

УДК 7.036.7

Георгий Алексеевич Соколов

историк искусства, младший научный сотрудник. georg.sokolovv@gmail.com
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000

**ОТКРЫТАЯ ДВЕРЬ. О НОВОМ НАПРАВЛЕНИИ В
ИЗУЧЕНИИ СОВЕТСКОГО НЕОФИЦИАЛЬНОГО
ИСКУССТВА (РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ОЛЕСИ АВРАМЕНКО
«ГЕНДЕР В СОВЕТСКОМ НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ»)**

В начале 2021 г. в издательстве «Новое литературное обозрение» в серии «Гендерные исследования» вышла книга Олеси Авраменко «Гендер в советском неофициальном искусстве». Основой для нее стала кандидатская диссертация, над которой исследовательница работала в Институте искусствознания.

Значение этой книги для историографии советского неофициального искусства невозможно переоценить. Олеся Авраменко первой осуществила на практике маневр, который казался напрашивающимся в последнее время: она посмотрела на неофициальное искусство через гендерную оптику. Методологическая сетка, во многом основанная на социологии, оказалась весьма эффективна: она помогла увидеть в хорошо знакомом исследователям и зрителям материале нечто новое.

Впрочем, сколь бы «напрашивающейся» ни казалась встреча гендерной теории и неофициального искусства, исследователи до сих пор не предпринимали каких-либо заметных попыток ее осуществить. Именно поэтому монография Олеси Авраменко может быть названа первопроходческой: она не только впервые затрагивает целый ряд важнейших вопросов и проблем, но и задает рамку, которая может быть использована последующими исследователями.

Уже во введении заявлено то, что станет одной из определяющих сильных сторон работы – широта теоретического диапазона: «Одним из главных вопросов нашего исследования является проблема восприятия и отражения

гендерно чувствительной тематики в творчестве советских художников и контекст создания этих произведений» (Авраменко, 2021, с. 8). Традиционная метафора «гендерной оптики» подходит здесь как нельзя лучше, ее можно развить, представив себе взгляд исследовательницы как что-то вроде тепловизора: она обращается к не раз уже описанному и сравнительно подробно изученному, многократно увиденному «московскому концептуализму», глядя на него «вооруженным взглядом». Это позволяет увидеть в известных произведениях и описанных перипетиях личных взаимоотношений действующих лиц то, что не было замечено в предшествующих работах.

Во введении, помимо очень конспективного очерчивания круга исследований и источников по неофициальному искусству, а также краткого (но весьма содержательного) описания историографии гендерных исследований вообще и гендерных исследований искусства в частности, можно найти и более конкретное определение объекта исследования: «В исследовании меня, прежде всего, интересует сообщество, называемое сегодня Московской концептуальной школой» (Авраменко, 2021, с. 8). Специфическая аббревиатура «МКШ», не раз встречающаяся затем в тексте, подсказывает недвусмысленную ассоциацию, указывающую на одну из существующих версий истории «московского концептуализма». Эту ассоциацию подтверждает и сама Олеся Авраменко: «Можно считать, что зарождение МКШ связано с двумя событиями: образованием в 1976 году группы “Коллективные действия”, а также с появлением “Группы Сретенского бульвара”» (Авраменко, 2021, с. 8). Именно «Коллективные действия» и конкретно их лидер Андрей Монастырский рассмотрены как исходная точка. К отчетливо просматривающейся проблематичности решения сконцентрироваться на «МКШ» мы, впрочем, вернемся далее.

Примеров непосредственного, осознанного, подкрепленного теоретической базой обращения к гендерной проблематике в советском неофициальном искусстве практически не найти. Именно поэтому перед Олесей Авраменко стояла нетривиальная задача, которую она успешно решила. Каждая из трех глав ее книги представляет собой один из вариантов приложения «гендерной тематики» к неофициальному искусству — и одновременно выступает в качестве самой настоящей методологической модели, которую можно разрабатывать применительно к другому (советскому) материалу.

Первая глава посвящена художницам-представительницам неофициального искусства (в первую очередь концептуалисткам, но не только им) и многообразию их практик, которые могут быть так или иначе соотнесены с гендерным дискурсом. В одних случаях художницы в своей работе сознательно взаимодей-

ствуют с феминистской теорией (Анна Альчук), в других приходят к гендерно маркированной тематике через рефлексию собственной идентичности (Вера Митурич-Хлебникова, Нина Котел). Кроме того, интересный результат дает сопоставление произведений советских художниц, изначально не работавших с феминистским и/или гендерным дискурсом, с синхронными им работами зарубежных авторов: Лидия Мастеркова сравнивается с Джуди Чикаго и Ханной Уилке, а Римма Герловина — с целым кругом скульпторов, в первую очередь минималистского и концептуалистского направлений, среди которых и Луиз Буржуа, и Ева Хессе, и та же Чикаго (Авраменко, 2021, с. 49–50, 52–53).

При этом отличительной чертой методологии исследования является применение феминистской теории искусства (Линда Нохлин, Люси Липпард etc.) к советским художницам, которое особенно ярко проявляется опять-таки в описании искусства Лидии Мастерковой. Это позволяет увидеть в творчестве известной абстракционистки¹ тематические пересечения с женским и феминистским искусством ее западных современниц — в первую очередь, по мнению Олеси Авраменко, по линии «органоморфности», то есть изоморфности органам женского тела.

Исследовательница, впрочем, осознает, что подобное применение методов, созданных совершенно в ином контексте, по меньшей мере, неоднозначно, как видно из следующего утверждения, заключающего собой первую главу монографии: «Сегодня часть опрошенных мною художниц отмечает, что участие в женских выставках было для них приятным времяпрепровождением в компании интересных людей, а вовсе не феминистским объединением. Оттого многие коннотации, считываемые в работах тех лет, являются гендерными лишь в определенном контексте: сегодня мы знаем, что работа выставлялась на женской выставке, была сделана специально для нее и так далее и, если работу поместить в иные условия, она вполне может считываться совершенно иначе» (Авраменко, 2021, с. 70). Изменение точки зрения ведет к изменению прочтения — исследовательница это отчетливо осознает.

Вторая глава посвящена «мужскому» в московском концептуализме. Начинается она, как и предыдущая глава, с внимательного и подробного рассмотрения существующих консенсусов в социологии, касающихся «мужских исследований» и маскулинности. Вообще, как уже говорилось, базой для исследования послужила именно социология, что заметно отличает рецензируемую монографию от существующих работ, посвященных неофициальному советскому искусству: они основаны в большей степени на формальном анализе и/или философском подходе (см. например: Андреева, 2012; Бобринская, 2012).

Олеся Авраменко отмечает, что мужчины преобладали в кругу художников «московского концептуализма», и что именно они формировали дискурс – даже когда речь шла о художницах (например, об искусстве Ирины Наховой рассуждали исключительно мужчины – об этом, правда, сказано уже в следующей главе: (Авраменко, 2021, с. 117)). В то же время, обращает на себя внимание, что стратегия ускользания, «колобковости», известная как основная используемая концептуалистами для взаимодействия с внешним миром и различными (властными) дискурсами, привела к их ускользанию и от нормативной маскулинности – во всяком случае, от ее рефлексии, от ее осознания.

Вместе с тем, нередко случаи (и исследовательница предельно отчетливо это демонстрирует), когда художники-мужчины навязывают мужской взгляд женщинам (персонажам своего искусства), таким образом с разной степенью эксплицитности транслируя пренебрежительное отношение к женщинам, приписывая им легкомыслие, легковесность, зацикленность на вопросах любви (Г. Кизевальтер) или быта (И. Кабаков).

Особое внимание на себя обращает блестящий анализ работ Ильи Кабакова (Авраменко, 2021, с. 96–101). Художник, по мнению исследовательницы, подспудно передает в своем искусстве «Хаотичность, приземленность и хтонь женского мира» (Авраменко, 2021, с. 101). Разбирая в первую очередь текст «Ольга Георгиевна, у вас кипит» (к инсталляции «Коммунальная кухня»), авторка замечает, что «коммуналка представляется автору женским миром» (Авраменко, 2021, с. 96). У Кабакова «этот женский мир состоит из постоянного нарратива... <...> Сам же нарратив полностью состоит из быта: поставить на плиту, помыть, почистить, приготовить, выбросить, вынести, съесть, убрать, подежурить, подвинуть, вступить в конфликт, угрожать, обижать, грубить, обзывать, плакать, успокаивать, мечтать, делиться, вспоминать, помогать, присмотреть, купить, постоять в очереди, занести долг, постирать, повесить, посушить и снова по кругу» (Авраменко, 2021, с. 96). Таким образом, «женский мир» сводится к быту, а мужчины из него выпадают: «Мужчины не включены в ежедневное существование коммуналки, они практически не участвуют в нарративе, зритель почти не видит их прямой речи, женщины же медленно плетут ежедневное повествование, которое и есть сама жизнь» (Авраменко, 2021, с. 96).

Мужчины-персонажи Кабакова (с которыми он, правда, как подчеркивает Олеся Авраменко, никогда полностью не идентифицируется, аккуратно сохраняя дистанцию) мечтают вырваться из бытового болота, из жужжащего «женского» нарратива. Наконец, несколько позже Кабаков вводит в свои тексты мужской

персонаж, который выступает систематизатором «женского мира», приводит хаос в какое-то подобие архивного порядка.

Эта своеобразная рефлексия соотношения «мужского» и «женского», во многом основанная на подспудных, впитанных в подсознание гендерных стереотипах, переключается к примеру и с отношением Андрея Монастырского к «женскому» как к причине распространения легковесной эзотерики, о чем далее пишет исследовательница: «...размышляя о символически-женском в свойственной ему шизоэзотерической манере, Монастырский приходит к выводу, что женское начало приводит к упадку» (Авраменко, 2021, с. 106).

В целом глава ярко демонстрирует большой потенциал «мужских исследований» применительно к советскому неофициальному искусству, представители которого, как верно замечает Олеся Авраменко, несмотря на всю свою социальную маргинальность в советском нормативном пространстве, придерживались вполне традиционных для советских людей того времени взглядов на гендер и гендерные стереотипы.

Третья глава посвящена анализу работы нескольких творческих пар. В качестве теоретического введения исследовательница вначале описывает феномен коллективного творчества в среде неофициального искусства 1970-х гг. — отличая его тем самым от искусства предыдущего периода. Авраменко цитирует Екатерину Бобринскую: «несколько схематизируя, можно сказать, что для 1960-х годов ведущей тенденцией была ориентация на героический индивидуализм, на подчеркнутый персонализм, а для 1970-х главным становится диалогичность, постоянная потребность в другом...» (Бобринская, 2012, с. 186; цит. по: Авраменко, 2021, с. 112). Чуть далее уже сама исследовательница утверждает, уточняя и расширяя: «Можно сказать, что основной причиной предпочтения советскими неофициальными художниками коллективного метода работы следует считать именно необходимость коммуникации, потребность в “другом”, что, безусловно, является практически синхронным (по времени) отражением общемировых художественных тенденций эпохи» (Авраменко, 2021, с. 112). Совпадение с общемировыми тенденциями (для иллюстрации исследовательница цитирует интервью Ханса Ульриха Обриста с Люси Липпард) выглядит удивительным и интересным, но вполне возможно, что причина такой переориентации кроется не столько в каких-то внутренне-синхронных ритмах развития мирового искусства, сколько в локальной ситуации в советском обществе и искусстве. Художники, лишённые выхода в публичное пространство, не имеющие возможности развиваться в диалоге с реакцией зрителей и общества в целом, вынуждены компенсировать это отсутствие той самой «диалогичностью» и стремлением к

образованию собственных микросообществ. Эту возможность принимает в расчет и Олеся Авраменко: «Но следует отметить и другой (возможно, более важный) мотив: неофициальные художники объединялись в группы при почти полном отсутствии внешнего зрителя, а значит, взгляд соавтора становился в некотором роде симуляцией зрительского взгляда» (Авраменко, 2021, с. 112).

Вторая часть «теоретического введения» в третью главу включает в себя рассмотрение репрезентации художниц в «дискурсе МКШ». Эта часть текста выглядит органичным продолжением предыдущей главы: после описания того, как художники-«концептуалисты» говорят от имени женщин и транслируют гендерные стереотипы, логично прочесть про то, как художники того же круга совершенно не рефлексируют эти стереотипы, даже не подозревают об их существовании: «Во многих интервью [взятых для этого исследования авторкой – Г. С.] прослеживается склонность других художников-мужчин не замечать разницы диспозиций в искусстве мужчин и женщин или видеть в отсутствии паритета в отношениях полов не статистическую закономерность, а личные пристрастия» (Авраменко, 2021, с. 114). Сразу после этого исследовательница указывает на характерную тенденцию: часто при совместном творчестве со своими женами или «партнершами» художники не упоминают их имена в качестве соавторов, считая их работу «технической», менее значимой.

Анализ «сборников МАНИ», предпринятый Олесей Авраменко далее, подтверждает сложившееся впечатление. В сборниках упоминается очень мало женщин, а единственная художница, которой уделено много внимания – Ирина Нахова. Но даже ее искусство обсуждают исключительно мужчины – причем Иван Чуйков даже хвалит инсталляцию Наховой «Комната №2» за отсутствие «женского менталитета», за «мужской подход» (Авраменко, 2021, с. 118). Это высказывание, как справедливо замечает исследовательница, «косвенно обнажает существование в среде МКШ гласного или негласного, бытового стереотипа об особенностях “мужской” и “женской” художественной работы» (Авраменко, 2021, с. 118).

При этом одной из возможных причин такой недопредставленности женщин в дискурсе Олеся Авраменко считает отсутствие у них интереса к «текстовой работе», что в рамках «московского концептуализма» чревато резким уменьшением видимости, ведь роль текста, как известно, в этих кругах, в их самоописании и затем в их историографии чрезвычайно велика.

Олеся Авраменко делает следующий закономерный вывод: «именно в низкой чувствительности самих женщин-художниц к фактам исключения женщин из публичного поля и маркированием в этом поле женского как вторичного (в том

числе и в случаях, когда это делали сами художницы) заключается одна из главных особенностей репрезентации гендерной проблематики в советском неофициальном искусстве 1970–1980-х годов» (Авраменко, 2021, с. 120). С помощью оптики Мишеля Фуко далее Авраменко закономерно описывает сложившееся положение через термины власти: «советский дискурс об искусстве формировался мужчинами, соответственно, именно мужчины находились на вершине художественной иерархии как в официальном, так и в неофициальном искусстве» (Авраменко, 2021, с. 121). Хотя генерализация «всего» советского искусства (при том, что об официальном речи уже давно не идет; оно, конечно, упоминается в работе, и порой эти упоминания значимы – но все-таки они скорее спорадичны) в этом утверждении представляется нам излишней, все же трудно не согласиться с подобной трактовкой. При этом, как далее указывает сама исследовательница, художницы-участницы неофициального арт-сообщества в то время (а многие и сейчас) не считали подобное положение проявлением иерархии и/или дискриминации: «вопросы женского исключения интерпретировались самими художницами не как намеренная дискриминация, а скорее как повседневная данность и иногда даже как личный выбор» (Авраменко, 2021, с. 121).

Этот глубокий социологический анализ продолжается подглавкой «Гендерный дискурс в СССР». Используя разработанную социологическую литературу, посвященную проблеме советской семьи, Олеся Авраменко описывает виды этой семьи, преобладавшие в позднесоветском обществе – и логичным образом совершает переход к следующей подглавке «Семейственность как нормализация». Все эти теоретические предпосылки формируют мощный фундамент для основной части третьей главы: «Логичным способом организации художественной группы в ситуации советского неофициального искусства видится именно семейная группа» (Авраменко, 2021, с. 125).

Правда, описанию собственно творческих пар в монографии предшествует краткий экскурс в искусство МОСХа – рассматривается репрезентация темы семьи и в целом «гендерно-чувствительной проблематики» в советском искусстве, а по замечанию Олеси Авраменко, подобные «женские» темы не интересовали неофициальных художниц – зато их можно найти в творчестве таких представительниц официального искусства, как Ольга Булгакова, Наталья Нестерова, Татьяна Назаренко. Особенно внимательна исследовательница к творчеству последней – у Назаренко можно выявить как отражение существовавших в советской культуре (в том числе массовой) штампов о «сильных женщинах», так и описанный Лорой Малви и Джоном Бёрджером «мужской взгляд» (*male gaze*) (Авраменко, 2021, с. 127–131).

Переходя к «динамическим парам» (это название выставки о «парной» работе в неофициальном московском искусстве в Третьяковской галерее), исследовательница выбирает для пристального анализа три из них – охватывая таким образом целый спектр возможных вариантов использования и рефлексии гендерной проблематики. Римма и Валерий Герловины используют символическую пару «мужское – женское» как один из уровней несколько эзотерической символизации в своих работах (которые часто представлены как композиции на религиозные сюжеты) и исследуют телесность (в том числе и гендерно маркированную) – например, в перформансе «Зоо Homo Sapiens», который, по мнению Олеси Авраменко, предстает одним из первых случаев обнажения художников перед публикой (пусть и весьма ограниченной). Совсем иначе работают с гендерной темой Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов («Тотарт»). Они – будучи при этом едва ли не исключением в советском искусстве – рефлексировали на темы сексуальности и объективации женского тела. Кроме того, участники дуэта работают совершенно на равных, внутри «Тотарта» не существует иерархии. Примечательный штрих к этому изображению – активное, вовлеченное отцовство Жигалова после рождения их дочери, которое заметно по их последующим работам (и на которое обращает внимание Олеся Авраменко). Кроме того, работы Жигалова-Абалаковой демонстрируют пристальное внимание к проблеме Другого – и в разработке этой темы существенную роль играют гендерно-ориентированные мотивы.

Третья пара – Елена Елагина и Игорь Макаревич – придерживаются, по выражению исследовательницы, «стратегии[и] патриархальной творческой семьи» (Авраменко, 2021, с. 154). В рамках этой стратегии их сотворчество описано Олесей Авраменко как иерархически структурированное. Проблематику, близкую гендерной, Елена Елагина затрагивает только в своих сольных работах.

Стратегии семейного творчества, таким образом, зачастую самой своей «семейностью» детерминируют обращение к проблематике «мужского/женского», но при этом модусы обращения к этой проблематике – как ярко демонстрирует исследование Олеси Авраменко – могут различаться очень существенно.

В качестве приложения в книге помещены интервью авторки с художниками и художницами – действующими лицами ее исследования. На этом материале, собственно, и строится во многом ее работа. При этом очевидно, что материал, который представляют собой эти беседы, может становиться базой для дальнейших исследований – интервью очень информационно насыщены. Учитывая, что к представителям «московского концептуализма» никто до Олеси Авраменко не обращался с такими вопросами, собранный ею материал можно считать в высокой степени уникальным.

Главные достоинства рецензируемой монографии – жесткий, выверенный социологический фундамент в сочетании с почти не прерывающимся анализом конкретных произведений отдельных художников, важных для общей линии повествования. Вместе с тем, работа не избежала и недостатков, которые, впрочем, не стоит ставить авторке в вину – дело в большей степени в до сих пор сохраняющих актуальность системных проблемах в историографии изучения советского неофициального искусства.

Так, тенденция сводить все неофициальное искусство к двум звеньям – московской Лианозовской школе и кругу «московского концептуализма» – просматривается уже у Екатерины Дёготь (Дёготь, 2002). При этом в монографии «Гендер в советском неофициальном искусстве» нет четкой трактовки периодизации неофициального искусства, скорее существуют расплывчатые представления о «старшем» и «младшем» поколениях. К первому относится Лидия Мастеркова (и Лианозово в целом), ко второму – Андрей Монастырский и многие другие деятели «МКШ», а Илья Кабаков как бы зависает между ними. Вместе с тем, прослеживание динамики, возможных трансформаций гендерных отношений и «гендерно-чувствительной тематики» от поколения к поколению и от периода к периоду (наиболее разработанную периодизацию см. в: (Андреева, 2012)) могло бы существенно углубить выводы монографии. Также следует отметить, что к «московскому концептуализму» советское неофициальное искусство не сводится – более того, при всей специфичности, свойственной сообществу «концептуального круга», его никак нельзя использовать в качестве метонимического выражения всего неофициального искусства в целом².

Углублению выводов (или расширению общей картины) способствовало бы и принятие во внимание ленинградского варианта неофициального искусства, который практически не описан в работе – как и во многих других монографических исследованиях до нее (примеры: Бобринская, 2012; Дёготь, 2002). Ленинградский материал в некоторых случаях существенно дополняет или даже меняет общую картину (скажем, к рассуждениям о «пуританской» советской культуре, где даже художники обнажались редко и «целомудренно», интересно было бы добавить перформансы, практиковавшиеся в круге Михаила Шемякина – например, с участием Константина Кузьминского (см.: Гуревич, 2014).

Впрочем, отсутствие ленинградского материала в кругозоре Олеси Абраменко объясняется – как уже было сказано выше – скорее системными проблемами в изучении советского неофициального искусства, чем личным подходом исследовательницы.

Так или иначе, рассматриваемая работа является первым шагом в совершенно новом научном направлении – направлении, разработка которого может привести исследователей (как показывает пример Олеси Авраменко) ко множеству новых открытий в том материале, который казался давно изученным и изведанным. Применение гендерной оптики к неофициальному искусству показало себя эффективным и плодотворным методом. Книга Олеси Авраменко открывает для исследователей целый ряд перспективных возможностей – и их эффективной разработке будут способствовать как ее многочисленные достоинства, так и редкие недостатки.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Кстати, одной из немногих абстрактных художниц в советском искусстве – что особенно бросается в глаза при сравнении с целой когортой абстракционисток например в США – вспомним хотя бы «Женщин Девятой улицы». Подобная статистика, кажется, заслуживает отдельного исследования.

² Подобного взгляда придерживается, например, та же Екатерина Дёготь, которая разводит в своей работе неофициальное искусство и московский концептуализм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко, О. (2021) *Гендер в советском неофициальном искусстве*. М.: НЛО.
2. Андреева, Е. Ю. (2012) *Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва – Ленинград, 1946–1991*. М.: Искусство-XXI век.
3. Бобринская, Е. А. (2012) *Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции*. М.: Ш. П. Бреус.
4. Гуревич, Л. Ю. (2014) *Круг Шемякина*. СПб.: Ленинград Центр.
5. Дёготь, Е. (2002) *Русское искусство XX века*. М.: Трилистник.

Georgii Alekseevich Sokolov

art historian, researcher. georg.sokolovv@gmail.com

The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia emb., 190000 St. Petersburg, Russian Federation

OPENED DOOR. ON A NEW DIRECTION IN THE STUDY OF SOVIET UNOFFICIAL ART (REVIEW OF OLESIA AVRAMENKO'S BOOK 'GENDER IN SOVIET UNOFFICIAL ART')

REFERENCES

Andreeva, E. Iu. (2012) *Ugol nesootvetstviia: shkoly nonkonformizma, Moskva – Leningrad, 1946–1991 [The Corner of Mismatch: Schools of Nonconformism, Moscow – Leningrad, 1946–1991]*. Moscow: Iskusstvo-XXI vek Publ. (in Russian)

Avramenko, O. (2021) *Gender v sovetskom neofitsialnom iskusstve [Gender in the Soviet Unofficial Art]*. Moscow: Novoe Literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)

Bobrinskaia, E. A. (2012) *Chuzhye? Neofitsial'noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii [Aliens? Informal Art: Myths, Strategies, Concepts]*. Moscow: Sh. P. Breus Publ. (in Russian)

Degot', E. (2002) *Russkoe iskusstvo 20 veka [Russian Art of the 20th Century]*. Moscow: Trilistnik Publ. (in Russian)

Gurevich, L. Iu. (2014) *Krug Shemiakina [Shemyakin's Circle]*. Saint Petersburg: Leningrad Tsentrl Publ. (in Russian)