of the Mirror», *Heresies/Idioma*, №26, p.11.
- 26 Л. Бредихина, «Креатуры женского», *Искусство женского рода (Женщины-художницы в России XV–XX веков.)*, (М., 2002), с. 174.
- 27 И. Тондзе, *Родина-мать зовёт!*, 1941.
- 28 В. Мухина, *Рабочий и колхозница*, скульптурная группа из двух фигур, поднявших над головами серп и молот, 1937.
- 29 «Эта женщина больна,
Эта женщина одна.
Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне». Анна Ахматова, *Реквием*, 1938.
- 30 М. Тупицына, «После перестройки: кухарки или женщины, управляющие государством?», с. 145, 146, *Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве* (М. Ad Marginem, 1997).
- 31 Е. Ковылина, «Вступительная статья», *Каменное молоко. Московская женская газета*, №1, 2006.
- 32 Е. Ковылина, Из вступления ко 2 выпуску газеты *Каменное молоко*.