

# ART AKTIVIST

Журнал

Спецредакторы

Медiateка

Сообщество

— Гапова Елена

## О (не)возможности женской автобиографии

Jan 8, 2012 0 1 334

ART AKTIVIST в рамках [редакторской работы](#) Тамары Злобиной публикует предисловие Елены Гаповой к книге «Воспоминания» Ольги Дедок.

Крупнейший французский философ 20-го века Мишель Фуко писал, что для того, чтобы в дискурсе появился новый «объект», некоторая тема или точка зрения, исторические условия для того, чтобы о нем «можно было что-нибудь сказать» и чтобы многие стали о нем говорить, условия, необходимые для того, чтобы этот объект вписался в область родства с другими объектами, установил с ними отношения сходства, различия, преобразования — эти условия непросты и определяются структурой властных отношений [1]. По Фуко, «нельзя говорить о чем-угодно в какой угодно период времени»: распределение власти на поле символического производства не допускает этого самыми различными способами, и возможные «авторы речи» всегда несут в себе знание о том, что и кому позволено сказать.



Ольга Анатольевна Бембель-Дедок // фото из семейного архива Татьяны Бембель ©

Ольга Дедок начинает свои «Воспоминания» как бы с некоторой неловкостью, вызванной тем, что она — женщина — вообще их пишет, потому что: «...Мемуары женщины? Они всегда тенденциозны. Их цель — или доказать величие своих кумиров (своего кумира!), или оправдать себя в глазах потомства...». Это стремление объясниться с возможным читателем вызвано пусть не всегда высказываемым, но присутствующим как в личном, так и публичном сознании убеждением, что «женское» — всегда вторичное, незрелое, всего лишь отражательное (в отличие от автономного — мужского) и в целом, что

### РУБРИКИ

news обзор (6)  
активизм, закон, цензура (31)  
арт-институции (11)  
архитектура, охрана памятников (3)  
Без рубрики (1)  
белорусский авангард (5)  
гендер, феминизм, квир (23)  
дискуссии (9)  
заслуженный работник культуры (2)  
издания (11)  
институциональная критика (7)  
интервью (46)  
итоги (15)  
круг интересов (2)  
кураторское дело (3)  
лекция (7)  
манифесты, акты, декларации (7)  
материалы па-беларуску (16)  
международный опыт (26)  
некролог (3)  
общество (10)  
опрос (5)  
перформанс (5)  
письмо редактора (3)  
портфолио (4)  
реакции, наблюдения, тенденции (40)  
события, выставки (53)  
стрит-арт, публич-арт (10)  
текст художника (7)  
терминология (7)  
фотография (16)  
художники (38)  
школа критики (3)

это «детство души». Пишущая (о себе) женщина почти всегда вынуждена оправдываться, «оглядываясь» на еще не существующего своего читателя. Ведь считается, что памяти и описания заслуживает лишь то, что признано значимым в истории, а женщины, в отличие от мужчин, редко рассматриваются как участницы или инициаторы эпохальных событий.

В силу этого женские автобиографии, как указывает исследовательница женских автодокументальных текстов Ирина Савкина, находятся в положении тройной маргинальности. Существовая в тени «Великого канона» настоящей (и почти всегда мужской) литературы, они маргинальны, во-первых, в качестве автобиографий как таковых, будучи отнесены к пограничным текстам литературного поля, где со времен В. Белинского существует жанровый табель о рангах. Во-вторых, указывает И. Савкина, «в качестве женских текстов, второсортность и сомнительность которых «очевидна» для патриархатной критики.» И, в-третьих, русские женские автобиографии являются бедными родственницами еще и потому, что литературоведческая традиция редко выделяла их как предмет своего непосредственного интереса, если речь шла о женщинах, не сделавших карьеры или не связанных с социально значимыми мужчинами [2]. Как самостоятельные документы они долгое время никого не интересовали.



Андрей Бембель / "Герой Советского Союза Николай Гастелло" / 1943

С этой точки зрения некоторым формальным «оправданием» записям Ольги Дедок может служить то, что во время войны она спасла от смерти еврейскую девочку — и этот поступок, безусловно, героический, заслуживает «увечковеченья». Другим — что она была женой известного советского скульптора, одного из «авторов» художественного канона социалистического реализма, создавшего во время войны бюст Николая Гастелло, а впоследствии величественные мемориалы Победы в Минске. Поэтому сведения, которые можно почерпнуть из ее «Воспоминаний», могут быть важны историкам искусства или тем, кто занимается изучением немецкой оккупации в Белоруссии. Это внешние, формальные обстоятельства, которые позволяют отнести записи Ольги Дедок в разряд «значимых», а потому позволяющих публикацию.

Но если бы не постучалась осенью 1941 г. в ее дом в оккупированном Минске ушедшая из гетто еврейская подруга с ребенком? Если бы «не пришлось» ей спасти человеческую жизнь и только чудом не отдать за это свою? Если бы не была она женой ставшего знаменитым человека? Тогда что? Женская жизнь, ввиду отсутствия значимых достижений или участия в признанных историческими событиями, вообще не «заслуживает» описания? Как сказал священник моей знакомой, пришедшей к нему с просьбой молиться об умершей некрещеной сестре: «Она как бы и не была на свете». Как если бы не было на свете этой жизни, если не совершено ничего «великого»?

Но кто те судьи, которые знают, что является великим, а что нет? Кто назначал их? Где взяли они тот канон, по которому следует мерить жизнь и право на память? И кому «дано» право голоса, речи и письма — как и кем? Это те главные вопросы, которые возникают при осмыслении женской автобиографии, то есть речи о себе: насколько можно считать их феноменами творческой и интеллектуальной автономии, и как вообще следует их рассматривать, если попытаться выйти за рамки указанной «тройной маргинальности».

Более тридцати лет назад американка Линда Нохлин в знаковой работе, положившей начало феминистскому пересмотру теории искусства (а публикуемые «Воспоминания» написаны скульптором) спросила: «Почему великих художниц так мало?» [3] На самом деле она поставила вопрос не только «живописный», но гораздо более широкий — о «женском голосе» (в искусстве, культуре, памяти) вообще. Почему его было почти не слышно в истории? Вопрос, который в различных своих «инкарнациях» (в отношении женщин, или цветных, или бедных, или мигрантов, или людей другой веры) волновал западную интеллектуальную теорию всю вторую половину двадцатого века и свое, очевидно, самое известное воплощение получил в ныне классической работе Гайтри Спивак «Могут ли угнетенные говорить?» [4]. В ней она говорит об «угнетенном» в том смысле, которому более всего соответствует понятие «другого». В современной критической мысли «другими» являются все маргинальные, эксплуатируемые, преследуемые, отличающиеся и т.д. (с точки зрения класса, расы, пола, возраста, религии, сексуальности, наличия увечий или серьезных заболеваний) — все те, кто рассматриваются как «не такие» по отношению к раз и (как когда-то казалось) навсегда установленному носителю «единственно правильного», «великого», а на самом деле авторитарного, голоса. Все те, кто занимает по отношению к нему позицию «гегелевского раба»: всегда отчуждаемого от плодов своего труда и никогда не имеющего возможности быть услышанным — а потому как бы и не умеющего «говорить».

Со времен «Второго пола» Симоны де Бовуар женщина рассматривается как прототип любого «угнетенного» как «молчащего»: всегда «другая» по отношению к главному носителю (андроцентричной) культуры, она тем самым отстранена от производства смысла, создания языка и порождения значений. Угнетенные «молчат» или «не могут говорить» в том смысле, что за них (кем бы они ни были) или от их имени всегда говорит доминирующая культура, интерпретируя за них их опыт и «вкладывая» в их уста «чужие» тексты: такие, какие они только и должны порождать, чтобы соответствовать ее неписаным установлениям (например, быть «женственными»). Социолог Пьер Бурдьё, обозначивший такой властный контроль как «цензуру», писал: «Цензура никогда не бывает такой совершенной и невидимой, как тогда, когда цензурированному нечего сказать, кроме того, что ему позволено сказать: в этом случае ему даже не надо быть своим собственным цензором, потому что он цензурирован раз и навсегда» [5].

Поэтому вопрос о том, почему художниц так мало, является одновременно вопросом о причинах молчания «другого». Ответ на него сложен и должен быть начат с того, что «всемирный искусствоведческий текст», который определил и легитимировал канон «великого» или признанного искусства, не является ни объективным, ни единственно возможным. Он есть порождение определенного социального порядка, определяющего кому (и что) можно говорить и писать — и тогда «художниц» так мало потому, что их, согласно канону, не должно было быть: женщины, как принято считать, не творцы, а музы, созданные мужским воображением и существующие благодаря мужскому взгляду. Их не может быть без зрителя — кем-то увиденных (рассказанных или нарисованных) героинь чужого искусства — и они сами должны были научиться существовать для смотрящего на них мужчины и только в пределах этого чужого зрения.

«Художниц» так мало потому, что женщин так долго не учили «рисовать» — полагая, что им этого не надо. «Рисование» — или овладение речью, или обретение своего голоса, или чтение — вовсе не безделица. «Сначала надо украсть ключ от библиотеки. Чтение — это провокация, вызов... Чтение — это поедать запретный плод, любить запретной любовью, сменять эпохи, сменять семьи, сменять судьбы» [6], — написала французская философ феминистской ориентации Элен Сиксу, имея в виду вхождение женщин в пространство интеллектуального творчества и обозначив (возможно, вслед за Умберто Эко) метафорой библиотеки, ключ от которой надо украсть, структуру накопленного человечеством знания.

«Художниц» так мало потому, что у женщин никогда не было «своей комнаты» — как обозначила пространство как физическое (студия, мастерская, да просто комната, в которой не варится обед и не кричат дети), так и духовное, предназначенное для творчества, Вирджиния Вульф в одноименном тексте 1929 года [7]...

«Художниц» так мало потому, что темы, порожденные женским опытом, мелки, интересны только части человечества, а часто и неприличны — в отличие от глобальных тем мужского художественного мира. Созданное ими не может не быть безделицей, «женской литературой», которой не место в истории. Но — возвращаясь вновь к поставленным ранее вопросам — кто те судьи, которые знают, какие темы всемирны, а какие нет? Кто наделил их правом судить? На основании какого критерия определяют они «всемирность»?

«Художниц» так мало потому, что для того, чтобы утвердить право на «женское» как «самостоятельное», «автономное», надо разрушить канон...

По всем этим причинам самого глобального свойства текст «художницы» Ольги Дедок, открываясь сомнением относительно легитимности своего рассказа, несет в себе традиционное предубеждение против женского — будь то письмо, поэзия или что-либо другое — как вторичного или худшего, а иногда даже стыдного, как такого, что не должно «проявляться» и от чего следует отрекаться. И в то же время самим фактом своего существования, теми вопросами, которые этот текст ставит и теми ответами, которые в нем прочтываются, это предубеждение преодолевает.

Автобиография, как отмечали многие исследователи этого жанра, является орудием (само)познания. Внутренняя потребность рассказать о себе, чем бы она ни была вызвана, требует переопределения себя как по отношению к рассказываемым событиям, так и к моменту, из которого ведется повествование. Можно говорить о социальной обусловленности памяти и каждого индивидуального воспоминания, о постоянном воссоздании прошлого, осуществляемого каждый раз под влиянием настоящего. Таким образом, автобиографический текст, даже если формально является документом частной жизни (не все воспоминания публикуются, а многие и пишутся с другой целью), тем не менее включен в «политическое» момента своего написания: политическое не в смысле отношения непосредственно к политике, а в смысле включенности в более сложные и повсеместные отношения власти, присутствующие во всем, что социально. Согласно известной феминисткой формуле, личное есть политическое, а в автобиографии, очевидно, больше, чем где бы то ни было. Вспоминая, авторы не свободны от социальных «установлений» относительно того, что и как следует помнить, а чего как бы и не было; есть причины, по которым мы, вспоминая, хотим быть увиденными именно так, а не иначе, создаем именно такое «я», для чего отбираем одни события, а не другие и рассказываем о них именно так, как рассказываем. Искренне веря, что так мы их запомнили «еще тогда», в момент их совершения, однако содержание воспоминаний не существует само по себе, а каждый раз конструируется автором.

Если отрешиться от этого взгляда, то текст Ольги Дедок можно было бы рассматривать как свидетельство эпохи, истории ее повседневности, ее вкуса и запаха и материи жизни, и этим ее воспоминания, помимо обычных читателей, интересны для социальных историков, культурологов или антропологов. Например, о школе начала 1920х: «Потом ввели “комплексный метод”. Изучаемый предмет изучался в комплексе на всех уроках. Например, в программе “Корова”. По зоологии изучалась корова, ее пищеварение, кровообращение, классификация. По литературе — все, что написано о корове поэтами всех времен (“Уж как я ль свою коровушку люблю!”). Географы объясняли, на каких широтах и континентах живет корова, а историки придумывали, какую роль играла корова в исторических событиях. Словом, изучали корову всесторонне...».



Ольга Анатольевна Бембель-Дедок // фото из семейного архива Татьяны Бембель ©

Помимо этой «материи жизни», которая в том или ином виде присутствует в мемуарах всегда, воспоминания Ольги Дедок — это еще и история того первого поколения, которое не «выбирает» новую жизнь, но находит себя живущими в «коммунистической эре». Воспоминания одной из тех, кто с новой властью связывает возможность пойти в школу, прочесть книги, которые раньше вряд ли были бы доступны, поехать учиться в Ленинград, поступить в Академию художеств, прочесть, увидеть, понять, думать, стать. Все то, что социальная теория, характеризующая советскую эпоху, определила в терминах вертикальной социальной мобильности и приобретения культурного капитала «массами трудового народа». «Что еще характерно для поколения, — писал Лев Аннинский (в статье об Ольге Берггольц), — получившего из рук Советской власти земной шар и как реальное наследие, и как поэтический символ, — так это полное отсутствие страха перед литературой, перед профессиональной высотой, которую надо “взять”. Все — изначально твое! Поэзия, проза, печать» [8]. Художественное творчество, скульптура, мастерство:

«Большую роль для меня сыграло то, что мне дали стипендию. Я смогла больше не брать денег у мамы и сестры и все равно была богаче, чем год назад. 33 рубля — это больше, чем 30, и не надо платить 10 за комнату — общежитие стоит гроши. В такой комнате мне жить еще не приходилось. Третий этаж в бывшем дворце, комната большая, светлая, с балконом на Неву, паркет, лепные потолки и нас только трое: Надя Кучерова — моя однокурсница, высокая смуглая украинка из Симферополя; Катя Алексеева — гладко причесанная, коротко остриженная по-крестьянски, в кружок, с характерным волевым, с горбинкой носом и голубыми маленькими глазами. Она была уже на втором курсе и сразу же стала главной. Третья — я».

И чуть дальше: «С первых дней в Ленинграде я ходила не только в театры, но и в филармонию. Не могу понять, почему я, девочка, начисто лишенная слуха, любила музыку? Даже в Гомеле, помню, останавливалась под чужими окнами и слушала чужую игру на рояле. И здесь я стала ходить в концерты. Теперь я ходила со всей семьей. Был какой-то Бетховенский юбилей, приехали немецкие дирижеры:

Отто Клемперер, Штидри. Я прослушала все девяносто симфоний. Все годы жизни в Ленинграде я запасалась абонементом в филармонию».

Это воспоминания «советского человека»: ведь «овладение культурой» входило в арсенал эпохи. Хотя Ольга Дедок становится свидетелем погрома в Академии художеств, устроенного «пролетарским» ректором, стремящимся «сбросить классику с корабля современности», и помнит любимую учительницу, расстрелянную в начале 20-х за связь «с заграницей»; несмотря на споры, которые будут идти в ее семье в связи со сталинскими репрессиями и то, что некоторые ее близкие окажутся «на другой стороне», ее отношение к советской власти — это отношение к родине: той, которая в страшной войне защищала справедливость. Женщина, видевшая, как летом 1941г. гнали по улицам колонны советских военнопленных — где она и надеялась, и боялась увидеть мужа — и к кому в дом постучалась за спасением еврейская подруга с маленькой дочкой, искать в сложной истории 20-го века другие «оттенки» не считала возможным. Либо — можно ли это допустить — не считала возможным потому, что военный этос стал в Советской Белоруссии основой для конструирования идентичности нескольких поколений? И память о войне была выстроена (всей идеологической машинерией) как не допускающая «интерпретаций»? Где в таком случае заканчивается в воспоминаниях личное и где начинается политическое? И можно ли вообще их разделить?

Если же вернуться к самому главному в автобиографическом повествовании — к стремлению сказать «я была» и «я была такой», то что именно пытается донести, что хочет разъяснить «художница», которая художницей смогла стать не вполне? Ради чего, собственно, пишет? Какое «я» все время пытается объяснить?

Ее рассказ — непосредственно о том, «почему художниц так мало». Иначе говоря, о том, как все-таки получилось, что та, которая так стремилась, так хотела, так много работала, так мечтала — и не стала... Куда, во что ушли порыв, и воля, и напор, и желание... Они ушли... в любовь. В дом. В детей. Даже не в том (или не только в том) смысле отсутствия «своей комнаты», о которой писала Вирджиния Вульф, когда:

«И вот началась жизнь... Счастье и спасенье было одно: уйма работы. Стирать, убирать, варить, кормить... Снова стирать, купать, варить, кормить. У меня Кларочка крошкой спала подряд 12 часов — с 9 вечера до 9 утра. А Вова нет, он просыпался ночью, надо было кормить, пеленать.

Я отупела от непрерывной работы, мне некогда было сбежать (через огромный двор) в уборную... А мама плакала над моей судьбой...

Выхода не было... Но я притерпелась. И дети — они были детьми. Она несли мне радость, они мне были опорой. Они росли и хорошели. Я их любила.

Андрей, хоть и приходил по ночам пьяный, любил их тоже, а днем сходил с ума от счастья, вытворял совершенно невероятное. В этом нелепых кавардаке вся семья была счастлива. А Вовка рос, он был таким здоровым, крепким малышом, он сел в 5 месяцев (Кларочка — в 8!), а потом, недолго думая, пополз.

А вечерами Андрей старался улизнуть и возвращался пьяный».

Но не только, или не столько, в страшной занятости, тяжелой работе, эмоциональном напряжении, нехватке времени и сил дело (и не все ведь время так было). А в том, как, оказывается, организована сама жизнь. И она — вот это открытие — организована так, что уже давно определено, кому быть мастером, а кому — музой. Это получается как бы само собой: надо просто жить, любить, выходить замуж, заботиться, хотеть близким добра — делать именно то, что предполагает социальный порядок. А твой прорыв, твоя воля, твоя мечта — в принципе, «теоретически» возможны, но тогда весь этот порядок, тот «способ», которым привыкло жить человечество, надо ломать. А он, порядок, ломаться «не хочет» (хотя со временем чуть подается): ведь все устроено так «удобно». Вот, оказывается, почему «художниц так мало»! И в чем смысл фразы «личное есть политическое». И о чем, на самом деле, этот автобиографический рассказ.

Но если все, рассказываемое в воспоминаниях, приобретает смысл с точки зрения «сегодняшнего» момента, если попадает туда то, что сейчас кажется важным, то почему — вместе с детством, академией художеств, любовью, войной, детьми, смертями — почему важно рассказать о доме отдыха на Кавказе, когда за ней ухаживает один из отдыхающих, и как потом она «выше» того, чтобы оправдываться перед мужем (перед которым она ни в чем не виновата)? Потому что здесь речь идет о свободе, о личной автономии, которой не может быть без преодоления самой первой исторически и полностью не исчезнувшей даже сейчас власти: власти мужчины на женщину или всех мужчин на всех женщин. И это тоже то «личное», которое является «политическим», потому что стало выражением самой идеи человеческой автономии, т.е. права себя на себя и признания этого права другими. Это про власть и преодоление ее в себе: я сама решаю — когда и с кем, потому что я автономный, независимый, свободный человек и носитель морали; моя мораль — во мне, я верна ей, потому что я этого хочу и считаю это правильным. Я человек, потому что хочу им быть (и в какой-то мере, очевидно, эта автономия прямо связана с теми возможностями прочесть, увидеть, понять, которую «дала» советская власть).

Автобиография как жанр, как особый тип письма — «один из способов самопознания, так как она заново творит и интерпретирует жизнь, подводя ее итоги»<sup>[9]</sup>. Итог — «я стала». И осталась...



// О. А. Бембель-Дедок. Воспоминания. (Минск, «Проилеи», 2006).

---

[1] Мишель Фуко. Археология знания. М., 1996.

[2] Ирина Савкина. «Пишу себя...» Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Electronic dissertation. Tampere: University of Tampere, 2001. С. 10.

<http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5059-0.pdf>

[3] Linda Nochlin. Why Have There Been No Great Women Artists? // Art News, January 1971.

[4] Русский перевод опубликован здесь: Сливак Гайятри. Могут ли угнетенные говорить? // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. СПб.: Алетейя, 2001.

[5] Bourdieu Pierre. Censorship and the Imposition of Form // Language and Symbolic Power. Harvard University Press. 1994. P.138.

[6] Helen Cixous. Three Steps on the Ladder of Writing. New York: Columbia Press, 1993. С. 33.

[7] Virginia Woolf. A Room of One's Own.

[8] Лев Аннинский. «Война. Женское лицо.» «Дружба Народов», 2005, №5.

[9] Ирина Савкина, там же. С. 23

// источник: [блог Елены Гаповой](#) ©

// читайте также другой текст Елены Гаповой: [«Феминизм в постсоветской Беларуси»](#)

---

Читать по теме:

---

FEMEN и власть: кто кого...

Да гісторыі пытання: фемінісцкая  
крытыка мовы

гендер, феминизм, квір

елена гапова

ольга бембель-дедок

спецредактор: тамара злобина

[Предыдущая публикация](#)

[Следующая публикация](#)

Комментарии: 0

Сортировка Самые старые

---

Добавьте комментарий...

---

[Плагин комментариев Facebook](#)

---

Добавить комментарий

Имя \*

Email \*

Сайт

[Комментировать](#)

---

[О проекте](#)      [Facebook](#)  
[Партнеры](#)      [Twitter](#)  
[Реклама](#)  
[Контакт](#)      [RSS](#)

© 2011-2012 Art Activist. Все права защищены.

Design & Web Development  
by Sgustok Studio