

*Фигуры Закона. Создавая и интерпретируя
(Несколько слов о художественных проектах Анны Альчук)*

Наталья Абалакова

В статье для каталога «Искусство женского рода» (2002)¹ Елена Гоцило и Елена Корнетчук, авторы статьи «Живописуя гендер: современное женское искусство», утверждают, что «ни одна из получивших признание русских художниц не встала на бескомпромиссную феминистскую позицию и не артикулировала ее с саркастической политической отвагой, присущей, например, американке Нэнси Спиро...». Далее перечисляются имена выдающихся американских художниц 60-80-х гг. 20 века. Если этот текст не принимается безоговорочно и столь же безоговорочно не отвергается, он по крайней мере позволяет поразмышлять сначала о некотором общем «положении вещей», а потом перейти и к теме этого исследования – художественным проектам Анны Альчук.

В отличие от «амазонок русского авангарда», которые осваивали «новые планиды» вместе со своими соратниками мужского пола, этому поколению художниц столь же «повезло», как и «не повезло» – в том смысле, что их «учителями» были яркие представители школы Московского концептуализма. Сама А. Альчук пишет: «моими Учителями были мужчины, и их воздействие было сильнее любого женского влияния, при этом я всегда жила воображением (что отнюдь не способствует успешной карьере), утопически вынашивая в себе вначале образы героинь западных романов, которые в 70-80-е запоем читала, а потом вполне конкретных исторических личностей: Сэй-Сенагон, автора “Непрошенной повести”, Нидзе, Лу Саломе и некоторых других. Возможно, с точки зрения здравого смысла это глупо и смешно, однако же, придает жизни некоторую остроту и помогает в создании дистанции по отношению к реально происходящим событиям»².

Это поколение российских художниц (разумеется, речь идет о тех, кто работал или работает в ареале современного, или актуального, искусства) по судьбе или творчески было тесно связано с этой школой, и из вышеприведенного текста А. Альчук ясно, что учителями-мужчинами были представители Московского концептуализма, для которых интересны были культурные идеи и концепции, а не практики изготовления произведений (как, например, для

«русских амазонок»). А воображение этого поколения российских художниц, как мы также можем видеть на примере текста Анны Альчук, питалось многообразными и столь непохожими друг на друга образами женщин Запада и Востока. Большое значение для формирования данного поколения имело, на мой взгляд, изменение информационного пространства в России конца 80-х – начала 90-х гг. Западные гендерные исследования и феминистский дискурс (вплоть до самых радикальных его проявлений) стали вполне доступны – и не только как знание о художественной деятельности современных художниц: появилась возможность и личных контактов с ними.

Некоторые российские художницы круга Московского концептуализма (Елена Елагина, Ирина Нахова, Мария Чуйкова, Вера Хлебникова и другие) в своих произведениях (перформансах, объектах, инсталляциях, авторской книге) пытались найти и осмыслить «женский след» в отечественной художественной традиции, интерпретируя его с помощью языка современного искусства.

В сборнике статей под редакцией Анны Альчук «Женщина и визуальные знаки» (2000) есть ее совместная с Людмилой Горловой работа 1997 года «Пространство ликования». К этой концептуальной работе – словно отчаянный комментарий – напрашивается текст, написанный А. Альчук через десять лет, но уже по другому поводу: «К чему мы пришли в результате? Что бы увидели те, кто верил, что строит небывалое бесклассовое, лишенное частной собственности общество на благо всех людей?! Увы, они увидели бы капитализм на самой низшей, хищнической и дикой стадии его развития! Они увидели бы процветание консьюмеризма и конформизма в самых ничтожных и тупых проявлениях»³. Следующая фраза цитируемого текста, на мой взгляд, является программой художественных проектов А. Альчук:

«Я хочу сказать, что мы действительно имеем уникальный опыт смены нескольких режимов на протяжении одной жизни. Этот опыт весьма двусмыслен и требует к себе критического подхода»⁴.

Добавим к этому – речь идет о программе критического исследования этого «уникального опыта» средствами искусства, а сама программа охватывает целый круг проблем и в том числе проблему изменения отношения российских женщин-гуманитариев (в том числе и тех, кто занимается художественным творчеством) к проблемам, связанным с феминизмом, со знанием о феминизме, и феминизме в российском варианте.

В этом контексте я хочу задать вопрос о том, насколько верно процитированное выше утверждение Елены Гошило и Елены Корнетчук, что «ни одна из получивших признание русских художниц не встала на бескомпромиссно феминистскую позицию...»?

При ответе на него я хотела бы высказать одно из возможных теоретических предположений. Не можем ли мы предположить, например, что дело состоит в том очевидном факте советской коммунальной жизни, что российские

женщины-гуманитарии (чем бы они ни занимались) не рассматривают своих соратников-мужчин как «хозяев дискурса» или узурпаторов? Наша история не заставляла российских мужчин заталкивать своих жен и подруг в детские, кухни или церкви; в свою очередь, женщины добровольно оказывались вместе со своими соратниками в лагерях, коммунальных квартирах или в эмиграции. Может быть, именно поэтому российские художницы склонны искать с мужчинами скорее сотрудничества, нежели конфронтации?..

Выставка «Искусство женского рода», из каталога которой взяты вышеприведенные строки Е. Гошило и Е. Корнетчук, состоялась отнюдь не в период бурных 90-х, которые историк искусства Андрей Ковалев в своей работе «Российский акционизм» назвал «безвозвратно ушедшей прекрасной эпохой», а в начале нулевых. А начало нулевых в России ознаменовалось торжеством буржуазных ценностей, когда женщине, сколь бы это ни отрицалось, «по умолчанию» отводится традиционная роль, исключая активную деятельность в мире производства смыслов или аналитики.

Символы власти и влияния. Опыт деконструкции

Опыт художественной деконструкции впервые осуществлен А. Альчук в 1994 г. в ее фотопроекте с провокативным названием «Девичья игрушка»⁵. Его трудно себе представить вне той атмосферы, в которой создавалось актуальное искусство в России того периода.

В результате катастрофического демонтажа тоталитарных режимов в 90-е, невольными свидетелями и участниками которого оказались огромные массы людей (практически все население бывшего СССР и стран Восточного блока), огромная территория, некогда воспринимавшаяся как «черная дыра», представала новым пространством, оказавшимся «за пределами языка», ареной бурного развития и мутаций нового языка/ов, пришедшего/их на смену афазии 60-70-х, «следов следов» 80-х и ожиданиям начала 90-х. Создание и отслеживание этих процессов отчасти взяло на себя современное (получившее в этот бурный период название «актуального») искусство. Этот перенасыщенный раствор состоял из «осадочных пород» – следов и фрагментов православно-коммунального текста, который ранее, претерпев некоторые изменения, сначала стал наречием тоталитарного режима, пережил катастрофу, подвергся частичной фрагментации, но никуда не исчез и переходил в неоглобалистскую фазу в имперской упаковке. В этих условиях радикальный художественный жест стал исторически необходимым условием для дальнейшего развития языка российской художественной культуры, и более того – для самого ее выживания: потребовались новые подходы к самим основаниям художественного процесса.

В России проходят выставки женских художественных проектов: «ЖЕН: “Женщина как субъект и объект в искусстве”», 1990 г.; «Текстуальное искусство Ленинграда», 1990 г.; «Работница», 1990 г.; «Женственность и власть», 1990 г.; «Женский мир», 1990 г.; «Не муза, но творец», 1994 г.; проекты, организованные Центром гендерных проблем в Санкт-Петербурге, которым руководила Ольга Липовская, женские выставки, семинары и конференции в РГГУ, организованные благодаря Наталии Каменецкой, и многие другие события, непосредственно связанные с женским творчеством⁶.

Участница некоторых из перечисленных проектов, А. Альчук считала, что «90-е прошлого века были временем “бури и натиска”, смелого эксперимента и поиска идентичности для многих художников»⁷. Ее собственный проект, по крайней мере его начальная фаза, возможно, в большей степени основан на полемике с уже сложившейся в 60-70 гг. маскулинной культурой, возникшей в андеграунде и перешедшей в круг Московского концептуализма, с которым она оказалась связанной дружескими и творческими отношениями – отсюда концептуальная составляющая и аналитический подход в ее творчестве.

Взгляд камеры – улыбка Медузы

Фотоперформансы, связанные с проблемами мужской и женской телесности и ее политик, которыми занималась А. Альчук, оставляя «след» своих исследований в виде фотосерий, – это интеллектуальные конструкции на материале телесных практик, опыт трансляции представления об этих практиках. Если перформанс, по бытующему определению, происходит «здесь и сейчас» и предполагает некий энергетический обмен между художником и зрителем (хотя существуют и другие типы перформанса), то ее фотоперформансы можно назвать своеобразной «длинной фотографией» или «коротким видеоклипом». Представленные в 1994 году в выставочном зале Санкт-Петербургской «Галереи 21»⁸, эти фотографии, по преимуществу, отражали *процесс*, совершающийся в определенное время и в определенном пространстве. Существует подробнейшее описание всех этапов этой фотосессии⁹: переговоры с художниками («моделями»), выбор помещения, фотографов, реквизита – фактически настоящий режиссерский сценарий события, создание своеобразной медиасреды: «шесть торсов представителей московской артсцены без головы в позе Венеры Милосской. Голова Венеры стояла посреди зала, как бы созерцающая насмешливым взором Медузы обезглавленные, безрукие мужские тела. Излюбленный объект созерцания для мужского взгляда, Венера Милосская (беззащитное, лишенное рук тело, неспособное прикрыть свою *наготу*), превращалось в объект».

Этот проект был снова представлен в 2002 году на выставке «Искусство женского рода» в ГТГ. Как об этом пишет сама А. Альчук, «женщины с удовольствием выступали в качестве *субъектов* созерцания, мужское тело, представленное в таком серийном унифицированном варианте, вызывало у зрительниц живой интерес»¹⁰.

Следующим проектом была «Двойная игра» (1995, галерея «Obscuri viri», Москва), которая была создана в сотрудничестве с художником Георгием Кизе-вальтером и состояла из 16 пар фотографий, на которых представлены одни и те же мужчина и женщина в одинаковых позах и одежде, что интерпретировало искусственность гендерных стереотипов и конструкций.

В том же году художница создает фотоисследование «Фигуры Закона I». В той работе А. Альчук пытается понять, насколько российские мужчины (речь идет о представителях актуального искусства; в этом и особенность данного проекта) ощущают себя в гендерном отношении «хозяевами дискурса». Для этого участникам было предложено выбрать традиционные фаллические с точки зрения психоанализа «атрибуты власти» (ножи, кинжалы, палки и проч.) и сфотографироваться в обнаженном виде, держа выбранные предметы в руках. Участники сами выбирали роли для самоотождествления – «политик», «ангел-истребитель», «философ», «поэт», «критик», «искусствовед», «вероучитель», «художник». По словам А. Альчук, «представители артсреды отреагировали на провокацию... в соответствии с их художественной стратегией. Однако их тела говорили больше об их бессознательном, нежели жесты...».

Несмотря на то что «от переломного 1999 г. нас отделяло два года и еще не было убито представление о публичной политике, которую воплощал маскулинный образ, для автора этих исследований не казалось возможным сделать следующий фотопроект – представить несколько обнаженных женщин в качестве «Фигур закона II». Но «к 2000 г. в артсреде феминистский дискурс приобрел некоторую респектабельность»¹¹ – намечалась крупная выставка, на которой кураторы (Н. Каменецкая и Н. Юрасовская) замыслили показать творчество российских женщин за 500 лет – от церковного шитья до актуального искусства.

Свой проект «Фигуры Закона II» А. Альчук осуществляла – как и «Фигуры Закона I» – как ряд фотосессий. Смысл этого проекта состоял в том, чтобы «у участниц была возможность реализовать свое представление о том, как они должны выглядеть в роли той или иной Фигуры Закона и артикулировать ее в небольшом тексте»¹². А. Альчук предложила участвовать в этом проекте большому числу художниц. Тех, кто отказался, она попросила анонимно сформулировать причину отказа, чтобы ввести мотивировку в документацию проекта.

Я была в числе «отказавшихся» сниматься без одежды, и в документации мой отказ звучал так: «Видеоартистка: я не хочу этого не потому, что стесняюсь, просто это не вписывается в мою эстетику – она не подразумевает персонаж-

ности». Возможность текстологического анализа документов «отказавшихся» создавала особое пространство и позволяла выяснить, как некоторые художницы, зачастую сами работающие с собственным телом, относятся к тому, что кто-то (в данном случае автор проекта) предлагает им нечто, отличное от их собственных практик. В целом в проекте возникали следующие теоретические вопросы: как женщины относятся к собственному телу, относятся ли они к нему так, как это предписано культурой, или «лично» – то есть «политически»? Женщины выбрали в качестве идентификационных моделей следующие образы: «гранд-дама», «мюрмюристка» (языковая игра от франц. глагола *murmurer* – шептать), «перформансистка», «поэтесса», «разведчица», «рекреатор», «самурай», «скульптор», «читающая домохозяйка».

В этих двух фотопроектах А. Альчук традиционный аналитический подход школы Московского концептуализма сочетался с новыми феминистскими стратегиями – радикально-провокативными и «подрывными». В отличие от московских «телесников» 90-х (А. Бренера и О. Кулика), которые в своих акциях «использовали» обнаженное тело прежде всего для медийного скандала и общественного эпатажа, А. Альчук, экспериментируя с обнаженным телом, ставила перед собой другие проблемы, а именно: 1) исследование гендерного аспекта художественного творчества и 2) возможности сотрудничества в экстремальных жанрах мужчины и женщины. Это разведка границы гендера и возможности работы «внутри самого себя». Это работа с гендерными стереотипами, в процессе которой используется перформативность самого гендера и тем самым открываются новые пространства, как для себя, так и для участников художественных экспериментов, где перформанс сочетается с работой медиа и различными способами трансляции и интерпретации создаваемого нового гендерного текста художественного произведения. В сущности, «Фигуры Закона», как и многие другие работы А. Альчук, были открытыми проектами.

Когда одна из кураторов выставки «Искусство женского рода» Н. Каменецкая захотела выставить проект А. Альчук «Фигуры Закона I» в Государственной Третьяковской галерее, ей сказали, что это вызовет скандал: «Маскулинная культура бдительно стоит на страже своих оснований, ограничивая область исследования художника пространством частных галерей и малотиражных журналов», по словам Анны Альчук¹³.

Вопросы, на которые нет ответа

Зимой 2004 года против сотрудников Музея и общественного Центра имени Андрея Сахарова было возбуждено уголовное дело в связи с выставкой «Осторожно, религия!». В числе обвиняемых (Ю. Самодуров, Л. Васильевская, А. Михальчук) – две женщины: заведующая выставочным центром Музея Люд-

мила Василевская и художница, критик и поэтесса Анна Альчук. Они обвинялись в том, что совершили «действия, направленные на возбуждение ненависти, а также на унижение достоинства группы лиц по признакам национальности, отношения к религии...»¹⁴. В ходе этого процесса российским художницам/кам пришлось уже на собственном опыте (телесном в буквальном смысле этого слова) еще раз «прочитать» феминистский лозунг о том, что «личное – это политическое». Реакцией А. Альчук на эту травматическую для всего российского общества ситуацию был видеофильм «За все в ответе», созданный совместно с мультимедийным режиссером Ольгой Кумегер.

Этот фильм выявлял механизмы создания общественного мнения внутри бессознательного постперестроечной России; в нем «личное» и «политическое» стало местом размышления о русском «женском», эксплуатируемом воспроизводящим себя патриархатным дискурсом в его экстремистском проявлении – судебном процессе против современного искусства.

Я очень надеюсь, что в этом не претендующем на исследовательскую глубину тексте, посвященном художественным проектам А. Альчук, она предстанет перед читателем прежде всего как художница, критик и исследовательница, независимая журналистка и поэтесса.

Но все-таки трудно забыть о том, что весной 2005 года мне в буквальном смысле пришлось ее защищать в суде как обвиняемую.

Позволю себе привести небольшой фрагмент стенограммы, сделанной в зале суда, где я пыталась объяснить обвинению произведение А. Альчук «Откуда и кто?», которое она представила на выставку «Осторожно, религия!»:

Защита: Ваша честь...

Судья: Пожалуйста.

Защита: Наталья Борисовна, скажите, пожалуйста, знакома ли Вам работа А. Альчук «Откуда и кто?»

Н. Абалакова: Эта работа состоит из небольшого фанерного щита с фарфоровыми медальонами с изображением лиц. (Далее по просьбе защиты я зачитываю отрывок из своей статьи, в которой анализируются работы участников этой выставки: «Название – редуцированный вариант вечного вопроса: “ Кто мы? Откуда мы? И куда идем?”. Работа и написанный к ней текст, в котором художница со всей определенностью оговаривает парадигму предпринимаемого ей дискурсивного хода, связаны с бартовским “романом с фотографией”, описанным в его книге “Camera lucida”. Для анализа этой работы (как, впрочем, и для многих других, большинство из которых обладает признаками интертекстуальности) метод, к примеру, предложенный Вельфлином (разграничение содержания “Gehalt” и формы “Gestalt”), не представляется продуктивным. Сам “текст” данного произведения – это своего рода “семиотическая практика”, совершаемая в языке и через язык, где процесс взаимодействия подобен алхимической трансмутации нескольких текстов. Они могут нейтрализовать

друг друга или активизировать. В каком-то смысле это “закрытый текст” (так об этом явлении говорит Ю. Кристева), ждущий своего прочтения. В этом его вопрошание. Возможно, это message, но откуда? “Откуда и кто посылает нам message о Невыразимом? Где та граница, которая отделяет Реальное от того, что мы артикулируем как Бездну или Хаос, то есть жизнь от смерти?”, – спрашивает художница.)

Защита: Скажите, пожалуйста, на ваш взгляд, имеет ли этот объект антихристианскую направленность? Представляет ли он собой надругательство над памятью мертвых? Как вы полагаете?

Н. Абалакова: Нет, не имеет, потому что здесь решаются совершенно другие вопросы.

В наше «грамматическое время» непрекращающихся геополитических и социальных конфликтов на самом деле просто нечего добавить к этому эпизоду судебного процесса.

То же, что произошло с Аней в марте 2008 года, для меня остается за пределами разума и веры – и абсолютно закрыто.

-
- 1 Е. Гоцило, Е. Корнетчук, статья «Живописуя гендер: современное женское искусство», каталог *Искусство женского рода* (Москва, 2002), с. 154.
 - 2 А. Альчук. «Что чрезвычайно портит имидж», или “скрытый” феминизм», *Гендерные исследования*, № 16, 2007, с. 113.
 - 3 Там же, с. 113.
 - 4 Там же, с. 114.
 - 5 *Оды, поэмы, эпистолы* (Москва, 2005), с. 3.
 - 6 Неполный список выставок взят из текста Е. Гоцило и Е. Корнетчук «Живописуя гендер...».
 - 7 А. Альчук. «Тактики и стратегии противостояния маскулинной культуре в рамках одного долговременного художественного проекта», *Гендерные исследования*, № 14, 2006, с. 247.
 - 8 Там же, с. 249.
 - 9 Там же.

- 10 Там же.
- 11 Там же, с. 253.
- 12 Там же, с. 254.
- 13 Там же, с. 257.
- 14 Материалы обвинительного заключения по делу Михальчук Анны Александровны. Издание Музея и общественного Центра им. А. Сахарова (Москва, 2004).